

SZENTPÁL OLGA ÉS A FOLKLORIZMUS

A színpadi tánckultúra és a táncfolklór kölcsönhatásának változó folyamata a 20. század első felében Szentpál Olga életművének és Budapest tánckultúrájának vizsgálata alapján

Értekezés a doktori (Ph.D.) fokozat megszerzése érdekében a néprajz–kulturális antropológia tudományágban

Írta: ÁBRAHÁM NÓRA

okleveles néprajz mesterszakos bölcész

Készült a Debreceni Egyetem Történelmi és Néprajzi Doktori Iskolájának Néprajz-Kulturális antropológia programja keretében

Témavezető: dr. habil Kavecsánszki Máté egyetemi docens



Debrecen, 2025

SZENTPÁL OLGA ÉS A FOLKLORIZMUS

A színpadi tánckultúra és a táncfolklór kölcsönhatásának változó folyamata a 20. század első felében Szentpál Olga életművének és Budapest tánckultúrájának vizsgálata alapján

Értekezés a doktori (Ph.D.) fokozat megszerzése érdekében a néprajz-kulturális antropológia tudományágban

Írta: ÁBRAHÁM NÓRA

okleveles néprajz mesterszakos bölcsész

Készült a Debreceni Egyetem Történelmi és Néprajzi Doktori Iskolájának (Néprajz-Kulturális antropológia programja) keretében

Témavezető: Dr. habil Kavecsánszki Máté egyetemi docens

.....

A doktori szigorlati bizottság:

elnök: Dr.

tagok: Dr.

Dr.

A doktori szigorlat időpontja:

Az értekezés bírálói:

Dr.

Dr.

Dr.

A bírálóbizottság:

elnök: Dr.

tagok: Dr.

Dr.

Dr.

A nyilvános vita időpontja:

NYILATKOZAT

Én, Ábrahám Nóra teljes felelősségem tudatában kijelentem, hogy a benyújtott értekezés önálló munka, a szerzői jog nemzetközi normáinak tiszteletben tartásával készült, a benne található irodalmi hivatkozások egyértelműek és teljesek. Nem állok doktori fokozat visszavonására irányuló eljárás alatt, illetve 5 éven belül nem vontak vissza tőlem odaítélt doktori fokozatot. Jelen értekezést korábban más intézményben nem nyújtottam be és azt nem utasították el.

Debrecen, 2025.

Ábrahám Nóra

Tartalomjegyzék:

Előszó	7
I. Bevezetés	8
1.1 A disszertáció témájának bemutatása.....	9
1.2 Témaválasztás.....	10
1.3 A kutatási probléma bemutatása.....	12
1.4 A kutatás forrásainak bemutatása.....	13
1.5 A kutatás céljai és hipotézisei.....	13
1.6 A disszertáció felépítése.....	16
II. A kutatás értelmezési kerete	18
2.1 A kutatás szemléletmódja	18
2.1.1 A történeti antropológiai megközelítés	19
2.1.2 A testi kifejezés performatív antropológiai megközelítése	20
2.2 A testi kifejezés mikroszintű vizsgálata: az egyén személyes motivációja, érdeklődési köre és cselekvésének tárgya.....	23
2.3 A testi kifejezés mezoszintű vizsgálata: a testképzési rendszerekhez és alkotói terekhez köthető kifejező tánc	25
2.3.1 A nyilvános társadalmi terekben reprezentációs szerepet betöltő test tematizált kifejezései, testképzési formái	26
2.3.2 A testi kifejezéshez kapcsolódó tudati tartalom: a kollektív emlékezet szerepe.....	29
2.4 A testi kifejezés makroszintű vizsgálata: a közösség cselekvési motivációja, társadalmi folyamatai és intézményi struktúrái	31
2.4.1 A közösség integrációs rendszerében a társadalmi folyamatok	32
2.4.2 A képzéshez kapcsolódó intézményi struktúrák.....	33
2.5 A testi kifejezés antropológiai megközelítése a tánckultúra vizsgálatában:	34
2.5.1 A mozgáskultúra, a kulturális tér és a kollektív emlékezet összefüggései a tánckultúra kutatásában.....	34
2.5.2 A testi kifejezés dramaturgiája	39
2.5.3 A kulturális emlékezeti terek és a folklór esztétikája	44
2.7 A mai magyar tánckutatás folklorisztikai, antropológiai paradigmái.....	49
2.8 A magyar mozgásművészet kutatása.....	51
2.9 A kutatás táncra vonatkozó terminológiai értelmezése.....	52
III. A kutatás módszertana	54
3.1 Az archívumi kutatás.....	54
3.2 A kutatás interjúalanyai:	55
3.3 A kutatás dokumentumainak tematikus csoportosítása:	56

IV. Szentpál Olga és közössége, vállalt szerepének bemutatása.....	58
4.1 Szentpál és közössége, a lokális kapcsolatrendszer:.....	58
4.2 Szentpál koreográfusi munkássága.....	62
4.3 Szentpál táncfolklórkutatói munkája a Néptudományi Intézetben.....	63
4.4 Szentpálék táncos képzést megalapozó metodikái.....	64
V. A táncról való gondolkodás Szentpál korában: táncelméletek, tánc kutatási irányzatok.....	68
5.1 Korai táncelméletek: a testanalízis és a táncteóriák európai kánonja.....	69
5.1.1 A testkultúra és a tánc értelmezésének budapesti példája.....	69
5.1.2 A test kifejező tánca – Émile Jacques-Dalcroze elmélete.....	71
5.1.3 A Dalcroze-technika.....	72
5.1.4 Lábán Rudolf elmélete.....	74
5.1.5 A tánc esztétikai vizsgálata.....	76
5.2 A táncfolklór kutatásának kezdetei és az európai etnológiai iskolához kapcsolódó módszertan.....	78
5.2.1 A táncfolklór kutatásának kezdetei.....	78
5.2.2 A népkutatás és az európai etnológia iskola megjelenése.....	79
5.2.3 Az etnológiai elméletek megjelenése a tánc kutatásában.....	81
5.3 A táncelméletek és a tánc kutatási irányzatok kapcsolódása Szentpál Olga munkásságában.....	82
5.4 Szentpál táncesztétikája.....	84
5.4.1 A tánc, mint a test kifejezőeszköze.....	86
5.4.2 Testtechnika és rendszerelmélet.....	88
5.4.3 A táncfolklór kutatására adaptált elmélet.....	93
5.4.4 Szentpál és Lábán elméleteinek összehasonlítása.....	98
5.5 Szentpál tanítványainak kutatási irányvonalai: táncesztétika és táncfolklorisztika.....	100
5.5.1 A színpadi tánc esztétikai vizsgálata.....	101
5.5.2 A magyarországi tánc kutatás formai-szerkezeti elemzése.....	102
VI. Szentpál mozgástere: a szociokulturális tényezők és az alkotói terek.....	106
6.1 A város tere, mint fizikális–környezeti tér és kulturális színtér.....	106
6.2 A nyilvános társadalmi terek, mint a nagypolgárság közösségeinek reprezentációs terei..	108
6.2.1 A bálteremhez kapcsolódó táncdivat.....	111
6.2.2 A színpadi térben megjelenő társasági tánc.....	112
6.2.3 A tánc reprezentatív szerepe és a képzés változása.....	115
6.3 A színpadi térben megjelenő kifejező tánc képzésének kiépülése.....	117
6.3.1 A kifejező tánc testképzési metodikája és dramatizáló kifejezése.....	117
6.3.2 A színpadi tánc képzési intézményei.....	118
VII. A 20. század első felének intézményi struktúrája, kultúrpolitikája.....	123

7.1 Kultúr- és tudománypolitikai elvek, intézményi keretek.....	123
7.2 A kollégiumi elitnevelés és népfőiskolák falukutatáshoz kapcsolódó tevékenysége.....	125
7.3 Bartók és Kodály hatása a város kultúrájában	127
7.4 Az ifjúságnevelés és a falukutatás	130
VIII. Szentpál és a folklorizmus.....	136
8.1 A kifejező tánc mozgáselemei, stílusa és műfaji formái	136
8.2 Klebelsberg felhívása és a művészek reflexiója	139
8.3 A népi dráma színpadi megjelenése	141
8.3.1 A kifejező tánc dramatikus műfajai: a misztériumjáték és a moralitás.....	142
8.3.2 A magyar példa	144
8.3.3 A modern magyar népi misztérium-játék budapesti előzményei.....	146
8.3.4 A szegedi szabadtéri játékok	149
8.4 A színpadi táncok és a folklór kapcsolata – A népmese és a népballada műfaji formává adaptálásáról.....	152
8.4.1 A mese és a ballada szerepe és megjelenése a színpadi táncban.....	154
8.4.2 A táncballadák.....	157
IX. Szentpál táncfolklór kutatása (1940-es évek).....	166
9.1 A Táj-és Népkutató Intézet, a falukutatás és a táncfolklór kutatása	166
9.2 A Néptudományi Intézet tánckataszterének bemutatása.....	169
9.3 Az európai etnológiai iskolához kapcsolódó magyar tánckutatás.....	171
9.4 A népi líra szerepe a zenefolklór és a táncfolklór vizsgálatában	174
9.5 A tánckutatás kezdeti időszaka (1946–49): a bodrogi és a bukovinai székely gyűjtés monográfiáinak keletkezése	178
9.6 Az 1940-es évek első gyűjtéseinek eredményei és a tánckataszteri adatok összehasonlítása	180
9.7 A tánckataszter sorsa a Népművészeti Intézetben	189
X. Szentpál szerepe a „fordulat éveinek” változó tánckultúrájában	193
10.1 A Révai-féle kultúrpolitika elvei	194
10.1.1 Az ifjúságneveléshez kapcsolt balladázás Muharay törekvéseiben.....	195
10.1.2 A Népi Kollégium (-vagy kollégiumok) megalakulása	198
10.1.3 A Vasas Együttes szerepe a mozgalom tömbösülésében	203
10.2 Ortutay hierarchikus rendszere és a táncszövetség.....	204
10.2.1 A tömegtánc program és a falujárás	208
10.2.2 A Világifjúsági Találkozók és a VIT könyv	211
10.3 A falu kultúrájának változásai, a közösség folklorizációs törekvései: a csárdás kultusza ..	213
10.3.1 A Néptudományi Intézet cédulás adatai	213

10.3.2 A mozgalom új társasági táncai	218
10.3.3 A Nemzeti Társastánc.....	221
XI. A kutatás összegzése	228
11.1 A kutatás hipotéziseinek bizonyítása	230
11.1.1 A vizsgált személy egyéni motivációja, cselekvéseinek tárgya.....	230
11.1.2 Az alkotói terekhez köthető táncolási gyakorlatok, szociokulturális hatások.....	231
11.1.3 A társadalmi folyamatok és az intézményi struktúrák képzéseinek táncalkotásban formát öltő produktumai	233
11.2 A közösség és a tánc szimbolikus reprezentációjához kapcsolódó kifejezési módok összefüggései.....	236
11.3 Az egyén alkotási eszköztára a kifejező tánc alkalmazásában	240
11.4 Végző konklúzió	241
Felhasznált irodalom	243
Mellékletek.....	278

Előszó

A tánc gyakorlata életem kezdeti szakaszának meghatározó irányvonalát, a hivatásomat jelentette. A színpadi táncalkotás elméleti oldalának megismerése indította el tánckutatói munkámat, amely életben tartotta és kiérlelte gyakorlati tapasztalataim során szerzett hivatástudatomat. Ezt az elmélyült munkát a kezdetektől a táncelmélet feltérképezetlen részének megismerése iránti érdeklődés indította el. A tánc, mint kulturális jelenség a 20. század elején vált kutatási területté. E kezdeti időszak iránti érdeklődés vezetett el a korai tánckutatás metodikájának és egyes eredményeinek feltárásához, amely eddig nem volt ismert a magyar tánckutatásban. Így jutottam el Szentpál Olga személyéhez és munkásságának megismeréséhez. Szentpál Olga a 20. század első felének olyan meghatározó személyisége volt, aki jelentős hatást gyakorolt a színpadi táncművészetre. Munkásságának eredményeit az eddig kiadatlan elméleti írásaival együttesen rendeztem kronológiai és tematikai sorrendbe, oly módon, hogy rávilágítsak arra a tudományos megközelítésre is törekvő mentalitásra, amely jól jellemezte nem csupán Szentpál Olgát, hanem családjának, tanítványainak és szélesebb közösségének érdeklődési körét is. E feladat a számomra jól ismert város, Budapest táncművészetének kutatását is lehetővé, sőt szükségessé tette, hiszen a magyar tánckutatásban a nagyvárosi tér vizsgálata eddig kevésbé feltárt terep.

A disszertáció eddigi eredményeim első, nagyobb lélegzetű összegzése. Hálával és mérhetetlen köszönettel tartozom elsőként A. Gergely Andrásnak, hogy felfigyelt munkámra és értékesnek ítélte. Sokszor köszönöm AGÁnak olvastatását, gigabájtjait, könyvkupacait, tréningjeit, kritikáit, terelgetését, kutatói elhivatottságom mélyítését, a tudományág iránti elköteleződésemet erősítését. Hálával, köszönettel és tisztelettel adózom témavezetőmnek, Kavecsánszki Máténak a folklór iránti érdeklődésem felkeltéséért, kiváló és részletekre irányuló kérdéseire, mély rigorózusságáért, türelméért, hogy csapongásaimat szigorúan regulázva igyekezett mederben tartani dolgozatom megszületésének folyamatát. Köszönetemet fejezem ki a Debreceni Egyetem Történelmi és Néprajzi Doktori Iskola Néprajz és Kulturális antropológia program tanárainak témám és személyem befogadásáért, folyamatos és értő figyelmükért, építő kritikáikért. Köszönettel tartozom interjúalanyaimnak: Simay Zsuzsának, Roboz Ágnesnek, Ligeti Máriának, Novák Ferencnek szíves megnyílásukért, közlékenységükért, közvetlen élményeik megosztásáért. Köszönet illeti a munkámat segítő archívumok szolgálatkész vezetőit és munkatársait is: Tasnádi Zsuzsannát, a Néprajzi Múzeum Etnológiai Adattárának vezetőjét, illetve Halász Tamást, az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet Táncarchívumának vezetőjét és minden munkatársát. Köszönettel tartozom Fügedi Jánosnak a téma átengedéseért és kezdeti támogatásáért.

I. Bevezetés



1. kép: Buday György *részmezzete*. Lásd *Melléletek*.

„[...] Én ornamentumok ritmusában és lendületeiben gyakran mozdulatok, gesztusok ábrázolásait érzem. Ornamentumok hangulata mozgások, sőt bizonyos táncok hangulatát kelti bennem. Hiszem, hogy mély rokonságot lehetne találni egy faj táncai, gesztusai és díszítései között. Az ornamentum vonalait mozdulatok nyomainak látom és ódon épületek oszlopai, ívrendszerei, rózsái előtt gyakran álltam úgy, mint a réghalott lelkek titkos táncának kőbetaposott nyomát látnám.¹[...] Arcom vonalaival, kezem mozdulatával már érthetően kifejezhetem, amire szót még soká nem tudok. És ki tudja hány esztendő múlva írónak le azok a mondatok, melyek azt az életérzést fejezik ki majd, mely Kriesch ornamentumaiban vagy amely Bartók Béla zenéjében le van jegyezve. A „modernség” pedig a legjelentősebb, legcsodálatosabb kultúrhelyzet. Ha az evolváló

emberiséget hosszú oszlopban, hegyen-völgyön ismeretlen vidékek felé vonuló tábornak képzelem, akkor a modernnek az első sor. Azok, akik az első lépést teszik még az ismeretlenbe, akik szemtől szembe állnak a káosszal, melyből lassan és folytonosan új ember születik. [...] Az élet partjainak egy legkülső fokán állás ez, szembenzés a titokzatos mindent szülő, mindent ható sötéttel, és áhítatos várása az új világosságnak, az új embelemeknek. [...] A tánc (kedves művészetük) szimbóluma az életművészetnek: az ember nem készít valamit, hogy élethangulatát kifejezze, ő maga készül élethangulatát kifejezni [...]”²

A kezembe kerülő, mozdulatművészetről szóló könyvben ez a Balázs Béla-írás volt az első, amivel azonosulni tudtam. Ugyanez az eszmeiség tükröződik Szentpál Olga gondolataiban: „[...] Két extrém alapélmény egyesül a táncban: önmagunkat érezni, s a teret érezni. A helyzet, s a határ-

¹ Balázs 1909 V.: 157.

² Balázs 1909 VI.: 158–159.

elem különleges élménye, hogy önmagamat érzem; a fejlődés a tulajdonképpeni mozgás élménye, hogy viszonylatba kerülök a nem-énnel, a külvilággal. Az én élménye, a határ élménye, a test élménye véges. A nem-én élménye, a fejlődés élménye, a tér élménye végtelen. A véges és a végtelen, az én s a nem-én, a kötöttség s a szabadság, a test és a tér szintézise a művészi mozgás és tánci stílusok (mögötte világnézeti típusok) különböznek egymástól aszerint, hogy erősebben éreztetik-e a testet, a határt, vagy erősebben a teret, a fejlődést [...].” A téma iránti elköteleződésemet ezen gondolatok határozták meg.³



2. kép: Szentpál Olga (A Szentpál-iskola Vigadóban tartott évről-évre előadásának plakáttervén) 1935-ben. Lásd: Mellékletek.

1.1 A disszertáció témájának bemutatása

A bevezetőben közölt idézet azt a saját kultúráját megismerni vágyó és abból új alkotásokat létrehozó mentalitást érzékelteti, amely a kutatás kiindulópontja. Doktori kutatásomban ezért Szentpál Olga (1895-1968) táncalkotói, illetve tánckutatói munkássága nyomán, azt követve töreksem a 20. század első felének budapesti tánckultúrájának feltérképezésére, ami alapjául szolgál a nagyvárosi közösség (Szentpál Olga és köre) táncalkotási és tánckutatói munkásságának beillesztésére a mikro- és makroszintű társadalmi folyamatokba. Így a dolgozat súlypontjait

³ Rabinovszky (szerk.) 1935: 7.

Budapest tánckultúrájának vizsgálatára vonatkozóan a testkultúra kutatása, a test térhez kötődő reprezentációjának elemzése, a táncban megmutatkozó folklórjelenségek szimbolikus tartalmainak értelmezése és alkalmazási formáinak bemutatása jelentik. A doktori értekezés címében a folklorizmus fogalma a közösség tánckultúráját alakító, művészi alkotást létrehozó tudatos habitusának vizsgálatát jelzi. Az értekezés a falusi közösségek városi kultúrával történő kapcsolódásait, interakcióit is vizsgálja, ami a folklorizáció folyamatát mutatja be. A kutatás Szentpál Olga közösségének, munkásságának bemutatásán keresztül a dualizmus idején kiépülő nagyváros, Budapest tánckultúrájában megjelenő folklórjelenségek feltárására vállalkozik. Munkámban a városban élő, Szentpál személyéhez kötődő közösség alkotásaiban a folklór jelenségeinek (elsősorban a Budapest kulturális életének részét képező, színpadi tánckultúráját alakító) alkalmazását, szerepét és változásának okait világítom meg. A kutatás során tehát a város nyilvános társadalmi tereiben reprezentáló test művészi kifejezésének tartalmi és formai jellegét, alakuló stílusait, megjelenési formáit, illetve a falusi tánckultúrába beszivárgó, láthatóvá váló hatásait vizsgáltam. A mozgás- és tánckultúra egyes jelenségeinek (a tánckultúra és a színpadi tánc) elemzését célul kitűző kutatói munka 2018-ban indult. A kutatás előzményeit korábban szerzett tapasztalataim jelentették: hangsúlyos szerepet kapott a tánckultúra, elemzői és tanítói munkában szerzett gyakorlatom. Ez a gyakorlati munka a színpadi koreográfia partitúráírását és elemzését, a test mozgásszólamainak kognitív képességekhez kapcsolt szinkronizálását, táncelméleti téziseinek forrását és adaptálhatóságát vizsgálta. A doktori fokozatszerzésre irányuló kutatás is ezt a munkát segítette tovább, hiszen a téma feltárása során derült ki, hogy mennyire szerteágazó Szentpál Olga munkássága, mennyire kérdéses elméletének bizonyíthatósága.

1.2 Témaválasztás

Az értekezés témaválasztását az általam jól ismert közeg, a „tánckultúra” érdeklődési körét jellemző témák kritikus vizsgálata ihlette, ami a szakirodalom alapos vizsgálatát, illetve a tudománytörténeti előzményeinek feltárását tette szükségessé. Tánckultúrát ebben a közegben kezdtem, majd tanárként ide tértem vissza, ezért a tánckultúra közösségének élményes és etikusan szemléletű megismerésére is lehetőségem nyílt. A megélt aktualitások, a „tánckultúrában” és a tánckutatásban használt szakmódszertan eredetének kérdései forráskritikai felülvizsgálatra készítettek. Kutatásom ezért irányult a századfordulóhoz közeli és a 20. század első felében született, tánccal foglalkozó munkák felkutatására. Az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet Tánckultúrájában rengeteg feldolgozatlan életmű, alkotói szemléletet tükröző koreográfia várakozik tudományos szempontú feltárára. A tánc kutatás történetében sok olyan vakfolt fedezhető fel, amelyet még nem vizsgáltak kellően, mégis lényegileg

jellemzi a (történeti korszakokat is érintő) táncról való gondolkodást, a táncos tudásanyagot és annak alkalmazását.

Kutatásaim alapfeladatát a Szentpál–Rabinovszky-rendszerben alapjának számító elmélet feltárása jelentette. Így jutottam el Szentpál Olga hagyatékának feldolgozásához, amelynek feltárása számos kordokumentummal egészíti ki a róla és a korszakról eddig kialakított képet, az eddig ismert tényeket. A hagyaték feltárásával derült fény Szentpál valódi életművére, amely lehetővé tette a közösségi táncművészet, a színpadi tánc és a tudományos táncművészet kölcsönhatásait felmutató eredmények vizsgálatát és értelmezését. Ennek köszönhetően körvonalazódott a mozgásművészet azon elmélete, amelyet Szentpál Olga és Rabinovszky Máriusz alkalmazott, illetve folyamatosan csiszoltak a táncalkotói, tanítói és kutatói munkásságuk alatt. Kutatási témám elméleti vonatkozásai (mint a test térbeli mozgása, a folklór jelenségeinek vizsgálata, illetve a táncművészetek szimbolikus reprezentációjának kérdése) olyan kulcsfogalmak köré szerveződnek, mint a *térben mozgó test mozgásművészetének, művészi kifejezése, a tánc zenével való összekapcsolódása, annak szoci(okultur)ális vonatkozásai, történeti korszakot, nemzeti jelleget, egyéni előadói stílust és műfajt jellemző definíciói, a táncszínpadi reprezentáció kulturális emlékezettel összefüggő tartalmai*.⁴

A kutatás kiindulási kérdése: a test mint a tánc kifejezőeszköze milyen reprezentációs terekben jelenik meg, illetve mi a testi kifejezés tartalma és célja?⁵ Szentpál esetpéldája egyedinek tekinthető, mert tanulmányai, színpadi gyakorlata, koreográfiái és táncművészi gyakorlata mellett elméleti munkát is végzett. Szentpál 1950 előtti műveiben egyszer sem hivatkozik szakirodalomra, ami miatt munkássága e tekintetben nem felel meg a tudományos kritériumoknak. Ugyanakkor kutatásaim során feltártam Szentpál munkásságának esztétikai alapjait, amelyekkel saját közösségéhez, annak szellemi érdeklődési köréhez kapcsolódott.⁶ Elméleti tárgyú írásaiban felismerhető szakismereti tájékozottsága, következtetni lehet belőlük családjára és ismeretségi köre társadalomtudományokat adaptáló érdeklődésére, illetve érzékelhető bennük Szentpál erőteljes zenei dominanciát képviselő – Bartók munkásságához idomuló – tanulmányainak hatása, illetve művészi hitvallása. E kérdés kapcsán kutatásaimban központi szerepet kapott Szentpál életművében a tánc értelmezésére vonatkozó elmélet vizsgálata, amely végső soron a tánc metodikai szabályrendszerét megalapozó elmélete, ami a test által prezentált tánc gesztusokból és motívumokból álló szerkezetének, folyamatosan alakuló stílusának és térbeli alkalmazásának műfaji és szerkezeti felépítését teremti meg. Ezt az életművet kellett a nagyváros kulturális életének kontextusában értelmezni, kiemelt szerepet szánva a testi kifejezés vizsgálatának, hiszen az emberi test, művelődés- és társadalomtörténeti folyamatok részeseként, a hagyomány elemeinek

⁴ Szentpál–Rabinovszky 1938–39a; 1938–39b.

⁵ Szentpál–Rabinovszky 1928: 13; Szentpál–Rabinovszky 1940: 3.

⁶ Utalok itt a dolgozat Szentpál családját és ismeretségi körét bemutató fejezetére.

felhasználásával teremti meg mozgáskultúrájában felismerhető szimbolikus reprezentációit és egyedi habitusát. Mindennek vizsgálatához azonban nélkülözhetetlen a tánc vizsgálatára a 20. század elején alkalmazott terminológia értelmezése, illetve a művészi tánc karakterének meghatározása, illetve annak figyelembevétele, hogy a tánc kutatás kezdeti korszakában a mozgáskultúra elemzése a táncfolklór leírását is magába foglalta, így a vizsgált dokumentumok kortárs táncfolklór-elemzéseket is tartalmaznak.

1.3 A kutatási probléma bemutatása

A kutatási probléma a test mozgáskultúrájának elméleti és gyakorlati szabályrendszerének feltárása, valamint lehetséges tudománytörténeti értelmezésének körvonalazása. A táncoló testre hatást gyakorol az őt körülvevő közösség, a szociokulturális hatások, hatalom által közvetített szabály- és intézményrendszer, amely megjelenése, viselkedési és alkotási habitusa, szimbolikus terekben alkalmazott táncolási gyakorlatának motívumai, szerkezeti elemeinek vizsgálatával tárható fel. A test reprezentatív szerepe és cselekvési stratégiáira irányuló kutatásaim során az összehasonlító etnológiai vizsgálatot alkalmazom. Kutatásaim során bizonyíthatóvá vált, hogy a 20. században meginduló tánc kutatás 1949 előtt, illetve az 1949 utáni években a táncalkotói és tánckutatói szemléletben alkalmazott metódus eltér egymástól. Eddig a táncelméleti kutatások nem tisztázták ennek okait és körülményeit. Az eddig fel nem tárt két elkülönülő időszak miatt a tánc kutatásában kitapintható, hogy a különböző értelmezési módok (a „strukturalista-modellre” támaszkodó motívumelemzés, az angolszász funkcionalista felfogás, valamint az európai etnológiai és kulturális antropológiai megközelítés) között számos különbség figyelhető meg. Az említett értelmezések közötti különbségekből adódó probléma felvetését és kifejtését azért tartom fontosnak, mert a tánc kutatástörténetében a tánc elméletalapja (a különböző értelmezések miatt) vita tárgyát képezheti tudománytörténeti szempontból. A vitás kérdés olyan témák kifejtését teszi szükségessé, amely a tánc elméleti megközelítési lehetőségét, a testkultúra és a tánc kultúra kontextusait és történeti aspektusait interdiszciplináris megközelítésben tárgyalja.

A kutatás problémafelvetései tehát:

1. Szentpál Olga gyakorlati és elméleti munkásságának (rendszer tanának és módszer tanának) tudománytörténeti megközelítése és a szociokulturális hatások értelmezése;
2. A kutatás terminológiai fogalomrendszerének magyarázata a tánc kultúra vizsgálatában a folklór szerepének meghatározásával;
3. A közösség Szentpál-Rabinovszky rendszer tanból származó táncelméleti ismereteinek gyakorlati alkalmazása a színpadi tánc kultúrában;

4. Szentpál Olga mozgáskultúrával kapcsolatos kutatásainak két elkülönülő művészeti stíluskorszak (modernizmus és a szocialista realizmus) kultúrpolitikai és tudománypolitikai aspektusainak társadalmi folyamatokhoz kapcsolt összehasonlító vizsgálata;
5. E vizsgált történeti korszakokat jellemző kultúrpolitika folyamatainak intézményrendszerre gyakorolt hatások (képzési metodikák és a tánccról való gondolkodás) változáskövetése a városi tánckultúrában, valamint a falusi táncéletben.

1.4 A kutatás forrásainak bemutatása

A téma feldolgozása során használt dokumentumok az 1920-as évektől az 1958-es évekig tartó időszakban keletkeztek: Szentpál Olga, Kaposi Edit, Pór Anna, Kállai Lili és Ortutayné Kemény Zsuzsa kéziratos hagyatékai, előadásainak jegyzetei, nyomtatott programtervei; a Néptudományi Intézet 1946–1955-ig készült, de félbemaradt tánckatasztere; a Táncszövetség 1954–1958-ig keletkezett ankétjainak gépelt jegyzetei, nyomtatásban is megjelent folyóiratai, ismeretterjesztő füzetek, és az ebben az időszakban nyomtatott kiadványként megjelent forrásmunkái.

A hagyatékokban sok jegyzetet, koreográfialeírást, fiókban maradt kiadatlan kéziratot, korrektúrázott munkákat és a megjelölt személyek levelezését találtam, ezeket kronológia szerint rendeztem. A dokumentumok hivatalos lelőhelyei az Országos Színháztudományi Múzeum és Intézet Táncarchívuma és a Néprajzi Múzeum Etnológiai Adattára. Szentpál Olga hagyatékának a Színháztudományi Intézethez datált részei azonban a Zenetudományi Intézet Tánc Osztályára kerültek hivatalos megjelölés nélkül, nem kutatható státuszban. Ugyanez igaz a hagyaték azon részére is, amely a Táncművészeti Egyetem Vályi Rózsai Könyvtárának feldolgozatlan hagyatéki állományában található. A dokumentumok ily módon kirakósjáték darabjaiként egészítették ki egymást, megvilágítva az aktuális korszakot és a benne alkotó személy elkötelezett alkotómunkáját.

1.5 A kutatás céljai és hipotézisei

A dolgozat célja, hogy az egyén közösségben vállalt szerepén keresztül bemutassa a Budapest városának társadalmi tereiben jelenlévő művészi tánc és a táncfolklór színpadi alkalmazásait, összekapcsolva a tánckutatás kezdeti időszakát jellemző elméleti és módszertani alapelvekkel. A dolgozat megvilágítja Szentpál Olga művészi és tudományos érdeklődésű polgári közösségének kollektív cselekvési gyakorlatát, a tánc alkotását meghatározó elméleti felvetéseit a test mozgáskultúrájának történeti, illetve szimbolikus antropológiai megközelítésű vizsgálatát

adaptálja.⁷ Így az értekezés a táncelmélet akkori metodikáját, annak alkalmazását és viszonyrendszerét vizsgálja, kitérve a tánc stílusaira, típusaira, szerkesztési módjaira, témáira, illetve a magyar tánckutatás korai eredményeire. A tánc motívumainak leírása nem, de az akkor készült koreográfiák és lejegyzett táncfolklór gyűjtések értő elemzése tárgya a dolgozatnak.

Hipotézisek:

- 1.) Feltételezem, hogy a tánc, mint szimbolikus testi reprezentáció a társadalmi folyamatok közvetítője lehet a vizsgált személy, mint instruktor alkotási tevékenysége révén, amely a közösségben élő egyén társadalmi normához igazodó cselekvése a társadalom érdeklődésével interakcióba lépve kulturális mechanizmust idéz elő.⁸ A kutatás célkitűzése, hogy erre a feltételezésre alapozva vizsgálja a társadalom morfológiájához kapcsolható terekben mozgó test közösségben betöltött szerepét, habitusát, művészi formavilágát, illetve az erre vonatkozó releváns elméleti alapvetéseket. Feltételezem ugyanis, hogy a tánckultúra gyakorlatában résztvevő test reprezentatív erővel bír, vagyis a nyílt társadalmi terekhez kötődve a mozgásformák, stílusok és előadásmódok az adott történeti korszak közösségeinek kulturális viszonyulásait, kollektív cselekvéseit tükrözik vissza.
- 2.) Feltételezem továbbá, hogy a folklórjelenségek színpadi alkalmazása Budapest kultúrájában is jelentős szimbolikus tartalmakat (mítoszokat és rítusokat) közvetíthet, ami sajátos műfaji formák és egyedi stílus megteremtését eredményezheti a városi közösség művelődését formálva. Ennek példáit a test és a testkultúrát alakító testtechnikák, mint táncalkotó módszerek bemutatásával érzékeltetem. Kutatásom fontos célja, hogy a tánc, mint kulturális jelenség saját közegében érvényes kontextusait tárja fel és értelmezze. A tánckultúra – a vizsgált időszakokban – fontos szegmense a városi hagyományteremtésnek, hiszen a test- és mozgáskultúra része az ifjúságnevelésnek, a művészi alkotómunkának, sőt tárgya a tudományos kutatásoknak is. Az említett városi hagyományteremtés egyik alapja a megismerésen alapuló táncfolklór-kutatás, ami összegyűjti az élő tánckultúra motívumait, vizsgálata alapján tipizálja azokat, amelynek elemeit a művészi koncepciónak megfelelő új színpadi alkotásként adaptálja. A közösség kollektív emlékezete a színpadra alkalmazott témák szempontjából lényeges, mert a közösség a történetek asszociatív megjelenéseire szimbolikus tartalmat kapcsol. Feltételezésem szerint a táncolás tartalma, funkcionak

⁷ Burke 2009:5-6; Kavecsánszki 2019: 298.

⁸ Turnert idézve Ortner 1988: 28.

megfelelő kollektív gyakorlata, elméleten alapuló strukturált színpadi alkalmazása egyrészt az egyén kifejezőmódját, közösségének identitását határozza meg, másrészt a közösség idegenek felé közvetített szimbolikus reprezentációs szerepét képviseli.

- 3.) Feltételezésem harmadik pontja a falusi és a városi tánckultúra elemeinek keveredésére, az átadási-átvételi folyamatokra irányul. A kutatás történeti kontextusa indokolja, hogy a városi tánckultúra, a színpadi tánc, a városból kiinduló új közösségteremtő kulturális jelenség (mozgalom) falusi táncéletre gyakorolt hatását, illetve az ezek révén bekövetkező folyamatokat, tehát a rurális tánckultúra átalakulását is figyelembe vegyem és összehasonlító elemzés tárgyává tegyem. Így a vizsgált történeti korszakban élő közösség eszmeiségét, szociokulturális hatásait figyelembe véve a társasági tánckultúra vizsgálatát is feladatommak tekintem.

E hipotézisek kifejtésére vonatkozó vizsgálódásaim során Eric Hobsbawm⁹, Victor Turner¹⁰, Arnold van Gennep¹¹, Maurice Halbwachs¹² és Peter Burke¹³ munkái szolgáltak elméleti támpontként. Különleges hangsúlyt kap dolgozatomban Szentpál Olga táncértelmezése, kutatási metodikája és a táncelemzésében alkalmazott elméleteinek feltárása. Dolgozatomban összefoglalt kutatásom a magyarországi tánckultúra folklórjelenségeinek nagyvárosi táncéletben történő megjelenését és alkalmazására utaló adatok bizonyítását tekinti céljának a vizsgált egodokumentumok rendszerezése alapján. Az értekezés elsődleges célja tehát Szentpál Olga munkásságán keresztül a tánckultúra kutatásának két világháború közötti, illetve a második világháborút követő időszakának elméletközpontú, forráskritikai vizsgálata.

Összefoglalva tehát, az értekezésben az alábbi kérdésekre keresek választ:

- Milyen elemek felhasználásával valósul meg a tánckultúrában a test szimbolikus reprezentációja?
- Milyen formai és tartalmi sajátosságokat prezentál nyilvános társadalmi terekben a test és a testi kifejezés eszközeként szolgáló tánc?
- Milyen egyedi karakterekben látták saját poézisük megvalósíthatóságát az 1920–1958 közötti években a színpadi tánc stílusát meghatározó alkotó előadók?

⁹ Hobsbawm 1987.

¹⁰ Turner 1974; 1987.

¹¹ Gennep 2007.

¹² Halbwachs 2021.

¹³ Burke 2000.

- Hogyan alkalmazzák a színpadi táncban a folklór jelenségeit és elemeit?
- Miként nevezhető ez stílusnak, hogyan tipizálható és milyen szimbolikus jelentést hordoz?
- Hogyan jellemzi a város kulturális életét a testi reprezentáció terekhez kötődő, elkülönülő stílusa?

1.6 A disszertáció felépítése

A disszertáció magában foglalja az 1950-es éveket megelőző időszak a kutatás témája szempontjából releváns kutatástörténeti összegzését, valamint az akkor alkalmazott elméletek, megközelítési módok kritikai bemutatását, az így született eredmények tudományos relevanciájának értékelését. Szentpál Olga munkásságának értelmezéséhez szükséges az akkor alkalmazott terminológiai fogalmak és a történeti aspektusok magyarázata. Az egyes fejezetekben, a testi kifejezés antropológiai megközelítésének lehetséges értelmezésén keresztül kirajzolódik a test és a tér kapcsolata, a folklórkincsből is építkező színpadi táncművészet, a tánc szerepe, megjelenési módjai, az ideológiai váltásnak köszönhető változásai, a társadalom közösségeinek tánckultúrájára gyakorolt hatásai. Az értekezés a kutatás alanyának szerepén keresztül a városi tánckultúrába ágyazott tánc társadalmi kontextusokat láttató értelmezésére épül. Magyarországon a tánc, illetve a színpadi tánc kutatásának kezdeti eredményei feltáratlanok, munkám ezt a hiátust pótolja. A kutatás innovatív jellege abban nyilvánul meg, hogy a kidolgozott elmélet hidat képez a tánckultúra kutatásának eredményei és a színpadi tánc reprezentációs szerepére vonatkozó kutatások között. A társadalmi terekhez kapcsolt testértelmezés lehetőséget ad a művészeti stíluskorszakok pontosabb meghatározására. Mindez szoros kapcsolatban áll az 1920-as éveket jellemző ideológia- és eszmetörténeti jelenséggel, szellemi irányzattal, amely a társadalmat alkotó közösségek nemzeti közösségben való összefogását, identitásának konstruálását célozta meg egyfajta „nemzetmentő” indíttatásból. A közösségekhez kapcsolódó társadalmi folyamatok artikulálásakor a folklór megismerésének igénye, illetve alkalmazása, felhasználása a közösségi élet számos területén hangsúlyos szerepet kapott. A tánckultúra esetében – kutatásaim szerint – ez a törekvés a városból indult ki és oda is tért vissza, különböző színpadi megjelenéseket hozva létre. Szentpál Olga családja, közössége és tanítványai ebben a munkában kiemelt szerepet vállaltak.

Értekezésemben helyet kap a test színpadi megjelenésének kérdése, a folklórjelenségek témaként történő adaptálásának és a tánc térspecifikus előadásformáinak problematikája. A test reprezentatív megjelenése, kifejező tánca reflektál a történeti korszakban bekövetkező ideológiai és egyéb kulturális változásokra is. Ezért a kutatás behatárolt időintervallumát a társadalmi

folyamatokhoz kapcsolódó kulturális hatások alapján történeti és tematikus idősíkokra osztottam az alábbiak szerint:

- Szentpál munkásságának és közösségének bemutatása;
- Szentpál korának táncelméleti és tánckutatási irányzatai: A 19. század második felében és a 20. század elején a tánc értelmezésével, a tánctáncival és táncfolklórral foglalkozó kutatások és írások feltárása;
- A szociokulturális környezet: a város nyilvános terében megjelenő test- és mozgáskultúra, a test táncolási szokásainak, kifejező színpadi táncainak, illetve ezek reprezentatív jellegének feltárása, kitérve az alkotói attitűd szerepére, illetve mindennek elméleti hátterére.
- A kultúrpolitika által szabályozott testképzéshez kapcsolódó intézmények rendszerezése;
- A két világháború közötti időszak (1920–1945) mozgáskultúrája a nagyvárosi térben a színpadi táncban alkalmazott műfaji formákban, típusokban és stílusokban, a test szimbolikus és rituális tartalmú cselekvéseiben jelenik meg. Ez főképp a színpadra alkalmazott folklórjelenségek műnemei (líra, epika, dráma) szintézisre törekvő táncdráma és táncballada műfaji formává alakulásának folyamatát mutatja be.
- Ezzel egyidőben indul meg a falukutatás nyomdokain haladó tánckutatás, amelynek egyik elmélete az európai etnológia és a koreológia fogalmi kereteit kapcsolja össze a tánckultúra kutatásában. Ez a táncfolklór-elemzés új metodikájának megjelenését eredményezi a vizsgált korszakban.
- a második világháború utáni időszak (1945–1949) a fordulat éveiben megalakuló mozgalom táncfolklór gyűjtéseinek elindulása, a tömegtáncok megjelenése és terjesztése;
- az 1949–1958 közötti időszak: a szocialista realizmus embereszményét megjelenítő új magyar társastáncok megalkotása, a csárdás reneszánsza és a falu közösségének folklorizációs törekvései, valamint a tömegtáncból kialakuló színpadi néptánc megszületése.

II. A kutatás értelmezési kerete

Dolgozatom a nagyvárosi tánckultúrában azonosítható testi kifejezés és táncolási mód sajátosságait tárja fel Szentpál Olga kéziratos hagyatéka alapján. A kutatás figyelembe veszi azokat a történeti kontextusokat, társadalmi folyamatokat, amelyek az alkotó korát jellemezték: ezzel a módszerrel, írásait, koreográfiáit, jegyzeteit vizsgálva relief-szerűen rajzolom meg Szentpál személyiségét és alkotói-kutatói motivációját. A kutatás alapján feltárt dokumentumok Szentpál elméleti munkáit, illetve koreográfia-jegyzeteit jelentik, és a testi kifejezés táncesztétikai vizsgálatával, a folklórjelenségek adaptálásával önálló műfajjá váló dramatikus kifejező tánc és a táncballada, valamint a táncfolklór kutatásával és színpadra alkalmazásával foglalkoznak. Tehát a disszertáció Szentpál Olga személyét az alkotásain, kéziratos hagyatékában fennmaradt írásos dokumentumai alapján elemzi. Ez az értelmezési keret az egodokumentumok révén megismerhető személyiséget az őt magába foglaló közösség, a társadalmi értékrend és intézményrendszer struktúrájának kontextusában vázolja a kollektív cselekvési gyakorlat és a cselekvés motivációját jelentő elmélet alapján.¹⁴ Az elméleti megközelítés interdiszciplináris súlypontjai a történeti, illetve a performatív (a testi kifejezés) antropológiai megközelítése, a kulturális emlékezet és a művészetelméleti értelmezés (mozgásdramaturgia és a folklóresztétika) összefüggéseinek megvilágítására, átjárhatóságának megteremtésére tesz kísérletet. .

2.1 A kutatás szemléletmódja

A kutatás szemléletmódja a test kifejező táncának folyamatosan változó jelenségét a városi közösség mozgáskultúrája és az alkotó kultúrát formáló tevékenysége alapján tárja fel. Ebben az értelmezésben a közösségben élő ember és a kultúra dinamikus kapcsolatában a test kifejező tánca szimbolikus rendszer.¹⁵ A testi kifejezés mozgáskultúrája az egyén reprezentációs (előadói vagy alkotói) gyakorlatában magában hordja az egyén személyes érdeklődését, kifejezésének szándékát, az őt magába foglaló közösség szociokulturális hatásait, ami a történeti korszak kulturális trendjéhez igazodik.¹⁶ E szociokulturális hatások a vizsgált személy esetpéldája alapján a közösség kollektív gyakorlatához kapcsolódó testképzés irányzatai, intézményei, valamint a színpadi terekhez kapcsolt reprezentatív cselekvések összefüggéseiben tárhatók fel. Ez a kutatás esetében a cselekvő individuumát és pragmatikus alkotásainak produktumait, a testi kifejezés közösségi reprezentációjában megnyilvánuló cselekvések térbeli és időbeli szerveződéseit, intézményeit,

¹⁴ Ortner 1988:63-65.

¹⁵ Apor 2006:449.

¹⁶ Burke 2009: 5.

képzési formáit, eseményeit, kulturális emlékezethez köthető tartalmait, illetve a tánc kulturális jelenségének funkció és struktúra viszonyában kreált alkotásait, alkotói módozatait, műfaji formáit, stílusait és annak közösségre gyakorolt hatásmechanizmusát vizsgálja. A kollektív cselekvések motivációját, tartalmi és formai elveit szabályozza a hatalom által közvetített szabályrendszer (vallás, norma és kultúrpolitika), ami hatást gyakorol a megismerés, gondolkodás és az alkotást szabályozó intézményrendszer és a személyiséget formáló közösség eszmeiségét képviselő kifejező tánc interpretációs gyakorlataira.¹⁷ A testi kifejezés vizsgálatának alapjául Peter Burke és Victor Turner elméleteit antropológiai megközelítésű vizsgálatait igyekszem alkalmazni, amelyben Szentpál Olga személyét, közösségét, alkotói motivációját, intézményi kapcsolatait vizsgálom, ami hatást gyakorol a városi közösség tánc kultúrájára, táncolási és előadói gyakorlatára, valamint a művészet ember életében betöltött szerepére, alkotásaira.¹⁸

2.1.1 A történeti antropológiai megközelítés

A *történeti antropológia* Peter Burke leírásában egyedi esetpéldából kiinduló társadalmi folyamat jellemzőire fókuszáló kutatási irányzat.¹⁹ Ez a mikroszintű vizsgálati módszer a kutatott jelenséget a társadalom interakcióival és normáival együttesen értelmezi. Feltételezi, hogy az emberi cselekvés kultúrát jelentő rítusainak fontos szerepe van a világnézet fenntartásában, ezért vizsgálati területének tekinti a személyiség, a szokás, a viselkedés és a gesztus testi cselekvésben megnyilvánuló módozatait.²⁰ Ehhez felhasználhat a múltból fennmaradt dokumentumokat is. Ezt a megközelítést a kutatás azért adaptálja, hogy láthatóvá váljon az egyén egodokumentumai alapján feltáruló mikrovilága, ami Szentpál Olga munkáit saját korának értelmezési szempontjaihoz viszonyítva vizsgálja. Egodokumentumnak tekintem Szentpál Olga és Rabinovszky Máriusz, valamint közvetlen környezetét jelentő közösség hagyatéki dokumentumait, táncról, képzési módszerről és táncelemzési metodikáról keletkezett írásait. A történeti antropológia vizsgálati módszere mindezen felsorolt szempontok alapján az esetpéldára koncentrálna a jelenhez vezető történeti változások diakrónikus sorát próbálja értelmezni, amely e vizsgálatból származó következtetések alapján a társadalmi rend és a kultúra szinkronikus összefüggéseinek megértésére tesz kísérletet.²¹ A hagyományos forrásanyag (pl. hagyatéki dokumentumok, naplók) új értelmezése a vizsgált személy vagy közösség alkotási folyamatába enged betekintést, ami az alkotói motiváció megrajzolását teszi lehetővé olyan kultúrtörténeti és rejtett gondolkodási struktúrák

¹⁷ Ortner 1988:68-76.

¹⁸ Burke 2000; Turner 1987.

¹⁹ Burke 2000: 17.

²⁰ Burke 2000: 18.

²¹ Klaniczay 1984: 23.

összefüggésében, ami jelen esetben a test- és mozgáskultúra képzési metódusainak történeti szemléletű feltárását prezentálja. E vizsgálat a népi-kultúra és az elit-kultúra kölcsönhatásainak feltárása mellett az írások funkciója és a vizsgált személy alakuló identitáskonstrukciója közötti összefüggésekre mutat rá.²² Ezek az írások az egyéni életút narratív elemeiként a testképzés és a művészetalkotás társadalmi mozgatórugóját, az individuuum mozgáskultúrát alakító cselekedeteit és a közösség kollektív cselekvésének gyakorlatát, diakronikusan változó folyamatát teszik értelmezhetővé.

A történeti megközelítéshez szorosan kapcsolódó szimbolikus antropológiai szemlélet a társadalmi cselekvésként megnyilvánuló kulturális jelenségek kontextusait vizsgálja és számos értelmezési aspektusát, rendszerként értelmezett szerepkörét a társadalomban zajló folyamatok összefüggéseivel együttesen láttatja.²³ A történeti múltat elemző mikro- mezo- és makroszintű vizsgálat eredménye tárja fel, hogy a társadalmi folyamatok hogyan gyakorolnak hatást az egyén életére, illetve a közösségben betöltött, reprezentált szerepére.²⁴ Ez a vizsgálati módszer a társadalmat alkotó közösségek (szabályozó rendszer által motivált) kollektív, (szocio)kulturális gyakorlatát jelző cselekvések struktúráját jeleníti meg, amely időbeli és térbeli diakrónikus kultúrtörténeti értelmezésben az adott egyén megismeréséhez, ezáltal a test reprezentatív gesztusaihoz és kifejező táncához kapcsolódó gyakorlatához szervesen kapcsolódik.²⁵ Így ez a megközelítés nemcsak a közösség folyton alakuló, változó kulturális cselekvési gyakorlatának struktúráját rajzolja meg, hanem a benne résztvevő cselekvő ember (vagy közösség) személyes motivációját alakító elmélet feltérképezésére is alkalmas, amely egyrészt alkotásként, másrészt a közösség szimbolikus reprezentációjaként a társadalmi folyamatokhoz idomuló tánckultúra változását indukálja. Kutatásaim során így a testi kifejezés gyakorlatát az aktuális történeti korszak kultúrpolitikai elvei által irányított művészi szemléletéhez, alkalmazott elméleteihez, illetve szabályozó rendszerrelvéhez társítva az egyén személyes cselekvéseit rögzítő történeti dokumentumok felhasználásával vizsgálja.

2.1.2 A testi kifejezés performatív antropológiai megközelítése

A *performatív antropológia* elemző módszere szimbólumokat vizsgál, ismétlődő formákat sematizál a testi cselekvés tudatos reprezentációjának feltárásához.²⁶ A módszertan erénye, hogy szerkezetet,

²² Klaniczay 1984: 25–26.

²³ A történeti antropológia hagyományát jelentő vezéralakok: Émile Durkheim, Marcel Mauss, Maurice Halbwachs, Arthur van Gennep, Clifford Geertz, Victor Turner, vagy Pierre Bourdieu. Lásd Burke 2000: 18.

²⁴ Burke 2000: 18.

²⁵ Kavecsánszki 2021a: 71–72; Ortner 1988: 63–83.

²⁶ Turner 1987: 73.

logikai építettséget mutat ki a társadalmat alkotó közösségek által szisztematikusan használt szimbólumok, valamint a rendszer és a formák szimbolikus alkalmazása között egyaránt, ezzel pedig a társadalmat alkotó közösségek, az individuum és a kultúra között rejlő összefüggésekre mutat rá.²⁷ A performatív antropológiai megközelítés alapja a társadalmi konfliktusokat jellemző szociális dráma, amely az ellentétekből adódó konfliktusok okozataként alakítja a társadalom közösségeinek normájaként megnyilvánuló szabályrendszerét. A kutatás az esetpélda alapján Szentpál Olga és közössége szerepét társadalmi státuszához és változó társadalmi folyamatokhoz társítva vizsgálja. A szociális dráma társadalmi folyamatokat is jelző fogalmi a marginalitás és liminalitás.²⁸ A társadalmat alkotó közösségek interakciójának dramaturgiája (mint műfajelméleti megközelítés) szerint: a szerepjáték, a státusz és a karakterizáció testi kifejezésben is a mindennapi életet mutatja be, reprezentálva a szociális dráma mellett a színpadi drámát is. Ezt a jelenséget a kulturális folyamatban résztvevő alkotó alakítja személyes cselekvési motivációjának és a közösség térbeli és időbeli szerveződéseinek megfelelően (annak szituatív helyzeteihez alkalmazkodva): struktúra, technikai alkalmazás és az interpretáció formája és funkciója szerint.²⁹ Így a cselekvő alkotó a közösségével interakcióban hozza létre alkotásait. Ennek része a megtapasztalás, a tanulási folyamat, valamint az étikus és émikus perspektíva, amely a testi kifejezés közlésének megfelelő tartalmat hoz létre. Turner szerint a testi kifejezés gesztusrendszerét jelző technikáknak (és az abból formálódó stílusnak) van diakrónikus struktúrája, kezdete, fázisokból építkező szekvenciái, térhez illeszkedő formaisága, befejezése, amely mindig tudatos dialektikus oppozícióra épül a testi kifejezés eszköztárában.³⁰ A test kifejezésének, táncolási gyakorlatának esztétikai szabályrendszerét a test dramatizáló karaktert jelző technikája (táncolási mód), valamint a divatot követő stílus és a műfajelméletet jelző típusrend (történetiséget jelző mozgásforma és színpadra alkalmazott, táncban megformált téma) alkotja.³¹ Ez a közösségi hagyományok mellett a megtapasztalás és a megtapasztalás személyes és kollektív élményén alapszik.³² A közösség szempontjából lényeges, hogy a közösség érdeklődését, nézeteit is megjelenítő szimbolikus testi kifejezés részének tekinti a társadalmi norma szabályrendszerét, a technikát, a divatot, valamint az intézményi kapcsolatokat, amely a test mozgásának karakterisztikája alapján morfológiai szabályrendszerét alakítja.³³ Turner a test szimbolikus antropológiai megközelítésű vizsgálatában tehát azt kutatta, hogy a társadalmi

²⁷ Turner 1987: 74.

²⁸ Turner 1974: 231–232. Ez a két fogalom a közösséget alkotó szereplők elhatárolódása által egy átmeneti folyamatot jelezve, teret enged az átrendeződésnek, amely, a kulturális folyamatokban is éreztetve hatását, lehetővé teszi a közösség és szimbolikus reprezentációik újjáalakulását, önmagát jellemző tartalmának kialakítását.

²⁹ Turner 1987: 77–78. Turner ezt az elméletét Durkheim munkáira alapozza.

³⁰ Turner 1987: 80.

³¹ Turner 1987: 82.

³² Turner 1987: 84. Turner szerint a test szimbolikus reprezentációja a nyugat-európai antropológiai hagyományban Platón, Arisztotelész, Kant és Hegel alapvető elméleteinek ismeretére épül.

³³ Turner 1987: 92–93.

rétegek kultúrájának interakciója miként szerkeszti és tartja meg a szimbolikus reprezentációként szolgáló jelenségeket, amelyek a társadalmi konfliktusokon és ellentmondásokon is felülemelkednek.³⁴ Turner rítuselmélete és performatív antropológiai megközelítése szerint a társadalmi osztályok elkülönülő társadalmi tereiben résztvevő közösségei egyedi jelenségekként alkalmazzák a történelmi kor kulturális emlékezetében jelenlévő folklórjelenségek tartalmát nemcsak a közösségbe való asszimiláció esetleg integráció eszközeként, hanem nemzeti sajátosságként vagy egyedi művészi alkotásként is.³⁵ *A testi kifejezés performatív antropológiája* tehát a test megismerésére alapozva a tánc esztétikai-dramaturgiai elveit tisztázza, amely a dialektikára épülve technikák, stílusok típusrendjét és alkalmazási formáit teremti meg. Ez jelezheti az alkotó társadalomban betöltött (marginális) helyét és szerepét, valamint nyilvános társadalmi terekhez idomuló reprezentációját, (liminális) terekhez alakított alkotásait. Ehhez a kutatás során *művészi alkotásként* definiálható produktumok, jelen esetben a táncballadák, a táncdrámák, színpadi koreográfiák, valamint az alkotás alapjául szolgáló táncfolklór kutatások motívumelemzését, kataszteri adatait használok fel.

Az értekezés a szociokulturális hatásokat, képzési rendszereket és alkotói tereket a kollektív emlékezetben őrzött folklórjelenségek adaptációjának módjaival, térhez kötött megjelenési lehetőségeivel, tartalmaival együttesen mutatja be. A test reprezentációs-szimbolikus szerepének vizsgálatában releváns lehet a vizsgált személy gondolkodása, közösségének érdeklődése révén artikulált alkotásai, nyilvános társadalmi térben alkalmazott kifejező tánca, amely a megtestesülés (mint tapasztalati tevékenység) és a megszerzett tudás reprezentatív alkalmazása. E vizsgálatban a test és közösségének mozgáskultúrájából építkező alkotás a színpadi tánckultúrában alkalmazott folklór tartalmak kifejezési hagyományaihoz kapcsolódva archaizáló és modernizáló tartalmakat hoz létre. A kutatás a fentiek tekintetében az alábbi három szinten valósul meg:

- mikroszinten: *az egyén személyes motivációját, érdeklődési körét és cselekvéseinek tárgyát mutatja be: ez a test kifejező táncának technikáit és mozgáselméletét értelmezi* (mint a táncolás elmélete és gyakorlata);
- mezoszinten: *a testképzési rendszerekhez és alkotói terekhez köthető kifejező tánc* (a táncok stílusainak, típusainak, a megalkotott koreográfiák témáinak, tartalmainak) *vizsgálata* (mint a közösség szórakozása–szórakoztatása, a kollektív emlékezethez kötődő műfajok alkalmazási terei szerint);
- makroszinten: *a közösség cselekvési motivációját, kollektív cselekvésének gyakorlatát a szabályozó rendeletek, társadalmi folyamatok és intézményi struktúrák változásait követve mutatja be* (mint a

³⁴ Ortner 1988: 27.

³⁵ Turner, In Bohannan–Glazer 2006: 675; Turner 1974; 1987.

közösség cselekvését, művelődését, társadalmi szerepét befolyásoló kultúraformáló tevékenységek, szociokulturális hatások értelmezésével).

2.2 A testi kifejezés mikroszintű vizsgálata: az egyén személyes motivációja, érdeklődési köre és cselekvésének tárgya

Ez a részfejezet az eddig bemutatott elméleti alapok részletes kifejtésével az egyén személyes motivációját a test, a testértés, a testi kifejezés technikái, kompozícióalkotása és mozgáselmélete: a test térhez kapcsolódó tematizált kifejezései, testképzése, mozgáskultúrája alapján fejt ki.

A. Gergely András szerint a test biológiai-fizikai dinamikus fogalom, amely a lélek megtestesülése, és amely émikus szemléletben figyeli magát.³⁶ Egy kicsit konkrétan fogalmazva és az értekezés témájára vonatkoztatva: a test az a materiális objektum, amely kiterjedésében szimmetrikus, tudata van, érzékelni és gondolkodni képes. Perpetuum mobile, amelynek lelke van, ezáltal individuummá válhat. Az emberi test az ember lelke számára sokféleképpen szolgál alapként, kifejezési térként és élményvilága különös tárgyaként. Az érzékelés és a szellemi tevékenység nem különválasztható a testtől. A testi kifejezés a térben történő szimbolikus reprezentáció során a viselkedés, arcjáték, testalkat, tartás és mozgás révén válik definiálhatóvá.³⁷ És ha már mozog, akkor feltételezhetjük, hogy a tánc egy olyan jelenség, amely a testet a mozgás alapján teszi a térben értelmezhetővé. A táncoló testre hatást gyakorol egyrészt, a lélek szintjén, az érzékfeletti világ (a hit), másrészt a tudat (a gondolkodás), harmadrészt pedig a vágy (az élmények). A test kifejező szimbolikus reprezentációja szimbiózisban van a társadalommal és a társadalomban zajló kulturális folyamatokkal egyaránt. A test mozgásából alakuló kifejező táncának tartalma ösztönszerű vagy konstruált mozgásban, testi technikában fejeződik ki. A testi kifejezés révén születő tánc tartalma alapján azonosítható a test azon sajátos gesztusrendszere, amelyet a társadalmi tér és a test társadalomban betöltött szerepe alakít ki. A kifejezésformák azért jelentős tényezők, mert utalnak a test és lélek kapcsolatára, illetve az ember társadalmi lényként való működésére, közösségi viselkedésére, mindezekon keresztül pedig a test mozgása által szimbolikus tartalmakban megjelenített karakterre és identitásra. *E mozgáskultúrából táplálkozó tartalom képezi az egyén személyes cselekvési motivációját, kompozícióalkotását.*³⁸ Ebben az esetben beszélhetünk gesztusrendszerrel megjelenítő testi technikáról. A technika a *képességek fejlesztésére* irányul, ami hatást gyakorol a testi *kifejezés gesztusrendszereire*, és az azt magába foglaló *tánc kultúrára* is. A test kifejezési szándékát meghatározza *a mozgáskultúra struktúráját jelző formaalkotása, kifejezési módjai, valamint a*

³⁶ A. Gergely 2014: 15.

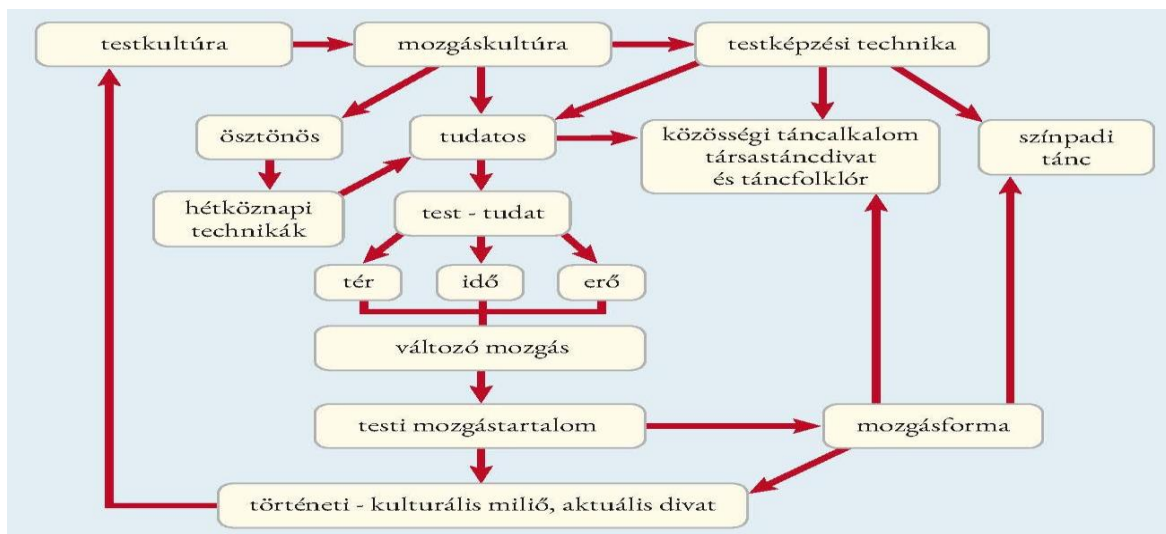
³⁷ Brugger 2005: 437.

³⁸ Kant 1981(1913): 167.

funkciónak megfelelő stílusok vagy műfaji formák alkalmazásának képessége. A test térhez kapcsolt szimbolikus reprezentációjaként értelmezett tánc három szinten határozható meg:

- Az első szint a testtechnikát megtanuló és azt előadni tudó prezentőr attitűdje.
- A második szint a testtechnikákból kompozíciót alkotni tudó koreográfus tudástartalma.
- A harmadik szintet a több kisebb kompozíciót nagy egységgé formáló és azt térbe helyező, dramaturgiai és scenikai tudással rendelkező rendezői szemléletet jelenti.

A szintek egyike sem nélkülözheti az arányokat, a mértéket, a kompozíciós formát, a harmóniát és a stílust. Ezek alapján lehet a testmozgás dialektikus egységének tartalmi és formai viszonyrendszerben alkalmazott modellje a tánc, amely társadalmi jelenségként és műalkotásként is értelmezhető. Tehát *a test mozgásának tartalmát* a test által felhasznált *motívum*, a *testtartás*, a *gesztus*, a *test kifejező karaktere*, *nyilvános társadalmi térben való megjelenése*, a *testtechnikák táncstílust artikuláló harmonikus vagy diszharmonikus változása*, *formai szabályrendszere* határozza meg. Ez lehet egyrészt előadásmódban megjelenő testi technika, tehát épített mozgásstruktúra, másrészt a történelmi korok mozgásstílusa, divatjai, a folklórkincs műfaji típust jelző táncának megfelelője. *A test mozgásának formai szabályait a tánc közösség életében betöltött funkciója*, *térbeli alkalmazása: a mozgásszerkezet*, a *szekvenciális kötés*, a *variáció*, a *zárlat*, a *mozgástípusok változáskövetése és alkalmazási lehetőségei alkotják* a mozgás táncá alakuló folyamatában. A tartalmi és formai egységek együttesen adják a test mozgásának egymásra épülő testi technikáját, gesztusrendszerének struktúráját és a közösség életében betöltött funkcióját. Ebből épülhet fel a kompozíció, amely lehet egyéni, közösségi, rituális vagy művészi alkotás. A testi kifejezés gesztusokból épített táncfolyamatának megalkotásában szerepet játszik az arány, a mérték, a harmónia, a kifejezési forma, a technika, a motívum, a szerkezet, a karakter, a struktúra – mint gondolatkifejezési eszköztár –, és a funkciónak megfelelő alak használata.



1. ábra: a testkultúra és a mozgáskultúra összefüggései. Saját szerkesztés.

2.3 A testi kifejezés mezoszintű vizsgálata: a testképzési rendszerekhez és alkotói terekhez köthető kifejező tánc

A test és tér fogalmainak fent bemutatott értelmezését Marcel Mauss testtechnika-elmélete is alátámasztja.³⁹ A testi technikákról szóló munkájában a különböző társadalmi szinteken megvalósuló tudatos és tudattalan testi cselekvések vizsgálatára fókuszál. Mauss szerint a testi technikával összefüggő habitus fogalma társadalmi szinten a nevelés és a divat hatására változik.⁴⁰ Ez azonban attól függ, hogy a testtechnika milyen családi, szűkebb közösségi vagy épp nemzeti–nemzetségi hagyományokra épülő cselekvés gyakorlatát jelenti. Nézete szerint az emberi testhasználat művészete az oktatás módszertanára épül.⁴¹ Az oktatás módszertanában elkülönülnek a férfi test és a női test technikái.⁴²

A tudattalan testi technikák általában konkrét cselekvési helyzetben, rítust jelző tartalomként mutatkoznak meg. (Például, ha látjuk gyerekként szüleink valamely cselekvését, adott helyzetben megnyilvánuló reakcióját, az a tudattalanba beépülve hasonló cselekvést fog a tudatalattiból előhívni felnőttkori testi viselkedésünkben.) A tudatos cselekvés általában tanult viselkedési szabályokon alapul, mint a parancsolt, megengedett vagy tanúsított viselkedés, vagy gyakorolt technika társadalmi konvenciói.⁴³ Tehát a test a testtudat szabályrendszere alapján tudja kontrollálni tudatos és tudattalan cselekvési technikáit. Ezt a kutatás esetpéldája alapján Szentpál Olga saját közösségének társadalmi szabályrendszere szerint tanulja meg, és ezt a testi cselekvés kifejezéséhez kapcsolt nyilvános társadalmi térben annak tartalmi és formai szabályai szerint alkalmazza. E szabályozott kollektív cselekvés a közösség társadalmi normájához rendeli a testi gesztusrendszer technikáit, egyedi karaktereit, kifejezési módjait alakítva a város tánckultúráját. Ehhez értelmezni szükséges a test kifejező táncának szórakozó vagy szórakoztató formáit, reprezentatív szerepéhez társuló technikai különbségeit.

A *szórakozás*, mint a test közösségi részvételét jelző kulturális jelenség, a társadalmi norma közösség által kialakított etikai szabályrendszerének és reprezentatív szerepének a nevelési folyamatban elsajátított tudatos gyakorlati alkalmazása. Ez lehet közösségi rituális cselekvés. Ilyen tanult társadalmi viselkedés a város nyilvános társadalmi térben a társasági tánc, amely a testi kifejezéshez kötődő olyan technika, amelyet történeti hagyományokat jelző formaiság jellemez,⁴⁴ és amely korhoz, nemhez és társadalmi hovatartozáshoz egyaránt szorosan kötődik.

³⁹ Test-technika alatt Mauss azokat a testhasználati módozatokat érti, amelyek birtokában az emberek az egyes társadalmakban a hagyományok szerint használni tudják a testüket. Lásd Mauss 2000: 425.

⁴⁰ Mauss 2000: 428.

⁴¹ Mauss 2000: 429.

⁴² Mauss 2000: 433.

⁴³ Mauss 2000: 429.

⁴⁴ Mauss 2000: 441.

A *szórakoztatás* funkciójához tartozik a test előadóként való prezentálásának esztétikai minősége, illetve a színpadon alkalmazott mozgás dramatizáló kifejezésformájának alkotói és előadói gyakorlata, ami a cselekvést figyelő külső szemlélőt is feltételezi. Ez tehát színpadi térbe helyezett, fókuszált produkció. A tánc, mint kulturális jelenség vizsgálatában így a test által közölt tartalomnak (mint testi kifejezésnek), a mozgás formájának, a tánc térben alkalmazott megjelenési alakjának és a közösség szociokulturális gyakorlatában betöltött szerepének vizsgálata egyaránt lényeges.

E két test által képviselt reprezentációs szerep különböző nyilvános társadalmi térhez kötődő kollektív cselekvési gyakorlatként valósul meg. Az első a társadalom közösségeihez tartozás vágyát jelképező, választható reprezentatív cselekvés, míg a második már a művészi kifejezés funkciójához társul, amelyhez kifejezésmódok és testképzési formák tartoznak

2.3.1 A nyilvános társadalmi terekben reprezentációs szerepet betöltő test tematizált kifejezései, testképzési formái

A test modora, karaktere és öltözködése révén szimbolizálja a társadalmi struktúrában elfoglalt helyét és szerepét. A test adottságai, technikai képzettsége alapján megformált gesztusrendszere és a társadalmi struktúrában elfoglalt helye szerint ölti magára kulturális jegyeit, ezzel hozva létre a testi karakter egyedi tulajdonságait jellemző mozgásstruktúrát.⁴⁵ A test a szimbolikus reprezentáció során a nyilvános társadalmi terekhez különböző, a kollektív emlékezeti tartalmak alapján szerveződő és azokra utaló megjelenéseket társít. A reprezentációs célú testi megjelenés olyan képzési rendszerhez kötött, amely megkülönbözteti a társadalom közösségeiben élő testet és a reprezentatív térbe helyezett (többféle mozgástechnikát is megtanulni és azt előadni képes) individuális testet. A test képzése, a gesztusok által közölt jelentés elsajátítása, fejlesztése társadalmi térhez, alkalomhoz, tudáshoz és annak gyakorlati alkalmazásához kapcsolódik.

1. A társadalom közösségeiben élő test rítusa:

A 20. század első felében a budapesti, városi tánckultúrában a társasági élet testi reprezentációjának rítusa a farsang időszakához kapcsolódik, amelyhez társasági viselkedés

⁴⁵ A test társadalmi értelmezéséhez mindenképp hozzá kell venni Bourdieu mezőelméletét, amely a testnek kulturális, szociális és szimbolikus tőkét tulajdonít. Bourdieu szerint a kulturális tőke lényegileg határozza meg a cselekvő test viselkedését, gesztusrendszerét a kulturális közeg, a szokások rendje és az oktatás módszere alapján, ami megteremti a testértés társadalmi kompetenciáját. A szociális tőke emberek és intézmények hálózatrendszerét jelenti. A szimbolikus tőke vonatkozik a személyiség szabályok és törvényszerűségek keretein belül zajló megjelenésére, társadalmon belüli ismertségére és elismerhetőségére. Bourdieu megállapítása szerint a társadalmi struktúrák és a gondolkodási–észlelési–viszonyulási struktúrák között a szimbolikus rendszerek struktúrája (mint nyelv, vallás, vagy művészet) teremti meg a kapcsolatot. Lásd Morris 2001: 54; Bourdieu 1978: 171.

és magatartásforma, valamint a táncélet szokásainak, illetve az aktuális táncdivat(ok)nak megfelelő táncok elsajátítása szükséges az etikett szabályai szerint.⁴⁶ Ehhez az etikettnak megfelelő testképzés társul. A társadalomban élő test képzésével, illendő viselkedésének kialakításával még a 20. század elején is a táncmester foglalkozott.⁴⁷ Az aktuális európai táncdivatok (a történelmi társastáncok, a modern társastáncok és a nemzeti társastáncok oktatásával a tánciskolában foglalkoztak, amelynek működését a 20. század elején rendeletek, különböző intézményi szabályozások határozták meg és alakították,⁴⁸ – ezekkel az értekezés egy későbbi fejezetében Budapest példájának bemutatásával részletesen is foglalkozom. A társadalom egyes közösségeinek mozgáskultúrájában a társasági táncok az alapvető norma szabályrendszerének elfogadását és gyakorlását is jelenti. Jóllehet a tánciskola elsősorban városi (városi eredetű) intézmény, mégis jelentős hatást gyakorolt a falvak tánckultúrájára is, egészen 1946-ig.⁴⁹

2. A reprezentatív térben megjelenő individuális test kifejező gesztusainak mimézise:

A városi kultúrában szintén a 20. század elejétől datálhatóan a test reprezentációjának másik formája a színpadi megjelenésekhez, a színész- és színpadi táncos képzésekhez kapcsolódik. A városi térben kiemelt reprezentációs szerepet vállal magára az individuális test: dramatizáló előadásmódjában megszemélyesít és kifejez, amellyel a színházi tradíciókhoz, a zenei formákhoz és a kulturális emlékezethez köthető műfaji formák témáinak megjelenítését valósítja meg, ami a színpadi térben a testi kifejezés tradícióinak megfelelően archaizáló, valamint modernizáló műfaji típusok alkalmazását jelenti. Itt már egyediségében is megmutatkozhat a test, ugyanakkor a közösség érdeklődését jelző társadalmi konfliktusok is kifejeződhetnek az egyén alkotómunkájaként megszülető epikus színház és a táncdráma műfajában. A testi kifejezés vizuálisan is befogadható színpadi térbe helyezett kultúrája a szórakoztatás kategóriájába tartozik. A mitologikus szereptudatot magára öltő test instrumentumként áll a kiemelt színpadi térben a művészi kifejezés eszközeként.⁵⁰

⁴⁶ Beregszászi 1901.

⁴⁷ Lásd Róka 1900.

⁴⁸ Hobsbawn 1987: 181.

⁴⁹ Ennek kifejtésére egy későbbi fejezetben térek ki. Ezt Kaposi Edit Bodrogekői kutatásai bizonyítják. Lásd Kaposi 1948; 1999; Ábrahám 2023.

⁵⁰ Fülep Lajos, a századforduló művészeti érájának legelismertebb művészeteoretikusa szerint a test mint alak a tartalom és forma művészi kifejezésében összetartozó fogalmi fúziója. Mint a művészi kifejezés tárgya állhat egyedül, de sohasem függetlenül. A létesülő művészi alkotás magában hordozza azt a kulturális közeget, amelyben megszületett. Ebből következik, hogy a téma nem az alak empirikus adottsága, hanem az, amit az alak benne és általa mond. Lásd: Fülep 1976: 263.

A test színpadi megjelenését lehetővé tevő testképzés kifejező technikákkal vérteti fel az individuális testet. A színpadi térben kétféle attitűd jellemzi a testet: az egyik a karaktert megformáló előadó, a másik az alkotó habitusát jelzi. A mozgás színpadi alkalmazása megmarad a testképzéshez kötött strukturált tartalomként, de a test kifejezési formája és mondanivalója már karakterre válik.⁵¹ A színpadi térben alkalmazott mozgás tehát egyfelől a testet jellemző karakter megformálására alkalmas, másrészt a színpadra alkalmazott tánc formájában cselekményt közlő (narratív) vagy a motívumokból építkező kompozícióként (nem narratív) funkcióban, képeket összekötő, strukturáló szerepben, valamint önálló alkotásként is jelen van. Így tehát kiemelt térbe kerül a test, megjelenésével kommunikál, gesztusrendszerével, technikai tudásával reprezentál, vagyis szimbolikus jelentéstartalmat művészi alkotásként közvetít. Fülep Lajos megfogalmazásában az alkotó nem készen kapja a hagyományból a témát, hogy lemásolhassa, hanem motívumokat kölcsönöz belőle, és ezáltal ő maga megszemélyesíthető, kifejező alannyá válik. Mint érző, élő, kifejező test, a környező életet, gondolkodást és érzésvilágot meghatározó érdeklődést világnézetként közvetíti. Mindezt a művészi kifejezésben hatásként értelmezve válik fontossá a testértelmezés, a testi kifejezés technikái, a táncolás stílusainak és típusainak rendje, ami formai és tartalmi jegyeket hordozva a test kultúrát alakító és közvetítő tevékenységeként testesíti meg a táncot.

A nyilvános társadalmi terekben a városi testkultúra, mint a közösségi gyakorlat testi kifejezéséhez elméleti, azaz alkalmazási koncepciót vagy metodikát társít. A közösség gyakorlatához tehát a tánc struktúrájához és funkciójához köthető testképzési formákat, a testi technikákban összegzett gesztusrendszert dramaturgiai eszközként, kifejezési stílusok⁵² és alkalmazott formai típusok⁵³ eszköztáraként használja. A színpadi térben táncoló test kifejezőeszközként felhasználhatja a tánc stílusait és típusait akár a nemzeti identitás vagy a társadalmi hovatartozás jelzésére vagy szimbolikus jelentéstartalmat hordozó dramatizáló színpadi mozgásformaként, kifejező táncként is. A test, a technikai képzés eredményeként, a formai-tartalmi szabályrendszerek elsajátításával, azok tudatosításával építi fel a jellemrajzokat, az eljátszott

⁵¹ Egyrészt a testi kifejezés szellemi teréhez kötődő tartalma közölhet szakrális mondanivalót, ami az eredetmítosz és férfi–női szerepkör együttes tartalmát jeleníti meg. Másrészt alkalmazhat a történet megjelenítése szempontjából profán mozgáselemeket is, amely személyesebbé, emberközelivé teszi a testi kifejezés jellegét. A sorsfeladat tragikumát prezentáló test pedig egyedi karakterek megrajzolását is lehetővé teszi. Hont 1932: 23.

⁵² A stílus az egyén kifejezéséhez tartozó fogalom, a cselekvést, a viselkedést vagy az életstílust is jelezheti a művészetben létező egyéni vagy műfaji stílusok meghatározása mellett. Kultúraelméleti értelemben a stílus a visszatérő formaelemek összessége a kifejezés kultúrájában. A kifejezés stratégiájának összetevői: az anyag, a technika és a megjelenítés alkalmi és célja. Ez megkülönböztethet individuális és közösségi stílusokat. Lásd Voigt 2014:392. A stílus jelenti még a szerkezet megnyilvánulásának összességét, amelyhez kifejezési mód tartozik. Ez magába foglalhatja az egész nációk kultúráját, földrajzi helyek szerint elhatárolt stílusjegyeket és változatokat, nemzeti vagy történelmi korszakhoz köthető stílusokat is. Lásd Szabolcsi-Tóth III. 1965:406.

⁵³ A típus a folklór alkotás tartalmának általánosított váza, tartalmi szerveződési egységek (mint például a motívum) alkotja. A típust jelentheti a hagyományozódás során tovább élő alapegységet is. A motívum tartalom forma típuscsalád szerkezeti elemeit és variánsait foglalja össze és határozza meg a műfaji kategóriákat. Voigt 2014:455-457.

szerepeket és helyezi a szereplőket térben és időben konfliktushelyzetekbe, közlésértékű szituációkba.⁵⁴ Ehhez zenei formák, szekvenciák, mozgássorok, etűdök és közléstartalmat is felmutató kompozíciók kapcsolódnak. Ez az alkotói szemlélet és alkalmazott metodika a színházi térbe adaptált darabokba illeszt koreográfiákat, karaktertáncokat. A kiemelt színházi térben sokkal nagyobb hangsúlyt kap a test, a testhang, a tempó, a test technikája és kifejező mozgása, amely a szereplő páncéljaként szolgál sebezhetőségének legyőzésére és a karakter megformálására. A színpadi térben a testi kifejezéshez műveltségi tartalom is társul.

2.3.2 A testi kifejezéshez kapcsolódó tudati tartalom: a kollektív emlékezet szerepe

Az egyén és közössége kollektív cselekvéseinek vizsgálatához szorosan kapcsolódik a testi kifejezés alkalmazásának fizikális terei, stílusai és típusai, tartalmának és formaiságának meghatározása mellett a megjelenített tartalomhoz köthető közösség érdeklődését jelző tudati tartalom. A kollektív emlékezet tér és idő vonatkozásában az ember és közösségének viszonyát jelzi saját múltjával.⁵⁵ Az esetpélda alapján *a közösségben élő test kollektív gyakorlatában a történeti tudathoz kapcsolódó kollektív emlékezet az identitás múltbéli elemeinek kontinuitására épülő gyakorlatát, fõlidézhető értelmét és társas szinten megosztható tartalmait reprezentálja.*⁵⁶ A társadalmi cselekvések meghatározó elve lehet a nemzethez, vagy az etnikumhoz való tartozás ténye.⁵⁷ Ugyanakkor *a kulturális műveltség múlthoz fűződõ tudatos viszonyulása, ami a közösség emlékeiben a hagyományozódás, a tradíció restaurációja, de a szakadás, a felülkerekedés, a felejtés és az elfojtás eszköze is.*⁵⁸ A közösség kollektív cselekvéseiben történeti korszakot jelző intézményesített tudása tartalmazza: a múlt történeteinek reflexióit, a szokások körülményeinek és feltételeinek megváltozását, amelyből a közösség vagy az egyén érdeklődésének megfelelően kiemel közös, értéknek tekintett elemeket. Ez Maurice Halbwachs kutatásai szerint társadalmi értékrendszerbe illeszkedik, térbeliséghez kötődik, generációkon keresztül hagyományozott, olykor mitizáló interpretált tartalmat jelez. Ez a társadalmi tudás a test mozgásának, kifejező táncának értelmezése esetében a tanult testkultúrát jelenti, amelyben kollektív emlékezeti tartalomként a hithez kötődõ norma és reprezentáció helyéhez kapcsolt

⁵⁴ A színház világában nem ő az egyetlen, hiszen Sztanyiszlavszkij és Mejerhold képzési rendszerében is ebben a szimbolikus jelentés térbe kerül a mozgó test, mint kifejezést szolgáló test-technika. A különbség tánc tudomány és színház tudomány között az, hogy a tánc tudomány, a színházról leválva alkotta meg önálló gyakorlati és elméleti képzési módszerét. Sztanyiszlavszkijnál organikus szellemtestként kerül megfogalmazásra a tudatos színpadi mozgás, amely a karakter megjelenítésére alkalmas. Mejerholdnál pedig a plaszticitás mellett a dinamika a kulcsszó. Az ellentéteken alapuló mozgások ritmusa adja meg a karaktereket és szituációkat megjelenítő mozgássémákat. Lásd Rufini 2020: 284, Barba 2020: 287.

⁵⁵ Assmann 1992:31-32.

⁵⁶ A. Gergely–Varga In A. Gergely–Papp–Szász–Hajdú–Varga (szerk.) 2010: 207.

⁵⁷ Durkheim In Bohannan–Glazer 2006: 339–341.

⁵⁸ Assmann 1992:34.

tartalom jellemzi a test önazonosságaként és a test közösségi gyakorlatát érintő kifejező táncaként értelmezhető fogalmát.⁵⁹ Halbwachs kulturális emlékezeti tereket definiáló fogalomrendszerében a test és a reprezentáló testi attitűd kerül kiemelt szerepbe, amely cselekvéséhez jelentéstartalommal bíró képzetek társulnak.⁶⁰ Ezeket a képzeteket Halbwachs – Durkheimre hivatkozva – a társadalom kollektív tevékenységei következményeként létrejövő, a testre gyakorolt hatásmechanizmusnak gondolja.⁶¹ Halbwachs írása mutat rá, miért szükséges a társadalom egyes rétegeiben megőrizni, funkciójuk szerint azonosítani szimbólumokat, konvenciókat, rítusokat, szerepeket és jelentéstereket. Indoklása szerint a hit és a teremtőerő alapvetéseiként szükséges kiindulópont és viszonyítási alap a hagyomány,⁶² amelynek értelmében a korábbi társadalom közösségeinek kollektív emlékezeti tartalmai és a társadalmi fejlődést jellemző tudatos cselekvések produktumai történeti korszakot és habitust jelölve öröklődnek tovább a jelenben. Az egyes társadalmi terek között lévő kulturális értelmezés jelentésteremtésbeli különbségei pedig embercsoportokat, közösségeket jelölnek meg. A térbeli közösségek (és az azt alkotó csoportok) kollektív emlékezeti tartalmainak stabilitása viszonylagosnak tekinthető. Ha csak egyetlen elem is megváltozik, a csoport fenntartja az átalakítás lehetőségét, a tudástartalom részeinek egészhez való viszonyulását. Ez jelentheti a közösség vándorlását, az egy térben élő közösség etnikai összetételét, annak változásait, de érintheti a közösség lokalizált tudástartalmához kötődő ismereteit is.⁶³ Ennek értelmében Halbwachs meghatározása szerint a demográfiai magatartás nemcsak természeti, hanem életmódbeli kollektív reprezentációt (szokást, tradíciót, morális szabályrendszert) jellemző társadalmi normarendszerből következik.⁶⁴ Tehát az ember és közössége csak arra képes emlékezni, ami a mindenkori jelen vonatkozási keretein belül múltként rekonstruálható.⁶⁵ A kollektív cselekvésekhez köthető kollektív emlékezeti tartalom jelzi a vizsgált közösség folklórral való viszonyát, valamint a folklór elemeinek műalkotássá formálását, funkció szerint betöltött szerepét. Ez jelenti a közösség táncolási szokásaiban felismerhető kollektív emlékezethez kötődő témákat (motívumokat, táncstílusokat és típusokat), vagy a színpadi térben, előadói minőségben alkalmazott kifejező táncok műfaji típusait, cselekményét.

⁵⁹ Hegel 1979: 276–308. Ezek a fogalmak a korai társadalomkutatásban is megjelentek Durkheim és tanítványai (Émile Durkheim, Marcell Mauss és Maurice Halbwachs) társadalmi jelenségeket összekapcsoló térelméletében. Durkheim társadalmi test–nemzetest fogalmához kapcsolódik Mauss testtechnikája és Halbwachs kulturális emlékezethez kötődő társadalmi keretei. Lásd Durkheim in Bohannan–Glazer 2006 (1997); Mauss 2000; Halbwachs 2021.

⁶⁰ Halbwachs 2021: 94–95.

⁶¹ Halbwachs 2021: 100–103.

⁶² Halbwachs 2021: 195.

⁶³ Halbwachs 2021: 118–128.

⁶⁴ Berger Halbwachs írásait összegző munkájában írja. Lásd Berger 2015: 22.

⁶⁵ Assmann 1992: 37.

2.4 A testi kifejezés makroszintű vizsgálata: a közösség cselekvési motivációja, társadalmi folyamatai és intézményi struktúrái

A kutatást meghatározó szemlélet szerint makroszinten a kollektív emlékezet és a társadalmi morfológia vonatkozásaiban vizsgálható a test és a test mozgásának tánccá váló folyamata. A kutatás szemlélete adaptálhatónak tekinti Halbwachs társadalmi morfológiai viszonyokat vizsgáló kutatásait, mely szerint a metropoliszok önálló morfológiával rendelkeznek.⁶⁶ Halbwachs morfológiai kutatásaiban a város kiterjedése, populációjának elterjedése, életformája, illékony közösségiessége vagy nagyvárosi mentalitása, társadalmi élete is szerepet kap.⁶⁷ Ezért a társadalmi élet terekhez köthető kollektív reprezentációk lenyomata.⁶⁸ A materiális struktúrák, mint a város nyilvános társadalmi terei kapcsolódnak a városi közösség szokásaihoz, alapot képezve a kollektív reprezentációk kialakulásához.⁶⁹ Szerinte a morfológiai viszonyok nem mechanikusan hatnak (vissza) a társadalomra, hanem a róluk kialakított, társadalomra vonatkozó reprezentációkon és képzeteken keresztül.⁷⁰ A nyilvános társadalmi terek és a társadalmi morfológia kontextusát az a kollektív reprezentációkhoz kapcsolódó kulturális emlékezeti tér adja meg, amely az identitás megtartását szolgálja.⁷¹ A kulturális antropológia tudományterületében kap kiemelt szerepet a társadalmi folyamatok fizikális terekhez kapcsolódó kollektív reprezentációinak (mint a test és annak térbeli szimbolikus szerepének) definiálása, a terekhez kapcsolódó kulturális emlékezetében megjelenő tartalmainak értelmezése.⁷² A test- illetve tánckultúra vizsgálatának folyamatában fontos tényezők a test nevelése, kulturális szokásrendje, táncalkotási alapelveinek formai és tartalmi jellemzői, művészi kifejezésének kritériumai, egyéni és kollektív reprezentációi, a mozgás- vagy tánc felhasználásának jellege, amelyek a metropolisz morfológiájában társadalmi folyamatokhoz és intézményi struktúrákhoz is kapcsolódnak.

A testi kifejezés és a tánckultúra kutatásának holisztikus szemlélete a kutatási eredményeket a történeti és térbeli vonatkozásokkal együtt, valamint a közösségek átalakulásának folyamatát is jelző perspektívában összegzi.⁷³ Budapest közösségének és tánckultúrájának kutatásakor e megközelítési mód lényeges, vizsgálandó tématerületei a következők:

- az integrációs hatások (az asszimiláció);

⁶⁶ Halbwachs 1938. Hivatkozva Berger 2018: 89.

⁶⁷ Berger 2018: 91.

⁶⁸ Berger 2018: 93.

⁶⁹ Berger 2018: 93.

⁷⁰ Berger 2018: 93.

⁷¹ Halbwachs 1941-es művét hivatkozva Berger 2018: 94.

⁷² A korai táncléírások motívumok, táncszerkezetek, térrajzok, dramatizáló gesztusok és mozgásformák leírásával alapozták meg a kutatók akkor kialakításra kerülő módszertani elveit. Lásd: Prokosch-Kurath 1960; Kaepler 2000.

⁷³ A. Gergely András szócikke. In A. Gergely–Papp–Szász–Hajdú–Varga (szerk.) 2010: 174.

- a közösség társadalmi folyamatokból adódó struktúra változásai: (mint a testkultúrát és technikát, ifjúságnevelést, mozgalmat, vagy szövetséget alakító koncepciók);
- a tánc, mint a város kultúrájában reprezentációs szerepet betöltő kulturális jelenség révén a társadalom belső működésére vonatkozó szabályrendszerek, kifejezőmódok vizsgálata;
- az alkotási mechanizmus és az intézményi rendszerek struktúrájának változásai;
- a tánckultúra szociokulturális környezetének összefüggései: a falusi táncfolklórral tapasztalható kölcsönhatások, átvételek, európai trendek és egyéb, a változást előidéző körülmények.

A kutatás értelmezési kerete szerint a közösségben élő test szimbolikus reprezentációs cselekvései által képviselt tartalom alkalmas a társadalmi interakciók asszimilatív és integratív stratégiáinak megjelenítésére. A kultúra változása szempontjából lényeges az országhatáron kívüli, nyugat- és/vagy kelet-európai tendenciát követő testkultúra, mozgáskultúrát szabályozó rendszerek és elvek vizsgálata is: a tánctánc, a képzési, illetve reprezentációs formák vagy színpadi megjelenések tekintetében egyaránt a test térhez kapcsolt szimbolikus kollektív reprezentációi.

2.4.1 A közösség integrációs rendszerében a társadalmi folyamatok

A kutatásom tárgyát képező közösség vizsgálatában kiemelt szerepe van a társadalmi miliónek, amely a közösséget és az annak részét képező egyént egyaránt cselekvési módokra készíteti. A város terében, a társadalmi struktúrában a közösségek szempontjából az *asszimiláció*⁷⁴ és az *integráció*⁷⁵ egymástól elkülönülő fogalmakat alkotnak. Ez esetben az asszimilációt az egyénnek a közösséghez való tartozás vágyát kifejező gesztusa, mint határátlépő egyéni cselekvés jelenti. Ez lehet a vallás felvétele, a nyelvhasználat vagy az egy térben élők közösségéhez való tartozás szándékának kinyilvánítása. A kutatásban az integráció a társadalmi folyamatokhoz, valamint a társadalmi folyamatokban résztvevő közösségek törekvéseihez, a folklórkutatáshoz kapcsolódó fiatalok reprezentációs tevékenységéhez viszonyítva nyilvánul meg. *A közösség integrációs stratégiájának sajátos dinamikáját a társadalom kulturális miliójében létező szimbolikus kapcsolatrendszerek adják meg, ami függ nemzetiségtől, társadalmi helyzettől, hagyománytól és az egymást követő generációk kollektív emlékezetben őrzött tudástartalmától.* A kutatás szempontjából ez azért lényeges, mert a vizsgált közösség asszimilációs stratégiái szinkronban vannak a történelmi korszak társadalmi folyamatok struktúráját alakító szabályrendszerével és a testi kifejezésben megnyilvánuló szimbolikus

⁷⁴ A. Gergely András szócikke, In A. Gergely–Papp–Szász–Hajdú–Varga (szerk.) 2010: 51–53.

⁷⁵ A. Gergely András szócikke, In A. Gergely–Papp–Szász–Hajdú–Varga (szerk.) 2010: 182.

reprezentációs formákkal. A kulturális hagyományok, a kor szellemisége, érdeklődését, művelődését jellemző cselekvései, a mindezt befogadó társadalmi tér és az abban résztvevő közösség minden korszakban írott és íratlan, objektivitást is tartalmazó szabályrendszernek megfelelően szerveződik,⁷⁶ amelynek kialakítása (kulturpolitikaként) a hatalom feladata, ezzel szorítva keretek közé a megengedett társadalmi cselekvést.

A kutatás alapján Budapest példáján a társadalmi folyamatok integrációs rendszere:

- Az ifjúságnevelő törekvések;
- A női líceum, mint nőnevelésben alkalmazott test- és mozgáskultúra irányzatai;
- Az elitdiákok kollégiumi szerveződése (Eötvös Kollégium, Szegedi Fiatalok Művészeti Kollégiuma);
- Falukutató cserkészmozgalmak és a Leventék militarista mozgalma;
- A Bolyai és a Györfly Kollégium
- A táncmozgalom megalakulása.

2.4.2 A képzéshez kapcsolódó intézményi struktúrák

A társadalmi folyamatokhoz kapcsolódó testképzést a hatalom szabályozó elvei irányítják. A kutatás eredményei szerint ezeket a szabályozó elveket a mindenkor kultuszminiszterek vallás- és közoktatásügyi, valamint belügyminisztériumi rendeletek formájában adják ki. Ehhez oktatásügyi rendeletek, képzési struktúrák, kurzusok, tanfolyamok, testképzési technikák, művészi stílusok, megjelenési terek, műfaji és kifejezési formák, képzés elvégzését bizonyító okiratok is kapcsolódnak. A kutatásban ez Budapest esetpéldája szerint először a művészképzés, majd az alulról szerveződő mozgalmak nemzeti táncokat alkalmazó mozgáskultúrája, majd ezek összekapcsolódásával az új színpadi tánc műfajának megteremtéséhez, a tánckultúra átformálásához egyaránt kapcsolódik.

A Szentpál Olga életművét vizsgáló kutatás alapján testképzési intézményekként megemlíthető:

- A táncmesterképző;
- A mozgásművészeti iskolák amatőr táncosképző intézményei;
- A Színművészeti Akadémián, majd a Színház- és Filmművészeti Főiskolán zajló táncrendező és koreográfus képzései;
- A Táncszövetség falujáró, illetve „tánc-szakkáder” képzései.

A kutatás szerint a kulturpolitikai elvek változása élesen elhatárolja egymástól a két világháború közötti, illetve a második világháborút követő történeti időszakokat. A történeti időszakok

⁷⁶ Cohen 2000: 43.

változása az első időszakot meghatározó nyugat-európai, illetve a második időszakot jellemző kelet-európai műveltségben és testi reprezentációban megjelenő irányelvek alkalmazásában is megfigyelhető. Ezért a tánctudományt, művészeti korstílust és testi kifejezést kontextusba helyezve kutatási szemlélet igazán meghatározó a színházi tánc kulturális jelenségének vizsgálata szempontjából.

2.5 A testi kifejezés antropológiai megközelítése a táncművészet vizsgálatában:

A kutatás szempontjából az a legfőbb megválaszolendő kérdés, hogy a testi kifejezés antropológiai megközelítésű vizsgálatában a test, a mozgás és a folklór miként alkothat összetartozó egységet? A testi kifejezés mozgáskultúrában összpontosuló kollektív közösségi gyakorlata kulturális terület összefüggésében konstituálódó tapasztalatként értelmezhető.⁷⁷ A test gesztusaiból formált szimbolikus reprezentáció a közösség múltjához kötődő asszociatív tartalmakat örökít át. *E táncművészetben átörökített szimbolikus jelentéstartalmat a közösség és a benne élő egyén folyamatosan újraalkotja a testi reprezentáció funkciójának megfelelően társadalmi terekhez kapcsolódó tartalmakat megjelenítő struktúrát alkalmazva.*⁷⁸ Tehát a táncművészet vizsgálatában a személyes tapasztalat, az alkotótevékenység, képzési struktúra és a társadalmi folyamatok kapcsolódnak össze, ami a test reprezentációs szerepét, kultúraformáló tevékenységét teszi értelmezhetővé. A részfejezet a kutatás értelmezési keretét tehát a táncművészet vizsgálatára adaptálva mutatja be.

2.5.1 A mozgáskultúra, a kulturális tér és a kollektív emlékezet összefüggései a táncművészet kutatásában

A testet és közösséget jellemző mozgáskultúra szerepét megjelenési formáinak, szimbolikus tartalmainak és nyilvános társadalmi tereinek bemutatásával írta le az értekezés előző fejezet része. A kutatás értelmezési keretét az ember és közössége kollektív cselekvéseit reprezentáló gyakorlat és az ahhoz kapcsolódó elméleti megközelítés határozza meg, amelyben a két központi fogalom a testi kifejezés és a tánc térhez és társadalmi folyamatokhoz való viszonyulása. *A nyilvános társadalmi terekhez köthető szimbolikus testi reprezentációk társadalmat összetartó erőként is szolgálnak.*⁷⁹ A táncművészetet gyakorló közösség motiváltsága szerint alakítja ki elképzelt önmagát, illetve ezt megújítani tudó reprezentációs stratégiáját. A város nyilvános társadalmi tereibe helyezett folklórjelenségek szimbolikus kifejezése adja meg a korreláció lehetőségét *az aktuális*

⁷⁷ Niedermüller 1995: 201.

⁷⁸ Niedermüller 1995: 202.

⁷⁹ Turner 1987: 74.

*korszak társadalmában élő ember identitáskonstrukciójának megteremtésére.*⁸⁰ Miként értelmezhető tehát az alkotás megítélése szempontjából a test szimbolikus reprezentációja? Új struktúrát kialakító, kortárs szemléletet tükröző alkotási felfogásként; vagy az irányítás, a hatalom és a tulajdon testi kifejezésben is megnyilvánuló eszközöként definiálható irányzataként? Erre a kérdésre a választ a turneri elmélet adja meg, amely kutatásaim értelmezési keretéhez jelentős mértékben járul hozzá. Eszerint a test és testek közössége a nyilvános társadalmi terekhez, népelethez, emberi életfordulókhoz és társasági élethez is hozzájáruló, az összetartozás tudatát is meghatározó tartalmakat kapcsol.⁸¹ A testi kifejezés éppen a nyilvános társadalmi terekben képviselt szimbolikus jelentése és betöltött funkciója miatt nem választható el sem a történetiségtől, sem pedig attól a kulturális hagyományokat tartalmazó tértől, amelyben megszületett.⁸² *Ezért a hagyomány a népelet statikus jellemzőjeként állandóan, dinamikusan változik, s mint ilyen a maga komplexitásában köt össze, vagy választ el közösségeket.*⁸³ A népelet részét képző tánc kulturális jelensége egyrészt a történeti korszak testképéhez kapcsolódó közösséget jellemző karakter, másrészt a színpadon alkalmazott kifejező tánc játéktípusai és mozgásstílusa szerint reprezentálja a közösség érdeklődését, művelődését. *A test kifejező táncához kapcsolódó kollektív emlékezeti teret definiáló kulturális javak (mint a táncdivat és a folklórkincs reprezentációja), valamint ezen javak funkcióinak szimbolikus tartalma határozza meg a történeti kor társadalmának cselekvésben (alkotásban és közösségi reprezentációkban is) meghatározható motivációjának eszköztárát.* Ezért szükséges a testi kifejezéshez kapcsolható terek jellegéhez kötődő tartalmakat is meghatározni.

A kulturális terekben megjelenő és résztvevő cselekvő ember a közösség szabályrendszere alapján értelmezi az őt körülvevő világot, terekhez és betöltött funkcióhoz rendelt mozgásreprezentációkat alakít ki. A kulturális tér definiálható az elit- és népi kultúra interakciós

⁸⁰ Cohen 2000: 44.

⁸¹ Ezt a felfogásmódot alkalmazó és részben kiegészítő néprajzi szemléletként Hermann Bausinger elmélete is említhető itt, amely a népi kultúra technikai fejlődését vizsgálva mutatja fel a társadalom kulturális javainak összefüggéseit. A néphagyomány megjelenésének különböző terei (mint falu és város) között lévő sajátos dinamikát helyezi fókuszba. Térbeli és időbeli társadalmi horizontba helyezi az organikus és organizált társadalmi jelenségeket. Az élő organizmus a népi tudás, az organizált jelenség a technika alkalmazásának meghatározása. Lásd Bausinger 1995: 23.

⁸² A szülőföldet jellemző kulturális javak a közösség kollektív emlékezetében elsajátítás, alkalmazás és továbbadás tekintetében múlt és jelen szerves egységét jelentik Bausinger elméletében. Bausinger 1995: 80–94. Ebben egyaránt jelen vannak a technikai fejlődést követő divat változó tendenciái és a tudatos tanító magatartást képviselő történeti téma. A népi kultúra tudatos alkalmazása nem szeparálja el a statikus és dinamikus tartalmakat. Tehát Bausinger a stílus és a téma kultúrtörténeti jellegét a kifejezés formaiságát meghatározó térhez és alkalomhoz köti. Bausinger 1995: 74. Ilyen stíluskategóriákat jellemző fogalom lehet a *populáris*, ami egyaránt jelentheti a népi, illetve a nemzeti fogalmát. Gunda Béla szerint Bausinger megállapítása meghaladottnak tekinthető, éppen a korábban hivatkozott példák okán. Gunda 1994: 59. Gunda Bausinger megállapítására (a népi kultúra és az elit kultúra együttes vizsgálatával) vonatkozó véleményével mégis egyetért, hiszen „*a hagyomány mindenkor funkcionális szerepet tölt be, s abba a közösség érzelmileg mégis kapcsolódik.*”

⁸³ Gunda 1994: 6.

terének megfeleltetéseként.⁸⁴ A kulturális téren belül található a nyilvános társadalmi tér és ezen belül az egyéni reprezentációs tér.⁸⁵ A testi kifejezés eszközeként megszülető tánc térhez kötöttségében reprezentálja a társadalom közösségeinek mentalitását, illetve a közösség életében betöltött szerepét.⁸⁶

A közösség szimbolikus reprezentációja, a megjelenített tartalom és a tér szignifikánsan összetartozó fogalmak.⁸⁷ A nyilvános társadalmi terek, az épületek használatát tekintve, alapvetően statikusnak nevezhetők, amelyekben a tér jellegéhez illő, a közösség reprezentációs igényének megfelelő dinamikus tartalom kerül reprezentálásra a test viselkedése, mozgása, valamint a közösség szociokulturális gyakorlatának megfelelően. Ezért tehát az emberi test nemcsak egy időbeli közösséghez tanul meg alkalmazkodni (amely viselkedési normát, morált, megjelenési és kifejezési módokat tanít neki), hanem társadalmi terekben mozgó, közösséghez tartozó, karaktert és identitást képviselő funkciókkal definiálja önmagát.⁸⁸ Mindezekhez a test szimbolikus megjelenéséhez köthető nyilvános társadalmi terekhez – társadalmi osztálytól függően – kapcsolódik a *közösségi folklór* (mint közösséget összetartó erő), a *folklorizáció* (mint új tartalmak beépülése), vagy a *folklorizmus* (absztrakt–kortárs alkotási forma) és *neofolklorizmus* (az újraalkotás) jelenségének értelmezése.⁸⁹ Ezek a jelenségek őrzik meg a testi kifejezés dramaturgiai eszköztárában a cselekvésmintákat megformáló szereptípusokat, motívumokat, technikákat, az egymásra épülő strukturált mozgásszerkezetet, táncstílust, műfaji formát is jelző típusrend funkcionális alkalmazását és alkotói elvét jellemző tudástartalmait. Ennek okán tehát az emberi test kollektív emlékezetében megnyilvánuló tradíciója a mozgás-, illetve táncművelés és a folklór térbeli és területi jelenségmodelljeként jellemezhető, amely történeti, szerkezeti és tartalmi, valamint műfaji jellegzetességeket hordoz.⁹⁰

A test szimbolikus megjelenéseire, nyilvános társadalmi terekhez kötött tánc adaptációs lehetőségei az általam vizsgált esetpélda, Szentpál Olga munkássága és Budapest táncművelésének vizsgálata alapján:

- a) Az egyént magába foglaló közösség nyilvános társadalmi térhez kötött test- illetve mozgáskultúra történeti korszakot jellemző mozgása és alkalmazási formája: Ez

⁸⁴ A populáris kultúra olyan ösztársadalmi műveltség vagy tudás, ami történeti olvasatban a népi kultúra szinonimája lehet a városban megjelenő paraszti és a polgári kultúrának. Ennek értelmében az átadás-átvétel elvén alapuló tradicionális variációk megjelenése, a művészeti stílus kialakulása és műfajjá válása is a populáris kultúra részeként említhető a táncművelés vizsgálatában is. Az elitkultúra és a népi kultúra nem egymástól szigorúan elszeparált területek, hiszen elemeket kölcsönöznek egymástól. *Ha a népi kultúra vesz át elemet az a folklorizáció kategóriáját jelenti, ha az elitkultúra vesz át elemeket, az a folklorizmus fogalmkörébe tartozik.* Povedák 2004: 85-86.

⁸⁵ A társadalmi tevékenység térbeli és időbeli léte a terek szeparációja alapján elemezhető. Nemes Nagy 1998: 22.

⁸⁶ Nemes Nagy 1998: 23.

⁸⁷ Nemes Nagy 1998: 27.

⁸⁸ Nemes Nagy 1998: 27.

⁸⁹ Voigt 1990: 30-36.

⁹⁰ Nemes Nagy 1998: 44–50.

foglalja magába szociokulturális hatásokként a származáshoz (nemzeti-nemzetiségi jelleghez, valláshoz és társadalmi helyzethez) kötődő testi technikák és táncdivatok meghatározását. A tudás objektuma maga a test a térben, amely magán viseli a történeti kor normájának megfelelő viselkedését, társadalmi mintáit, test- és mozgáskultúráját.

- b) A színpadi térben reprezentációs szerepet betöltő tánckultúra *archaizáló attitűdje* (nemzeti, lírai vagy mitologikus szerepeket jellemző, a hit hagyományait reprezentáló vonásai): Ez választja szét azokat a tematizált reprezentatív alkotói tereket (nyilvános társadalmi tér vagy kiemelt színpadi tér), amelyekben a testi kifejezés szimbolikus reprezentációját a képzés során elsajátított, tanult testi technikák és kifejezési módok jellemzik, az elit-kultúra stílusa és műfaji típusai tekintetében.
- c) A színpadi térben reprezentációs szerepet betöltő test kifejező táncalkotásának *modernizáló attitűdje*, személyes fejlődéstörténete (epikai és drámai szerepeket megmutató cselekvést sugalló formája): ez a népi kultúra folklór jelenségeinek a városi térben való esztétizáló megjelenését jelenti, ami a kortárs alkotás alapjaként szolgál.

Tartalmazza:

- a falu népi kultúrájaként összegyűjtött folklórkincset;⁹¹
- a város terében a népi kultúra motívumait felhasználó kortárs (absztrahált) alkotásokat;⁹²
- a közösséget jellemző táncfolklórt és táncdivatot (szórakozásra és szórakoztatásra) adaptáló, új táncot kreáló színpadi alkotásokat.

⁹¹ Nemes Nagy 1998: 31. A falu mint integrációs tér az életmódváltozások, a szubkulturális szintű kölcsönhatások, a migrációs stratégiák és a turisztikai innovációk számos különböző jelenségének kutatását teszi lehetővé. A faluanropológia a hagyományosan néprajzi, etnográfiai, folklorisztikai szempontból vizsgált kulturális jelenségeket a kortárs érdeklődés nyomán helyezi recens antropológiai megfigyelés alá. A. Gergely András szócikke, In A. Gergely–Papp–Szász–Hajdú–Varga (szerk.) 2010: 149. A falu lokális tere a regionális tér része, amely a tájegység fogalmát fedi. A falu mozgáskultúráját a kollektív emlékezet a társadalmi csoport vagy közösség érdeklődését meghatározó, táncdivatot követő attitűdje mellett a nemzetiségeket jelző regionális jelleg reprezentálja.

⁹² A város lokális társadalmi terei a test és közössége számára (a városantropológiai megközelítésben) integrációs térként funkcionálnak, amelyek sokkal differenciáltabb megjelenést generálnak a testi kifejezési formákban. A városantropológia a város, mint térbeli jelenség tudásterületét tárja fel. Ennek része lehet a gazdasági növekedés, a térbirtoklás alapuló civilizációs fejlődés eredményeinek vizsgálata, a komplex civilizációk kialakulásának trendje, városlakói életmód és kultúraformálódási változásainak leírása is. A. Gergely András szócikke, In A. Gergely–Papp–Szász–Hajdú–Varga (szerk.) 2010: 361–362. A testi reprezentáció nemcsak egy kisebb közösség, hanem egymáshoz kötődő közösségek, társadalmi rétegek szórakozást és szórakoztatást szolgáló tereit és tartalmait is jelenti. *A színpadi tánc kutatási módszerének tárgyát képezheti a falu és város interakciója, valamint történeti elemzések, esetleírások, oktatási intézményrendszerek és integrációs mechanizmusok hatásvizsgálatát is lehetővé teszi.* A városi tér értelmezési keretében a térfelosztás és a térhasználat alapján is definiált mozgáskultúra az egyén és közösség kapcsolatát, valamint az egyén közösségekben vállalt és betöltött szerepét is meghatározza. A városi testkultúrában pedig kifejezési formák, stílusok és testképek jellemzik a városi közösségeket és azok asszimilációs és integrációs stratégiáit. A városi mozgáskultúrához társul a közösség szociokulturális mozgásteré: a bálterem és a színházi tér elkülönülő társadalmi terei, amelyekhez különböző reprezentációs szerep kapcsolódik.

A testi kifejezés, mint a test szimbolikus reprezentációja a közösség vagy az alkotó karakterisztikájára, stílusára, művészi kifejezésének formavilágára utal a közösség kollektív reprezentációjában, valamint színpadi műfajként is. *A 20. század elején a városi közösség(ek) érdeklődése saját kultúrájának megismerésére fókuszál, ezért olyan új műfajokat, városi térbe integrált hagyományt hoznak létre, amelyben a népi líra, az epika és a dráma kerül fős szerepbe.*⁹³ A testi kifejezés hagyománya magába foglalja az archaizáló megőrzést, mint a régít új elemekkel is ötvöző rekonstrukció, vagy motívumokat alkalmazó új, modernizáló alkotás lehetőségét. A folklór esztétizálása és a dramaturgiai hatásmechanizmus a hétköznapi szerepjáték és a státusz fenntartásának eszköze, amely a mindennapi társadalmi folyamatok interakcióját jeleníti meg.⁹⁴ *A test táncban artikulált szimbolikus színpadi reprezentációjának témái (líra, epika dráma) a színpadi tánc műfaji formájában lesz a társadalom kollektív emlékezetében az átörökítés és a nevelés eszközeként.* A városi közösség folklórt adaptáló kortárs művészi alkotásai műfaji formáit és funkcióit változtathatja ugyan, de szimbolikáját sohasem, mert ezek a szereptudatok és cselekvési motivációkat megörökítő témák, mint a közösség tudástartalmának sarokpontjai teszi lehetővé az átörökítés lehetőségét, amely nem hullik szét akkor sem, ha minden belső és külső tényezője megváltozik.

Mіндеzen érvek alapján a tánc az emberi test és közösségének tudatos cselekvésként definiált kulturális jelensége feltételezi a folklór esztétikai minőségét és a mozgásdramaturgiai eszköztár kompozícióalkotáshoz tartozó szabályrendszerét, legyen az tradíciót követő reprodukív-archaikus vagy modernséget jelző absztrakt kifejezési forma. Ehhez kapcsolódik a testtechnikát felhasználó, abból mozgásformát összeállító dramaturgiai eszköztár és a folklór műfaji típusokhoz kapcsolt alkalmazása. Összefoglalva tehát a kutatás értelmezési keretét bemutató részfejezetet, hangsúlyozom, hogy az általam képviselt szemléletben a testi kifejezés nyilvános társadalmi terekhez kapcsolt jelenségei, mint történeti stíluskorszakokat jelző gesztusrendszer, a táncstílusban és -típusban az egyén és közösségének identitását, kulturális habitusát, nyilvános társadalmi terekhez kötődő szimbolikus megjelenését, gyakorlati tevékenységéhez társuló elméleti szabályrendszerét reprezentálja. A test elkülönülő és nyilvános társadalmi terei (földrajzi térhez kötött morfológiája, topológiája és a kollektív emlékezet térhez kötött tartalmai) együttesen jellemzik az életközösséget, életvilágot alkotó egyént, közösséget, társadalmat. Így kerülhet a test saját társadalomtörténeti közegébe, amelyben szimbolikus reprezentációként vizsgált kifejezési formája, viselkedése és habitusa visszautal saját közösségére. Ezért kutatásaim során a társadalmi térben cselekvő testet, mint mozgó, táncoló, gondolkodó, szubjektív interpretációt és tudatos

⁹³ Hont: 1932:10.

⁹⁴ Turner 1987: 76.

alkotást létrehozó jelenségként értelmezem. A testi kifejezéshez pedig dramaturgiai eszköztár és terekhez kötődő kifejező típusrend is kapcsolódik.

2.5.2 A testi kifejezés dramaturgiája

Ahhoz, hogy megérthetővé váljon a mozgásban rejlő testi kifejezés (mint a tánc és a táncolás gyakorlata), rá kell világítanom a test gesztusaiból építkező mozgás egymásra épülő részterületeire. A testi kifejezés dramaturgiája az egyéniség kifejezésének intuitív gyakorlatát (a tánc kompozícióját és az alkotáshoz felhasznált elmélettel együttesen) az alkotó és az előadó struktúrát és funkciót adaptáló színpadi alkalmazásában definiálja.⁹⁵ Itt kapcsolódik össze a táncos képzés és a színpadi alkotás metodikája. Ehhez többféle tánctechnika, kompozíciós forma vagy táncot adaptáló funkció kapcsolódhat.⁹⁶ A színházi térben az alkotó saját alkotásához a színpadi kifejezés tradíciójának értelmében többféle stílust, játéktechnikát és műfaji formát is felhasználhat az adaptáció jellegének megfelelően. A színpadi tánc reprezentációja és a közönség érdeklődése nem szeparálható el egymástól, mert az alkotó a közösségben élve, az őt érő szociokulturális hatásokra reflektálva hozza létre alkotásait (megteremtve az elemzés mikro- és makroszint közötti átjárhatóságának lehetőségét). Meghatározó elemei a (színpadi) térhasználat, a stílus és a történeti kontextusok.⁹⁷ Ez tehát a színpadi táncolás eszköztára, amelyben kifejezési technikák, történetiséget jelző játékformák, témában megjelenő karakterek, szereptípusok vagy motívumok cselekményként kapcsolódnak össze. A test nem táncol anélkül, hogy ne lenne gesztusokban jelentést rejtő motívuma, amit a testi kifejezés karakterét jelző táncnak nevezhetnénk. Ha van motívum és karakter, ahhoz társul a technika. És ha van technika, ahhoz kifejezési formát jelző stílus, mozgástípus és szerkezeti forma, illetve műfaj is kapcsolódik. A testi kifejezés eszköztárát kibontva szükséges bemutatnom a motívumokból építkező mozgáskaraktereket és azok táncformát jelző szerkezeti formáit.

A *mozgás dramaturgiája* leginkább a zenedramaturgia⁹⁸ elemeit használja, de a színpadi alkalmazásban a színházi dramaturgia egyes elemeit is magába olvasztja. A kifejező tánc dramaturgiájának történeti gyökerei a 20. század elejéhez kapcsolódnak.⁹⁹ *A dramaturgia olyan gondolatközlési eszköztár, forma és megjelenítési technika, amellyel a drámai történet (vagy mozgás) cselekménye kifejezhető.*¹⁰⁰ A *mozgás dramaturgiája* ennek értelmében a színpadi mozgás stílus- és típusrendje, amely a

⁹⁵ Bauer 2015:31-33.

⁹⁶ Bauer 2015:34.

⁹⁷ Bauer 2015:37-38.

⁹⁸ Tallér 2009; Bauer 2015:33

⁹⁹ Hansen 2015:4.

¹⁰⁰ Sebestyén 1919: 303.

cselekmény megjelenítésére a karakterábrázolás, a kiemelés és a sűrítés eszközeit használja. A mozgás dramaturgiája emellett a szerkezetet és a történeti korszakokra jellemző kifejezőmódot is az eszköztár részének tekinti.¹⁰¹ A mozgás dramaturgiája, mint a tánc műfajelmélete minden történelmi korszak test és mozgáskultúráját összegezve a testi kifejezés színpadi hagyományának eszköztára. Ez az eszköztár szolgál az alkotó stílusismeretének alapjaként. A 20. század elején a színpadon alkalmazott tánc egyaránt lehet motivikus¹⁰² vagy dramatikus tánc.¹⁰³

A kutatás szempontjából a nyilvános társadalmi terekben alkalmazott tánc a közösség nemzeti reprezentációt megvalósító kulturális attitűdje mellett a társadalom vallásos értékrendjét jelző kulturális morál megjelenítését is magában foglalja. Az ünnepekhez kötődő rítusok tartalma, annak szereptípusait és cselekményét felhasználó játékkformák a test kiemelt színpadi térbe helyezett szimbolikus reprezentációja révén őrzik meg jelentésüket, strukturálják a színpadi előadás szerkezetét és adják meg stílusát.

A test színpadi jelenléte a karakter megformálását, előadói minőségének megmutatkozását hordozza magában. Az alaptényezők a plasztika, a ritmika és a dinamika; ezek adják a testi technika motívumrendszerét, stílus- és típusrendjét, amely a testi gesztusok által megmutatkozó polifonikus mozgásrendszert teszi felismerhetővé. *A színpadi térben a test kifejező tánc gesztusai révén instrumentummá minősül át.* Ez teszi szükségessé a mozgásdramaturgia gesztusokból építkező mozgásfolyamatainak tagolt és kidolgozott kompozíciós módszerének kifejlesztését.

A *mozgásdramaturgia* lényegét a fabula (mint tanulságot megfogalmazó cselekménymag) adja, amely a motívumot és a mozgásformát cselekvés-konstrukcióként alkalmazva, szereptípusokat, karaktereket jelölve, kiemelt pontokban rögzíti és balanszálja a mozgásszerkezetet alakító tér- és időfaktort.¹⁰⁴ A *mozgás dramaturgiai eszköztárát* történeti korszakok szerint jellemzi a zenei stílus is, hiszen a reneszánsz óta a zene és a tánc egymással karöltve, egymást inspirálva fejlődött. A kifejező tánc 20. századi színházi alkalmazásában alapvetésnek számít az alkotó képessége, technikai képzettsége, egyedi interpretációja, műfaj- és kompozícióelméleti ismeretei, amely alkalmazásával a motívumból technikát, a technikából egyedi karaktert jellemző stílust, az alkotó egyedi értelmezésbe burkolt mondanivalóját tükröző kompozíciót alkot. A téma szubjektív interpretációjának dramaturgiai hatásmechanizmusa teremti meg az alkotó által elképzelt, színpadra álmódott alkotását és behívja a külső szemlélőt mondanivalójának átadására. Fontos kiemelni, hogy a dramaturgiai értelmezés *nemcsak a narratív tánc-kompozíció szerkezeti építettségét és*

¹⁰¹ Ezeket a megállapításokat a korra jellemző elméletek alapján fogalmazom meg. Ezek Rakodczay Pál, Sebestyén Károly és Balázs Béla dramaturgia tárgyára vonatkozó megállapításai. Lásd Rakodczay 1902; Balázs 1918; Sebestyén 1919.

¹⁰² A vezérmotívumra épülő, test-és mozgásszólamokat szerkezetbe rendező mozgásfolyamata.

¹⁰³ A téma megjelenítésére kialakított kifejező mozgásstílus, amely ötvözhet különböző test- és mozgástechnikákat, illetve táncstílusokat is.

¹⁰⁴ Kotte 2015: 194.

kifejezési formáját értelmezi. A *nem narratív motivikus tánckompozíció* szintén a dramaturgia értelmezési tartományában kap helyet. A 20. század elején a test kifejező tánca két előadási formát hoz létre: a dramatikus-tematizáló táncdráma és a mozgást cselekménynek tekintő abszolút (motivikus) tánc műfajait.

A *színpadra alkalmazott kifejező mozgás vagy tánc eszköztára* nagyban függ az artikuláció terétől: attól, hogy milyen térbe szánják az adott kompozíciót. A test kifejezésében megszülető tánc az alkotó kezében unisono motívumok, polifónikus gesztusok, tánctechnikát alkotó mozgássorok szekvenciáiként karaktereket jelző stílusokká, valamint az alkotó véleményét művészi kompozícióként közvetítve a többszólamúság elvét alkalmazó eszköztár műfaji formáivá alakul át. A térbeli alkalmazás elméleteként a táncmű egyéni, kis csoportos kamara vagy nagycsoportos tömegdemonstráció előadásmódjait, térharmóniára törekvő alkalmazott kompozícióit hordozza magában. Ebben is szétválhat a komponista és az előadó szerepköre. *A komponista lesz az alkotó, aki mozgásszerkezetet épít, az előadó pedig közvetítő eszközként az interpretáció alanya.* A dramaturgiai hatás elérésében mindkettő személyiségének kulcsfontosságú szerepe van.

Összefoglalva tehát, *a testi kifejezés dramaturgiája* az, ami a testet vertikális, horizontális és szagittális síkokban mozgatja a történeti kor karakterisztikának megfelelő stílusban, a kompozíció szerkezeti és műfaji sajátosságának megfelelően. Ez olyan kifejezési eszköztárat jelent, amely lehetővé teszi a tánc történeti stílusaihoz kapcsolható mozgáskarakterek formai kompozíciós elvekkel együttesen történő értelmezését és alkalmazását. Az alkotó a rendezési elveknek megfelelően ehhez rendeli hozzá a térharmóniát, szabja meg a kompozíció térbe álmódott nagyságát és időtartamát, a szereplők számát és azok szerepköreit. A mozgás ritmikája a legfőbb struktúrát építő elem, amely nemcsak a motívum, de ütemszám mutatóként a kompozíció stílusát, metrumként a típusát is jelzi. Mindez együtt műfajelméletet teremt, amely meghatározza a test által előadott mozgás plasztikai, ritmikai dinamikai tartalmára épülő előadásmódot, a test szimbolikus reprezentációját, mozgástípusainak és kifejező stílári formai burjánzásának alapelméletét. A kutatás szempontjából szintén fontos momentum a kompozíciós formák vizsgálata, amelyek a struktúra építettsége által a korszakok karakterisztikáját jellemzik. A szekvenciákra épülő elemek így adják meg a tánc motívumra és ritmikára épülő ívét, azaz sorszerkezetét és formai megjelenését. A mozgásstruktúra a színházi dramaturgiában a cselekmény mint *deus ex machina* kifejezését foglalja magába.¹⁰⁵

¹⁰⁵ Ez az expozíció, a világnézetet megjelenítő konfliktushelyzet a válság és a sorsfordulat után a megoldással, mint végkifejlettel zárul. Lásd: Rakodczay 1902: 23; Balázs 1918: 32–33.

- *A struktúra a dramatiszáló tematikus (narratív) tánc* esetében a téma megjelenítésére kialakított kifejező mozgásstílus, amely karakterre gyúrva ötvözhet különböző test-, illetve tánctechnikákat, pantomimikus elemeket.
- *Az abszolút (motivikus, tehát nem narratív) tánc* esetében a struktúra a vezérmotívumra koncentrál, amelynek variációja, imitációja, mozgásszólamokra bontása és kánonszerű alkalmazásai szerkezeti formákban fűzik össze a test mozgásának szukcesszív táncfolyamatát.¹⁰⁶

A mozgáshoz társuló struktúrát meghatározó szerkezeti sajátosságok a motívum, a kontrapunkt, a kánon, a fuga, az ostinato, a szvit forma, a szonátaforma, a rondó és a szimfónia formai megfeleltetéseit tartalmazzák. Ez mindkét említett testi kifejezésformára érvényes. Ezek a zenei kifejezések, mint a zenét is építő kompozícióelméleti szerkesztési formaelemek már a történeti korszakok sajátos karakterisztikáját mozgásban is alkalmazva a tánc formai sajátosságait foglalják magukban.

A mozgás szerkezetét, formai sajátosságát az egyes motívumok, mozgáselemek egymáshoz illesztése, variálása, a lassú és gyors elemek váltakozását jelző kompozíciós formák adják. Ezek elkülönülő típusai:

- A motívum, mint alapvető téma.¹⁰⁷
- A motívum variációi: a téma nagyobbítása, bővítése (augmentáció). kisebbítése, sűrítése (diminúció), megfordítása, polifonikus szerkesztése (kontrapunkt), eltolása (kánon), imitálása (fuga).
- A motívum sorszerkezete és témaépítése: a rondó, az ostinato, a proprorció, a szvit-forma, a szonáta-forma és végül a szimfónia.

A test performatív kifejezése az antropológiai megközelítésben a művész technikát feltételező szimbolikus színpadi reprezentációjához tartozik, melyhez történetiséget jelző karakterek, technikát jelző stílusok és játékformák kapcsolódnak.¹⁰⁸ A kutatásban elkülönülő történeti korszakokban a tánc színpadi alkalmazása más dramaturgiai értelmezést jelöl.

1. A modernizmusban a klasszikus színházi tradícióknak megfelelő dramatiszáló, tematikus kifejezési eszköztár (misztériumjáték, moralitás, reneszánsz és barokk műfaji formák, társasági táncok, nemzeti karaktert jelző stílusok, zenei formákhoz kapcsolódó mozgásadaptációk)

¹⁰⁶ Szentpál-Rabinovszky 1938-39: 7.

¹⁰⁷ Szentpál-Rabinovszky 1928; Kozma-Madzsar 1926-1928(?); Szentpál-Pór-Lőrinc-Rábai-László-Bencsik 1946-52(?); Szentpál 1954.

¹⁰⁸ Gebauer-Wulf 1992: 3-7.

2. A szocialista realizmus korszakában realista művészet elveinek megfelelő (a tömegtánc, az új társasági táncok, valamint a megszülető színpadi néptánc) új társadalmi terekhez és funkciókhoz rendelt műfajai.

Ezért lényeges a közösség társasági tánc kultúráját és a színpadi tánc kultúráját együttesen vizsgálni, hiszen ez tárja fel a közösség és az alkotó szimbolikus reprezentációjában megnyilvánuló motivációját. Kutatásaim során a mozgás dramaturgiai vizsgálatát mezoszinten a színpadi koreográfiák vizsgálatában alkalmaztam. A 19. század végi és a 20. század első felében keletkezett darabok színpadra alkalmazott táncainak vizsgálata szerint a karaktertáncok, a nemzeti társastáncok bemutató táncai és a felújított európai balettelőadások formai adaptációi jelennek meg a megszülető kifejező tánc stílusa mellett. Ezek nem feltétlenül jelentenek önálló táncelőadásokat, a mozgás a színpadi mű kiegészítő staffázselemeként jelenik meg. A test a kukucskaszínpad szimmetrikus elrendezésében csak szólószerepben kap kiemelt figyelmet, a csoportos táncokban nem.¹⁰⁹ *Azonban a szintézisre törekvő testi mozgáskifejezés már önállósodásra törekvő attitűdje az esztétika és a dramaturgia szabályrendszerét magába olvasztva lép ki az alkalmazkodó–alárendelt staffázs szerepkörből.* Ennek okán a mozgásművészet a test kifejező mozgásába adaptált megjelenésének alapszituációját másképpen fogalmazza meg. A test ebben a formában is megmutatkozhat egyéniségként és tömegként egyaránt, de nem szimmetrikus, hanem aszimmetrikus színpadképben, mozgáskórusban vagy csoportkompozícióban. A test a mozgása által nemcsak érző kifejező, hanem elbeszélő kívülálló is lehet. Ez a test mozgása, a mozgáskarakter és a motívumhasználat test általi reprezentációjában is megmutatkozik. Míg a balett és a társasági táncok formanyelvét konstans állandóság jellemzi és csak kis mértékű változásokkal élő történeti mozgáskincsből építkezik, addig a mozgásművészetben a test önmaga kifejezésén túl élethelyzetek és cselekmény dramatisztizált megmutatására is képes azáltal, hogy a mozgás nem mindig motivikus, a mozgásfolyamatot megszakíthatja más – nem táncos jellegű – mozgással, beemelhet hétköznapi testi technikákat, vagy a cselekményt kifejezheti csupán a mozgás karakterisztikája is.¹¹⁰

A test táncban artikulált mozgását a gesztusok és a mimika (vagyis a karmozdulatok és az arcjáték) együttesen egészítik ki. Ez a testi gesztusrendszer adja a képzett, individuális instrumentumként alkalmazható test színpadi eszköztárát. Kulcsa a térhasználat újszerű felfogásában gyökerezik, amely a testnek nagyobb mozgásteret képes teremteni akkor is, ha

¹⁰⁹ Szentpál–Rabinovszky 1937: 37.

¹¹⁰ Szentpál Olga és Rabinovszky Máriusz iskolájában az aktuális tánc kultúra elemei szolgálták a test technikai képzéséhez alapként. Ezek mozgásjellegekként voltak a mindennapi gyakorlat részei: a társasági tánc, mint áramló jelleg, a balett, mint emelt jelleg, az expresszív mozgásdráma, mint ellentétes jelleg, a néptánc, mint egyenletes jelleg. Ezek a mozgásjellegek Merényi Zsuzsa lejegyzésében maradtak fenn Szentpál Olga egyéb, hagyatékában található jegyzetei mellett. Ezt Szentpál Olga, karakterológia és/vagy mimográfia néven nevezve, a Színművészeti Akadémiai táncrendező képzésben tanította egy feltehetőleg 1931-ben keletkezett jegyzet alapján. Lásd Szentpál Olga hagyatéka, OSZMI fond 32.

nagyobb csoport tagjaként van jelen. A test nem csupán önmagát képes kifejezni, hanem a csoport által tárgyalt, élethelyzetek, természeti jelenségek – mint díszlet – megformálására is alkalmas. Tehát nemcsak saját készségeinek és képességeinek megmutatására van lehetősége, hanem másokhoz is kell alkalmazkodnia, ami két különböző szerep megformálását jelenti. A test ezáltal lehet egyéni individuum, illetve a közösség része, beilleszkedő és kívülálló magatartást egyaránt képviselhet a színpadi térben. A kutatás szerint ettől eltér a szocialista realizmus individuum nélküli tömegtestet reprezentáló, formaiságot előtérbe helyező szemlélete.

A színpadi térben zajló akció a mozgásdramaturgia eszköztárából (a mozgástextúra, a plasztika, a ritmika és a dinamika) építkezve adja meg a táncműfaj stílusjellegét.¹¹¹ A test számára tehát kiszélesedik a kifejezés eszköztára, amelynek csak a színpadra kerülő téma és az alkotó–rendező kreativitása szabhat határt. Itt elsősorban *az abszolút zenével szintézist alkotó tánc* – a szólamok térben megjelenő mozgássá transzformálása – *a kiindulási pont, ahonnan a test a kifejező mozgás művészeként válik a belső érzéseket gesztusok révén táncá formálni tudó egyéniséggé.*¹¹² Így az alkotói elv, a kompozícióelmélet és a gyakorlat együttesen hozzák létre a kifejező tánc fogalmi rendszerében a dramatikus, illetve a motívumokból építkező mozgás új eszköztárát. Ennek értelmében nemcsak a színjáték, hanem a színpadon megjelenő tánc is formulaszerű cselekménydarabokat őriz, amelyhez a kutatás szerint a történeti korszak mozgáskultúrájának stílusai (kifejező tánc, kifejező balett, színpadi néptánc) kapcsolódnak. Emellett a folklór esztétikai jellegét is megjeleníteni tudó tánc kulturális jelensége a népi tudásban megőrzött terekhez kötődő kollektív emlékezeti tartalmakhoz is kapcsolódik.

2.5.3 A kulturális emlékezeti terek és a folklór esztétikája

A kutatás holisztikus, történeti kontextusokat is értelmező szemlélete itt érvényesül: a mikroszintű vizsgálathoz makroszintű perspektíva is társul, figyelembe véve a közösséghez tartozó egyén cselekvési motivációjára hatást gyakorló makrotényezőket, mint szociokulturális hatásokat. Ez a vizsgált személy esetpéldájának mikroszintű vizsgálatához képest egyre bővülő perspektívában engedi láttatni a személyes motivációt képviselő alkotási tevékenység mellett az alkotás témáit és a test szimbolikus reprezentációját képviselő tánc társadalmat alkotó közösségek kultúrát formáló mechanizmusát. A Szentpál–Rabinovszky házaspár megfogalmazásában a test kifejezőeszközzé nemesített produktumként prezentálja a test-, mozgás-, illetve tánc kultúrát, amely a „*nép-mozgáskultúrából*” fakad.¹¹³ . Ez a város kultúráját alakító testi kifejezés egyéniséget is reprezentáló

¹¹¹ Szentpál–Rabinovszky 1937: 38; Barba 2020: 59.

¹¹² Appia 1968: 56.

¹¹³ Szentpál–Rabinovszky 1928: 12–13.

magatartása nemcsak személyes elköteleződés, (családok, szaloni körök, a tudomány és a művészet művelése iránt nyitott közösségek, alkotói társulások és együttműködések) alkalmazási terek alkotótereiben kompozíciós formák elveit adaptálva prezentál, a korszak kultúrpolitikai elveihez is alkalmazkodik. A hatalom által gyakorolt szabályozó elvek a 20. század elején (különösen a két világháború közötti időszakban) nemcsak a nagyváros, hanem az egész ország tánckultúrájában megmutatkozó hatásokat generált. Az ebben az időszakban zajló társadalmi folyamatok, ifjúságnevelési és mozgalmi törekvések következményeiként születik meg a magyar színpadi tánc, amelynek képzési intézményei is ebben az időszakban épülnek ki.

A városban megjelenő folklór színpadi alkotásként már a közlés szándékának megfelelően kerül alkalmazásra. A folklórkincs egy-egy jelensége, eleme, műalkotássá válva a város nyilvános társadalmi tereiben, a város közösségeinek érdeklődését reprezentáló tartalom megjelenítésével az adott történeti korszak közösségeinek identitását, illetve az alkotó egyéniség mondanivalóját, üzenetét önti formába. Ez már jelezheti azt az eszköztárat, amelyben a test és a tánc egymástól elkülönülő, de mégis összetartozó motívumokat, stílusokat, technikákat, szerkezeti elveket foglal magába. A színpadra kerülő művészi tánc alkotói adaptálják a kollektív emlékezetben őrzött folklórjelenségek műfaji típusait¹¹⁴, annak fizikai térhez köthető testi reprezentációit, esztétikai vizsgálatát és dramaturgiai eszköztárának feltérképezhetőségét: *a test eszközeiként szolgáló tánc kulturális jelenségét a szerkezet, a műfaji szabályok alkalmazási és közlési módok szerinti prezentációját.*¹¹⁵

A tánckultúra vizsgálatának eredménye tárja fel a társadalmat reprezentáló, kultúráját tartalomként kifejező tánc műfaji formáit és az individuális művészi alkotások stílussteremtő művészi produktumait. A tánckultúra vizsgálat tehát feltételezi, hogy a test a nyilvános közösségi terekben tudatos cselekvéseiben önmagát jellemző magatartásformát képvisel; alkotásainak témáját pedig a szellemi folklór műfajai: *a líra, az epika és a dráma* stílust is jellemző műfajai adják.¹¹⁶ Ezeket a stílusjelző témákat az alkotó személye motivikus, illetve dramaturgikus tánccá formálva alkalmazza a nyilvános társadalmi terekben. Ezek a jelenségek műfajuknak és műnemüknek megfelelően téma (mint tartalom) és forma alakjában motívumokból szerkesztett alkotásokként közölnek mondanivalót. Ez a tartalom kifejezésében mindenféleképp visszautal a közösségekre, annak lelkiállapotát, érzelmeit, társadalmi konfliktusait, élethelyzeteit formálja művészi alkotássá.

A folklórjelenség típusrendje és stílusmeghatározása adja meg a motívum újjászületésének lehetőségét kortárs alkotás formájában, színpadon alkalmazott kompozícióként. A folklór a város elitkultúrájába, a színpadi térbe már feldolgozott formában, új alkotásként kerül. Éppen a színpadi tér és a test kiemelt reprezentációs szerepe miatt szükséges az alkalmazott formákat és tartalmakat

¹¹⁴ Hont 1932: 12.

¹¹⁵ Voigt 2014: 392–394; Szabolcsi–Tóth 1965: 406–407.

¹¹⁶ Hont 1932: 10.

definiálni, mert mindez hatást gyakorol a társadalom cselekvéseiben megnyilvánuló habitusára, gondolkodására. A folklórjelenségből mint témából úgy válik szerkesztett színpadi alkotás, hogy az már az alkotó személyes közlését interpretálja. A kompozícióban az alkotó megtartja a hagyományból átemelt motívumokat, de a korban aktuális szerkesztési elvnek megfelelően és közlésmódban prezentálja. Itt mutatkozik meg a folklór városi megjelenésének társadalmi rétegek közti (elit- és népi kultúrában betöltött szerepe szerinti) elkülönülése és szociológiai funkciója. Ez a hagyományozás folyamatában adaptált folklórjelenségek, motívumok különböző változataiként, a közösség szellemi kultúrája vagy kollektív emlékezete által megőrzött tartalmakként jellemezhetőek.¹¹⁷ Ez a folyamat szinkretizmust feltételez az elit- és a népi kultúra között, amiben a kortárs alkotás és a folklórjelenség motívumai nem különülnek el egymástól.¹¹⁸ A történelmi korszakot jellemző művészeti stílusirányzatok meghatározó elve a színpadon alkalmazott táncban a mozgás struktúrája és funkciója. A társadalmat alkotó közösségek kulturális gyakorlatát jelző cselekvéseinek, szimbolikus testi reprezentációjának struktúráját megjelenítő témája elkülönülő funkciót és szimbolikus tartalmat is képvisel, ahogyan ezt kutatásom esetpéldái bemutatják.¹¹⁹

A közösség kulturális gyakorlatát jellemző szimbolikus tartalmak szintjei nemcsak a közösség folklórjelenségeinek stílusát, típusait és motívumait mutatják meg, hanem az együtt élő közösség kapcsolatrendszerét, esztétikai értékrendjének sajátosságait, kifejezési módjait és egyedi alkotóképességét is. Így a korstílus, az iskola, a technika és a kifejezési forma egyaránt jellemzi a közösségek kultúrájában megmutakozó folklórjelenségeket és az egyéniség alkotói attitűdjét.¹²⁰ A folklórjelenségek szempontjából Voigt Vilmos meghatározása szerint éppannyira jelentős a művész és annak társadalmi környezete, mint a motívum és a variánsok megjelenése a közösség alkotásában.¹²¹ Voigt szerint a folklór esztétikai elemzését jellemző metodika a következő két pontban határozható meg:

1. *A megismerő attitűd:* a gyűjtés és analízálás. (Településtörténetre is támaszkodó, abban életközösséget alkotó közösségek folklórjelenségei és az abban felismerhető motívumok kataszterének létrehozása);
2. *A tudatos művészi alkotás:* a kifejezési forma és az újjáteremtő magatartás. (Ez nemcsak a közösség folklóralkotásainak imitálását jelenti, hanem új kontextusba helyezését és a kortárs alkotás absztrahált gesztusrendszerét, újraalkotott formáit.)¹²²

¹¹⁷ Voigt 1972: 52.

¹¹⁸ Voigt 1972: 159–162.

¹¹⁹ Klaniczay Gábor társadalmi struktúrákat jellemző divatkultúra fogalomrendszerét alkalmazom a tánckultúra meghatározására. Lásd Klaniczay 1982: 12–15.

¹²⁰ Voigt 1972: 166.

¹²¹ Voigt 1972: 178.

¹²² Voigt 1972: 182.

A mozgás dramaturgiája és a folklór esztétikája a testi kifejezés antropológiai megközelítésében nyilvános társadalmi terekhez kapcsol a folklórban gyökerező szimbolikus jelentéseket, reprezentatív megjelenéseket, kollektív cselekvéseket. Ez a közösség szimbolikus reprezentációja szempontjából asszimilációs és integrációs stratégiákat jellemző habitust képvisel. Az alkotó szempontjából reprezentációhoz kapcsolódó műfaji formákban, stílusokban és típusokban is szorosan összetartozó egységet, karakterisztikát, gondolkifejezési eszköztárat, alkotói motivációt jelez. A test- és mozgásanalízis ezért lehet adaptált táncelméleti tézis, amely a test tudatos kifejezési formáinak alapvetése. Ez ma már a kulturális antropológia tudományterületén belül is helyet kaphat a test és gesztusrendszereinek kutathatósága okán. Vizsgálati alanya a test, tárgya a mozgás, amelyek elemzése a testi technika, a kifejezési forma, a tánc típus és stílus meghatározását teszi lehetővé. Ezek a közösség szociokulturális gyakorlatát és elméleti megközelítését jelző fogalmak az egyén előadói stílusa mellett a közösség társasági táncéletét, érdeklődési körét jellemző kultúráját is feltárják. Tehát a tánc, mint a test esztétikus kifejezése, a nyilvános társadalmi tér és a kollektív emlékezettel összefüggő társadalmi kontextusai együttesen reprezentálják a test mozgáskultúráját.

2.6 Nemzetközi kitekintés: a tánc antropológiai megközelítése az angolszász és az európai tánckutatásban

A tánc antropológiai megközelítése külföldön az 1950-es évektől vált a tudományos kánon részévé. Judith Lynne Hanna szerint a tánc antropológiai megközelítése metodikájában mozgásleírásokat és analitikus elméleteket használhat fel: ez lehet a struktúra meghatározására irányuló analitikus vagy esztétikai elemzés, a tánc jelenségére irányuló konceptuális–fogalmi értelmezés vagy szemlélő áttekintés.¹²³ A tánckultúrával foglalkozó antropológiai megközelítésű kutatások angolszász irányvonala a közösség táncolásának szociokulturális gyakorlatát és a színpadi tánc értelmezési lehetőségét vizsgálva a strukturalista modell mellett magában hordja a szemiotika, a funkionalista antropológia, a szimbolikus antropológia és a fenomenológia részterületeinek alkalmazhatóságát is. Ezek a kutatási irányzatok elsősorban a test mozgásreprezentációját, a közösség kollektív gyakorlatát tekintik át.

¹²³ Judith Lynne Hanna az 1960–70-es években született bibliográfiai áttekintésében a tánc antropológiai megközelítésű írásait a következő részterületekre osztotta: kommunikáció és szemiotika (Lévi-Strauss; Edward T. Hall); szimbólum és rítus (Victor Turner; Arnold van Gennep); esztétika: művészet és performansz (Victor Turner, Franz Boas); kogníció, percepció, érzelem: elme és test (Merleau-Ponty); kreativitás és színpadi megjelenés (Arthur Koestler, Peterson Royce); mozgásanalízis és notáció (Hanna, Hutchinson, Laban, Martin, Pesovár); strukturalista analízis (Kaeppeler, Martin, Pesovár); tánc és konceptualizáció: a közösségi rítus változó jelentéstartalmának meghatározása (Kealiinohomoku, Kurath, Royce). Hanna 1978: 3-10. Hanna és Royce is Martin György és Pesovár Ernő 1960-es Strukturális-metodológiai néptáncelmélet és 1964-es Motívumtípusok meghatározása a táncfolklór vizsgálatában című tanulmányait említik. Lásd Hanna 1978: 6; Royce 2002: 66–67.

Az amerikai tánckutatás – Franz Boas kulturális relativizmus elméletére támaszkodva – a funkcionalista szemléletet adaptálta a tánckutatásba.¹²⁴ Az amerikai tánckutatók antropológiai megközelítésű elméleteket is felhasználtak a tánckutatás során, erre példa Gertrude Kurath vagy Anya Peterson Royce kutatásai, akik (az Európán kívüli) főként a *természeti népek tánckultúrájának feltárásával* jelentkeztek új hanggal.¹²⁵ Kurath és Royce a *koreológia* tárgykörében próbálták értelmezni a tánc kulturális jelenségét.¹²⁶ Kurath szerint a *koreológia* módszere felismerhetővé teszi a *tánckultúra társadalmi szerveződéshez és gazdasági tevékenységéhez kapcsolható mintáit*.¹²⁷ Beazonosíthatóvá teszi a *közösség táncának helyhez köthető típusait és elterjedésüket*. Összehasonlító elemzéssel a kultúra változásait és fejlődéstörténetét követi nyomon. Tehát elsősorban a közösség életeseményeibe ágyazott táncot vizsgálja. A *funkcionalista antropológiai megközelítés* módszere Royce szerint a *tánc jelenségét a társadalom és a kultúra vonatkozásai szerint tárja fel*. Royce munkáiban is elkülönül az amerikai funkcionalista antropológiai megközelítés az európai strukturalista–formai táncelemzéstől.¹²⁸ Szerinte a *strukturalista modell* grammatikai elveiből kiindulva *a mozgás, mint folyamat elemzése alapján határozható meg a tánc formája*.¹²⁹ Későbbi könyvében Royce már revideálja korábbi megállapításait, korábbi álláspontját meghaladottnak nevezi és így Royce is a *szimbolikus testi megjelenéshez köthető tánc esztétikai vizsgálatát* helyezi előtérbe.¹³⁰ Kaepler összefoglaló tanulmánya pedig éppen e két elemzési szempont együttes alkalmazásának előnyeire hívja fel a figyelmet.¹³¹ Kimondja azt, hogy *a tánc jelenségét szociokulturális szabályok és esztétikai rendszerek határozzák meg*.¹³² A tánckultúra antropológiai szemléletű kutatása a tradicionális táncok mellett más színpadon alkalmazott mozgást (balett vagy modern tánc) is vizsgálhat. Lényeges a vizsgálat szempontjából az individuuum tánctanulása és a tánc közösség életében betöltött szerepe, ami az emberi cselekvésben

¹²⁴ Boas munkája a bennszülött törzsek rítusaihoz kapcsolódó mozgások leírására törekszik. A táncot érzelmi állapothoz kapcsolódó tevékenységként jellemzi. Boas 1975: 230–231. Ennek a magyarországi tánckutatásba adaptálását, holisztikus szemléletű antropológiai kutatási irányzatát Szőnyi Vivien doktori disszertációja adaptálta. Szőnyi 2022.

¹²⁵ Kurath 1960; Royce 1977.

¹²⁶ Kurath etnokoreológiai elemzése az európai és a közép-amerikai néptáncok és nemzeti táncok összehasonlító vizsgálatát végzi el. Kurath 1956.

¹²⁷ Kurath 1960: 236.

¹²⁸ Royce 2002: 64–65.

¹²⁹ Royce 2002: 65.

¹³⁰ Royce itt már Turner szimbolikus antropológiai megközelítésére utal. Royce 2004: 3–5. A *szimbolikus antropológiai megközelítésű kultúrakutatás* irányzatának megeremítői Clifford Geertz és Victor Turner voltak Geertz elsősorban a kultúrát, mint közhasználatú szimbólumokba rejtett világnézetet jellemző cselekvésnek gondolta. Geertz értelmezésében a kultúrának szerkezeti elve van, amely összefüggést teremt az ember cselekvései és a társadalom között. A társadalom cselekvéseit Turner is szimbolikus értelmezésben vizsgálta. *Turner elmélete az európai társadalomkutatási tradíciókra támaszkodik*. Számára a *szimbólumok a test cselekvését irányító, a kultúra rendszerét felépítő művelési elvet jelentik, amely kontextusokat teremt a szimbólumként megjelenő cselekvés és a társadalomra gyakorolt hatásmechanizmus között*. Ez abban különbözik a korábban említett elméletektől, hogy *a test cselekvése jelzi a kulturális jelenséget, amely mentalitást jelző világgépet vagy szimbolikus jelentést közölhet, amely szimbolikus reprezentációként jellemzi a társadalmat*. Ortner 1988:23-27.

¹³¹ Kaepler 1991; 2000.

¹³² Kaepler 2000: 116.

megnyilvánuló produktum társadalmi kontextusait határozza meg. Tehát a mozgásrendszer elemzése szempontjából épp annyira fontos a mozgásstruktúra, az esztétikai kritérium, mint a csoport életében betöltött funkció, mert ez adja meg a vizsgált kultúra sajátos jegyeit.¹³³

Ugyanebben az időszakban a színpadi tánckultúrát vizsgáló *európai tánckutatási irányzatok* között azt a megközelítési módszert javasolták az antropológiai vizsgálat témájaként, ami *a színpadi táncművészetben alkotó művész etnikai hovatartozásának térbeli kontextusait, a társadalomban betöltött szerepét, alkalmazkodási stratégiáit, attitűdjét és habitusát, elköteleződéseit, illetve az őt érő művelődéstörténeti hatásokat is figyelembe véve elemzi.*¹³⁴ E megközelítésben lényeges a kulturális identitás, a kultúrpolitikai és ideológiai hatások elemzése is. A művész munkásságának értelmezése szempontjából szükséges a történeti kontextus, képzésének /képzettségének intézményi háttere, az általa működtetett képző intézmény képzési metodikája, a korszakhoz kötődő művészeti stílusirányzat(-ok) és az őt érő szociokulturális hatások kutatása is. Ezek a hatások alakítják ki az alkotó egyéniségét, szemléletét, ez alapján vesz részt a közösségben, viselkedik és cselekszik, hozzá létre színpadra alkalmazott alkotásait, amiben saját kulturális identitását és elkötelezettségét, jellemző véleményét fogalmazza meg, reflektál az őt érintő és foglalkoztató témákban.

2.7 A mai magyar tánckutatás folklorisztikai, antropológiai paradigmái

A magyarországi tánckutatás egyes irányzatai az 1990-es évektől a tánckultúra szociokulturális kontextusainak vizsgálata felé fordultak. Bár a néprajz fősodrában a történeti múltat kritikusan elemző tudománytörténeti feldolgozás már az 1990-es évektől kezdődően elindult, ugyanez a magyar tánckutatásban csak a jelenkori kutatásokban kezd megmutatkozni.¹³⁵ Az összehasonlító etnológiai és az antropológiai szemlélet csak a 2000-es éveket követő időszakban került be ismét a tudományos kánonba. A tánc kutatásának magyarországi tudományos kánonjában elválik a tánc folklorisztikai és kulturális antropológiai megközelítésű irányvonalai.

A táncfolklorisztika, mint néptáncstudományi megközelítés a falusi közösségek tánckultúrájának vizsgálatára morfológiai, strukturális és funkcionális elveket alkalmaz.¹³⁶ Az elemzési módszer a vizsgált táncanyagot táji-történeti tagolódás, etnikai csoportok és egyéniség összevetésében, a zene és a tánc együttes elemzésében régi és új stílus típusrendje szerint kategorizálja.¹³⁷ E megközelítés a közösségi táncalkalom keretében táncolt táncok leíró, illetve motívikai elemzését jelenti.

¹³³ Kaeppler 2000: 117.

¹³⁴ Grau–Jordan 2000: 3–10.

¹³⁵ Itt Kósa László és Paládi-Kovács Attila tényfeltáró munkásságára gondolok. Emellett említhető még Sárkány Mihály és Niedermüller Péter munkája is. Lásd Niedermüller 1994.

¹³⁶ Martin 1970: 26–36.

¹³⁷ Martin 1995: 6–10.

A *tánc antropológiai megközelítésében* a testben élő ember és az őt magába foglaló közösségének mozgás-illetve tánc kultúráját társadalomban betöltött szerepével és funkciójával együttesen, holisztikus szemléletben értelmezi.¹³⁸ E vizsgálati módszer a táncalkotás esztétikai szempontú megközelítésében tárgy lehet a mozgáskultúra, a művészi kifejezés tartalmi és formai eszköztára. Éles határvonal e két értelmezés között nem vonható¹³⁹, hiszen a tudományterület kialakulásakor az európai etnológia tárgyában el nem különíthető területekként annak metodikáját alkalmazta. Egymástól szigorúan nem elszeparálhatók, mert a táncantropológia módszertana tágabb értelmezési kerete a tánc kulturális jelenségét társadalmi kontextusokkal együttesen vizsgálja, a folklorisztikai szemlélet pedig elsősorban a rögzítő leírást alkalmazza. A *táncjelírás*, mint a táncesztétikai és táncfolklorisztikai kutatásokat kiegészítő táncelméleti stúdium elsősorban a táncfolklor kutatásában játszott szerepet a hazai tánc kutatásban. A Lábán-kinetográfia színpadi néptáncra alkalmazott változata Sz. Szentpál Mária munkásságának eredménye.¹⁴⁰

Martin György és Pesovár Ernő nevével fémjelzett kutatógeneráció munkáját folytatva, a tradicionális táncfolklorisztika területén mozgó, elmélyült kutatómunkát Ratkó Lujza és Felföldi László végezték.¹⁴¹ Ratkó Lujza újítása a tánc társadalmi szerepét funkció szerint vizsgálva a táncos szokásokat hordozó közösség megértésére törekszik.¹⁴² Az új szemléletű táncfolklorisztika elindításában Felföldi László, Könczei Csilla friss szemléletű kutatásai is szerepet játszanak.¹⁴³ Könczei a szemiotikai megközelítést alkalmazva a borica szokásjelenségét jelként értelmezte a közösség tánc kultúrájában.¹⁴⁴ Könczei Csilla legújabb kutatásai már megkérdőjelezzik a nyelvi- vagy strukturalista modell relevanciáját a tánc kutatásban.¹⁴⁵ Könczei leginkább Martin György kutatásait elemző, a strukturalizmus kérdését citáló írásában fontos hivatkozási pontként jelenik meg *Szentpál Olga: A néptánc formai elemzése* című tanulmánya.¹⁴⁶ Szentpál Olga jelen tanulmányára több esetben Fügedi János is hivatkozik, azonban ő a néptáncmotívumok elemzésében az általa megalkotott kontrakinézis elméletet alkalmazta.¹⁴⁷ Fügedi János szerepe a táncjelírás széleskörű elterjesztésében és alkalmazásában nagy jelentőséggel bírt, ebben elvitathatatlan érdemeket szerzett. Karácsony Zoltán a kalotaszegi legényes táncfolklorisztikai vizsgálatával foglalkozik.¹⁴⁸

¹³⁸ Felföldi 2005: 25.

¹³⁹ Kavecsánszki 2015: 16-17.

¹⁴⁰ Sz.Szentpál Mária 1954b; 1958; 1964; 1969; 1973.

¹⁴¹ Ratkó 1996.

¹⁴² Ratkó 1996: 17.

¹⁴³ Felföldi 1999.

¹⁴⁴ Könczei 2009:64.

¹⁴⁵ Könczei 2020.

¹⁴⁶ Lásd: Fügedi 2018. vö. Szentpál 1961: 25–35.

¹⁴⁷ Fügedi 2006.

¹⁴⁸ Karácsony 2021.

Kürti László a tánc antropológiai megközelítésű vizsgálatának kritikai olvasatát adja kutatásaival.¹⁴⁹ Kovács Nóra a tánc hagyomány és az örökségesítés kapcsolatát vizsgálva a nemzetiségi táncok, valamint az argentin tangó antropológiai szemléletű kutatásában ért el jelentős eredményeket.¹⁵⁰ Dóka Krisztina a paraszti táncfolklor átalakulását, a Gyöngyösbokréta kulturális jelenségének kutatását tekinti feladatának.¹⁵¹ Az újabb keletű kutatói törekvések által megjelentek újabb utak és lehetőségek az alkalmazott tánc kutatásban: a tánc kultúra antropológiájának új társadalomtörténeti megközelítésű kutatási irányvonalai, etnokoreológiai, funkcionalista szemléletű kulturális antropológiai, az érintés határait kutató munkák és szemléletek alkalmazásában.

Varga Sándor és tanítványai a hagyományos tánc kultúra etnokoreológiai és új táncfolklorisztikai kutatással foglalkoznak.¹⁵² Varga Sándor a mezősegi tánc kultúra formai vizsgálatával foglalkozik: a falusi táncolási szokások alkalmait és térhasználatát kutatja. Varga újabb kutatásaiban a táncfolklorisztika és a táncantropológia szemléletének közelítésére törekszik.¹⁵³

A megújuló magyarországi tánc kutatás a múltbeli és a jelen idejű közösségek tánc kultúrájának vizsgálatában a kulturális és társadalmi kontextusok fontosságára hívja fel a figyelmet.¹⁵⁴ A társadalomtörténeti szemléletű tánc kutatás és a társastáncok kutatásának irányzatát Kavecsánszki Máté indította el a közelmúltban.¹⁵⁵ E megközelítés felveti a tánc kultúra tényleges, saját kulturális közegében értelmezett vizsgálatának lehetőségét. A folklorisztikai és az antropológiai megközelítésű tánc kutatás területén ezek az írások olyan elméleti és módszertani elveket fektettek le, amelyek alapjaiban határozzák meg az őket követő kutatógenerációk munkáját.¹⁵⁶

2.8 A magyar mozgásművészet kutatása

A magyar mozgásművészetet vizsgáló munkák 1973-tól kezdődően láttak napvilágot. A magyar avantgárd színjáték történetét feldolgozó műben említésre kerülnek a mozgásművészeti előadások.¹⁵⁷ A Vajda János Társaság működését feltáró munkában többször említésre kerül Rabinovszky Máriusz, Szentpál Olga és csoportja, akik előadásaikkal közreműködtek a társaság

¹⁴⁹ Kürti 1995; 2014.

¹⁵⁰ Kovács 2010; 2020.

¹⁵¹ Dóka 2011.

¹⁵² Varga 2014; 2015; 2017.

¹⁵³ Varga 2020: 174.

¹⁵⁴ Varga Sándor újabb kutatásaira hivatkozva lásd Kavecsánszki 2021a: 70.

¹⁵⁵ Kavecsánszki 2013; 2015; 2021a.

¹⁵⁶ Pál-Kovács Dóra a tánc és a genderkultúra határterületét kutatja. Bondea (Szőnyi) Vivien a moldvai magyarság holisztikus antropológiai megközelítésű, a táncot kulturális tőkének tekintő táncértelmezésre törekszik. Eitler Ágnes a közösség gazdasági helyzetéből eredő cselekvéseit, a hagyományos tánc kultúra jelenségeit és színpadra alkalmazott változatait vizsgálja. Lásd: Pál-Kovács 2020; Szőnyi 2020; Eitler 2020.

¹⁵⁷ Kocsis 1973.

munkájában.¹⁵⁸ Szentpál halálának 10. évfordulója alkalmából tanítványa, Merényi Zsuzsa közölt egy, a mestere munkásságát összefoglaló írást.¹⁵⁹ Igazán alapos kutatómunkát végzett Vezér Erzsébet, aki filozófiatörténeti és archívumi kutatásokra támaszkodva foglalja össze a *Vasárnapi kör*, valamint a Polányi család munkásságát (megemlítve Szentpálékát) és dokumentumokat is közread.¹⁶⁰ Palasovszky Ödön Madzsar Alice iskolájával közös munkái összefoglalását adja *A lényegretörő színház* című kötete.¹⁶¹ A magyarországi szabadtánc irányzatok összefoglalása a *Színházi tánc Magyarországon* című könyvben jelent meg Merényi Zsuzsa tollából.¹⁶² A mozdulatművészet törekvéseit összefoglaló dokumentumgyűjtemény és a mozdulatművészet vázlatos története Lenkei Júlia munkáiként jelentek meg.¹⁶³ Madzsar Alice unokája, Repinszky Tamás 2012-ben írta meg a Madzsar-iskola, illetve Madzsar Alice családtörténetét.¹⁶⁴ A 2013-ban megjelent *Mozdulat* című tanulmánykötetben az életreform-mozgalom és a reformpedagógia kontextusában foglalkoztak a mozdulatművészetrel, a kötetben minden, akkoriban mozdulatművészetrel foglalkozó kutató szerepelt; saját kutatásaikat mutatták be.¹⁶⁵ A mozdulatművészeti iskolákról, azok történetéről és néhány nemzetközi párhuzamáról Vincze Gabriella írt doktori disszertációt.¹⁶⁶ A közösség kapcsolatairól, életéről naplójegyzetek is beszámolnak: például Radnóti Miklósné Gyarmati Fanni naplója, valamint Sz. Szentpál Mária férje, Szilágyi János György hagyatéki dokumentumgyűjteményének válogatása.¹⁶⁷ Igazán kiváló, történeti szemléletű munka Szapor Judit írása, amelyben a Polányiak – kiemelten Polányi Laura „*Manzi*” – munkásságát mutatja be.¹⁶⁸ Szentpál Olga mozgásművészetrel kapcsolatos munkásságáról e sorok írója számos publikációt közölt kutatásairól.¹⁶⁹

2.9 A kutatás táncra vonatkozó terminológiai értelmezése

A kutatás Szentpál munkásságának megítélhetősége szempontjából lényegesnek tartja a tánc terminológiájának értelmezését is. Kutatásom az európai antropológiai megközelítésű vizsgálati módszerek közül a *koreológia* kutatási irányvonalához csatlakozik. A *koreológia olyan testi magatartásformát és tanult mozgáskultúrát vizsgáló diszciplína, amely a mozgás kutatásában annak tárgyaként*

¹⁵⁸ Szalai 1975.

¹⁵⁹ Merényi Zs.1979.

¹⁶⁰ Vezér–Karádi 1980; Vezér 1986.

¹⁶¹ Palasovszky 1980.

¹⁶² Dienes–Fuchs (szerk.) 1989.

¹⁶³ Lenkei 1993; 2004.

¹⁶⁴ Zaletnyik–Repinszky 2012.

¹⁶⁵ Ebben a munkában többek között Beke László, Boreczky Ágnes, Detre Katalin, Fenyves Márk, Fügedi János, Lőrinc Katalin, Németh András és Vincze Gabriella írásai jelentek meg. Lásd Beke–Németh–Vincze 2013.

¹⁶⁶ Vincze 2015.

¹⁶⁷ Ferencz–Nagy (szerk.) 2014; Komoróczy (szerk.) 2018.

¹⁶⁸ Szapor 2017.

¹⁶⁹ Ábrahám 2020; 2021; 2022; 2023.

*kezeli a történeti korszak tánckultúrájának stílusát, típusait, időrendhez kötött szokáscelemekéit és térben alkalmazott mozgásalkotásait.*¹⁷⁰ Az európai tánckultúra kutatásának tradíciói szerint a tánc kulturális jelensége társadalmi folyamatok, társadalmi terek, integrált táncdivatok, művészi stíluskorszakok viszonylatában vizsgálhatja a testi kifejezés és a kifejező tánc hibrid technikáit, stílusait, kompozícióit. Tehát a test gesztusrendszere, karaktere, technikai képzettsége válik a testi kifejezés táncként definiált eszközévé, amelyhez a testi megjelenés terekhez kapcsolható kifejezési formákat, stílusokat és tartalmakat kapcsol. A koreológia terminológiájának megfelelően dolgozatom alkalmazza:

- A test, a tér és a mozgás meghatározását, mint a tartalom és forma fogalmait alkalmazó analitikus elméleteit;
- A tánc alapelemeinek, motívumainak leírását és szerkezeti építettségének vizsgálatát;
- A testképzés technikáinak, előadásmódjainak feltérképezését;
- A táncstílus és típus formai szabályrendszerének, alkalmazás terének és helyének megfelelő dramatizáló kifejezési formáinak értelmezését;
- Az integrált táncdivat(ok) és a színpadi tér művészi kifejezéshez társuló esztétizáló folklór műfaji formát jelző alkalmazásait;
- A vizsgált társadalmi közösség művelődéstörténeti érdeklődését, motivált cselekvéseinek feltárható okait;
- Mozgáskifejezés és mozgásalkotás dramaturgiai elvének ismertetését és alkalmazását.

E Szentpál Olga hagyatéki dokumentumaiban, táncelméleti írásaiban, tánckutató munkáiban feltáruló fogalmi rendszert társítja a kutatás a társadalmi folyamatok ifjúságnevelő törekvéseihez, képzési intézményeihez, a tánc közösség életében betöltött szerepéhez, a testi kifejezés kultúráját szabályozó kultúrpolitikai elvekhez, amely a tánckultúra, valamint az azt gyakorló közösség társadalmi kontextusainak, gyakorlatához kapcsolható motivációinak, alkotómunkához, illetve szimbolikus reprezentációs szerepének feltárásához vezet.

¹⁷⁰ Zoete–Spies 2002 [1938]: 20–21; Grau-Jordan 2000: 3-10; Preston-Dunlop 2013.

III. A kutatás módszertana

A disszertációban bemutatott kutatásaim során a test- és mozgáskultúra szimbolikus rendszerének vizsgálatához történeti, kurrens antropológiai és művészetelméleti módszereket alkalmaztam. A történeti antropológiai megközelítés értelmében az egyén mikrotörténetének feltárásához a hagyatékokban talált egodokumentumok elemzését végeztem el. A kutatás célzottan a táncra vonatkozó, Szentpál Olga által adaptált elméleti kérdések kritikus vizsgálatára fókuszál, így szükséges volt az archívumokban őrzött hagyatéki dokumentumokat a keletkezés idejének és tematikájának megfelelően feldolgozni. A kutatások során ezért nem mellőzhettem az adott történeti korszak hatástényezőinek figyelembevételét, cselekvéseit meghatározó konstrukciós elvét.¹⁷¹ Az archívumokban őrzött hagyatékokban rejlő értékes adatokat, a korabeli kutatások eredményeit közlő, de kiadatlanul maradt kéziratokat a disszertáció megírásához végzett vizsgálódásaim tárták fel először. E dokumentumok feldolgozásával vált megrajzolhatóvá Szentpál Olga – valamint munkatársainak – mentalitása, személyisége, munkásságában is tükröződő habitusa. A kutatás során készített interjúk lehetővé tették az információk összehasonlítását, ellenőrzését. A kontextusok felépítésével feltárult a kutatott személy élettörténete, társadalomban betöltött szerepe, asszimilációs törekvéseire, valamint a tánc alkotási metodikájának kialakításában felvállalt szerepe koreográfusi stílussteremtő tevékenysége és tánckutatói, táncelemzői munkája.¹⁷² Az alkalmazott módszer Szentpál Olga életművét feltárva megmutatta a tánc kultúrájának szimbolikus szerepét és társadalmi folyamatokban észrevehető reprezentatív jelenlétét. A mezo és makroszintű kultúrakutatás révén a táncos képzés intézményi struktúrájának változása, valamint az ifjúságnevelő törekvések hatására a tánckultúra és a színpadon alkalmazott tánc közösségeket reprezentáló funkciójára is rávilágított.

3.1 Az archívumi kutatás

A kutatás a Szentpál–Rabinovszky rendszertan feltárásával kezdődött.¹⁷³ A többezer oldalas jelentő írásos dokumentumgyűjteményt először át kellett olvasni, majd az írások tartalma alapján rendszerezni kellett. A hagyatéki írásos dokumentumai egyértelműen Szentpál közösségének érdeklődését jelentő társadalomtudományi, művészettudományi elméletek és a német idealista filozófia hatását mutatták, amely hozzátartozott a Polányi–Stricker klán sajátos műveltségéhez. Ez az érdeklődés, ahogyan azt Szentpál korának tánckutatási irányzatait feltáró fejezetében részletesen

¹⁷¹ Cohen 2000: 47.

¹⁷² Cohen 2000: 47.

¹⁷³ Ez a hagyatéki az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet Táncarchívumában található.

bemutatom, az ember és mozgásának megismerésére vonatkozatható ismeretelmélet-történet fontos szegmense a testi kifejezés kultúráját körvonalazó elméleteknek. Így az említett rendszertan vizsgálata irányította rá a figyelmet a testet értelmező tézisek feltárásának fontosságára, ugyanis csak a 20. század eleji, a test és mozgásának értelmezését vállaló elméletek bemutatásával válhat világossá teljes összefüggésrendszerében Szentpál testre, a térre és a mozgásra vonatkoztatott rendszerelmélete. Ez egyrészt a tánc értelmezésével foglalkozó írások, dokumentumok korszakolását, (eszme- és kultúr)történeti hátterük feltárását, másfelől a közösség érdeklődését meghatározó kollektív emlékezeti tartalmak, azok (az 1940-es évek végétől irányított) változásainak, közösségi interakcióinak feltárását jelentette. Így vált lehetségessé a korszak vizsgált közösségeinek egyedi és kollektív cselekvéseinek, táncstílus- és műfajalkotó törekvéseinek, elméleti érdeklődésének, illetve önmagát reprezentáló szimbolikus szerepének megrajzolása.

Kutatásaim során a Szentpál-hagyaték mellett még három nagy terjedelmű hagyatékkal is foglalkoztam, ezek Kállai Lili, Kaposi Edit és Pór Anna hagyatékai. Vizsgálatuk azért volt indokolt, mert bizonyos dokumentumok utaltak hiányzó részekre, kéziratokra, személyekre és intézményekre. Ez a hiátus tette szükségessé a kutatómunka folytatását a Néprajzi Múzeum Etnológiai Adattárában is, ahol a Néptudományi Intézet eddig feltáratlan kutatási anyagaihoz, írásos dokumentumaihoz sikerült hozzájutnom.

3.2 A kutatás interjúalanyai:

Kutatásaim során még élő Szentpál-tanítványokkal is sikerült interjúkat készítenem. Ezek a kutatás szempontjából csak részben tekinthetők relevánsnak, hiszen a kilencvenes éveikben járó hölgyek narratívája *idealizált gyermeki emléket* rajzolt egykori mesterükről. A kutatás célja a forráskritikai vizsgálat, nem pedig a „mitologikus hős formába öntése”. Ugyanakkor a tanítványok visszaemlékezései alapján, illetve tevékenységüket is megismerve jól azonosíthatóak *a tanulóidejük alatt szerzett ismeretek, amelyek beilleszkedtek későbbi munkásságukba*, és e tényezők feltárása a kutatásaim szempontjából hasznosnak bizonyultak. Vizsgálódásaimat az is segítette, hogy az említett tanítványok életük korábbi időszakában is sokat írtak a táncról, saját kutatásaikról, így ez jelentette az emlékek és a dokumentumok összehasonlítási alapját. Ezek az ismeretek azért lényegesek a kutatás szempontjából, mert a test tudatos kifejezésében *a saját test esztétizáló megjelenése és technikája feletti uralom* épp annyira meghatározó, mint *a rendelkezésre álló tudásanyag ismerete és az alkalmazásában felismerhető birtoklása*. A kutatás tehát a tanítványok Szentpál személyéről rajzolt narratíváját a tudatos alkotás szabályrendszerére építette fel. Szentpál ismeretanyagának feltérképezéséhez, intézményi jelenléteinek, szerepvállalásainak bizonyításához szükséges *a közösség kollektív cselekvéseit, elméleti és gyakorlati tevékenységét jellemző tudásának megismerése, analízisa és a hagyományt teremtő cselekvési*

folyamatának feltárása is. A kutatás metodikája szerint ezért lehet elemzés tárgya *a városi térben élő közösség, a testkép, technika, stílus és a térhasználat*, amely a mozgáskultúra tudatos testi reprezentációjának alapvető fogalmi rendszerét prezentálja. A metodika feltérképezéséhez Szentpál kiadatlan kéziratait, hagyatéki dokumentumait használtam fel.

3.3 A kutatás dokumentumainak tematikus csoportosítása:

A Szentpál Olga hagyatékában található dokumentumok három csoportra oszthatók:

1. 1928-tól 1945-ig saját iskolájában és a Színművészeti Akadémiai oktatásban használt, művészetelméleti, ismeretelméleti tézisek adaptálását bizonyító írások, tanítási módszertant jegyző dokumentumok, koreográfiajegyzetek és kották;
2. 1946-tól 1958-ig a földrajzi–történeti módszert adaptáló, a magyarországi táncművelés vizsgálatát elindító kutatások, táncleírások, a táncrendező szak oktatásához írt jegyzetek, kiegészítések, alkotási elméletek, elemzések.
3. 1948-1949-ben megalakuló Táncszövetség Oktatási és Művészeti osztályának dokumentumai, nyomtatott füzetek, folyóirat periodikája.

A kutatás folyamán a hagyatékból olyan kultúrtörténeti, zenei, esztétikai és dramaturgiai szempontokat is közlő táncértelmező írások kerültek elő, amelyek sokat elárulnak a korszak kultúrtörténeti jellemzőiről, illetve tanúskodnak Szentpál Olga és közösségének érdeklődési köréről, gondolkodásáról. A kutatás legnagyobb részét a dokumentumok feltárása, olvasása, szortírozása, valamint a hiányzó részek utáni nyomozás tette ki, utóbbi miatt vált szükségessé a kutatás kiterjesztése a munkatársak (Kaposi Edit és Pór Anna) hagyatékára is. Szentpál táncfolklórt elemző munkáját keresve, a Néprajzi Múzeum Etnológiai Adattárában a kutatás legértékesebb adatait sikerült megtalálni. Az adattárban talált dokumentumokhoz számos forrásmunka kapcsolódik, amely az 1948 előtti magyarországi táncművelést tárta fel. A kutatás eredménye Szentpál munkásságát: a testet és térben alkalmazott táncot vizsgáló alkotói és kutatói attitűdjét tárta fel, amelyben a történeti korszakok változó táncművelését is kidomborította. Az értekezésben bemutatott kutatásaim módszertani alkalmazásához kapcsolódó értelmezési keretében az alkotási elv, a motívumból építkező struktúra és a műfaji formák, valamint a társadalmi folyamatokhoz kapcsolódó kontextusok szervesen kiegészítik egymást. *A kutatás a testi kifejezés konstrukciós elvét alkalmazó tánc kulturális jelenségét egymásra épülő kulturális-művészeti irányzatként, folyamatosan változó és alakuló mozgáskultúráként, a testi kifejezés társadalmat szimbolizáló reprezentációjaként értelmezi.* Eredményeim alapján a 20. század elején elinduló magyar folklórkutatás táncművelését értelmező tudományos megközelítésének európai trendet követő jellege is bizonyítható. Ennek igazán

különleges és méltánytalanul elfeledett példáját képviselik Szentpál Olga tánckutatásban elért eredményei. Következzen Szentpál Olga munkásságának és közösségének bemutatása.

IV. Szentpál Olga és közössége, vállalt szerepének bemutatása

A fejezet Szentpál Olga táncalkotó és tánckutatói munkásságának bemutatásával foglalkozik. Szentpál Olga munkásságának, elméleti felkészültségének magyarázatához elengedhetetlen bemutatni azt a miliőt, amelynek szellemi hatása a tudományosságra való törekvésre motiválta Szentpált. Értekezésem ezen fejezetében a budapesti nagypolgárságba asszimilálódó lokálpatrióta közösségről is szólok, amely – magába foglalva Szentpált – kultúraalkotó és –alakító törekvéseivel hatást gyakorolt a megszülető Budapest kulturális életére.

4.1 Szentpál és közössége, a lokális kapcsolatrendszer:

Az értekezés fő témájának megfelelően elsősorban Szentpál Olga személyét és munkásságát saját közösségéhez kapcsolva mutatom be. Szentpál Olga és férje, Rabinovszky Máriusz életműve a tánc elméleti alapjának és dramatikus színpadi tánc stílusának megteremtése szempontjából igazán jelentős.

Szentpál Olga Vágsellyén született 1895-ben. Születési családneve Stricker volt,¹⁷⁴ a Szentpál nevet művészi koncepciója és hitvallása miatt vette fel 1918-ban.¹⁷⁵ Budapesten a Polányiak gyermeknevelési- és nőnevelési elveiben az esztétika és a test művészi nevelése is jelentős szerepet kapott, amelyben 1911-től Dalcroze módszere hivatalosan is szerepelt.¹⁷⁶ Ezt azért említem itt, mert Szentpál Olga, miután 1913-ban leérettségizett, a helleraui Dalcroze-iskolában képezte magát. Diplomáit, mint Dalcroze-ritmika tanár és mint zongoraművész 1917-ben szerezte meg.¹⁷⁷ 1917-től 1931-ig a Dalcroze-technikát adaptáló Nemzeti Zenedében dolgozott. Nagynénjei, Polányi Laura és Kernstock Károlyné révén ismerte meg a fiatal művészettörténészt, Rabinovszky Máriuszt.

Szentpál saját, Dalcroze-technikát oktató iskoláját 1919-ben indította el, itt mindvégig társa volt Rabinovszky Máriusz. Első bemutatóját (Oberon és Titánia) 1920-ban tartotta, amelyen még ő is fellépett.¹⁷⁸ 1924-től a *Színművészeti Akadémián* oktatott új ritmikus mozgásképzést, amelyet előtte Róka Pál tanított. Szentpál a színészképzésben 1935-ig vállalt feladatot. 1927-ben építette fel édesapja a Vilma királyné útja 3. (ma Városligeti fasor) alatt, saját villájuk kertjében a táncképzésre

¹⁷⁴ A Stricker családnak a Felvidéken jelentős birtokai és gyárai voltak, amelyek a család Budapestre költözése után megélhetésüket is biztosította. Szentpál Olga szülei Stricker Jakab Gyula építési vállalkozó és Wechsler Vilma voltak. Nagybátyja, Stricker Sándor textiltereskedelemmel foglalkozott. Lásd Szapor 2017: 116.

¹⁷⁵ Hivatkozva Komoróczy Géza, Fenyves Márk szíves közlése alapján. In: *Örvények fölé épülő harmónia II. Szilágyi János György személyes levelezése* 2018: 56.

¹⁷⁶ Szapor 2017: 192.

¹⁷⁷ Merényi Zs. 1979: 284–285.

¹⁷⁸ Merényi Zs. 1979: 321.

alkalmas iskola épületét. Itt működött saját mozgásművészeti iskolája 1927-1946-ig. A Szentpál Táncsoport 1925-1947 között létezett. A II. világháború után 1945-től újjászerveződő *Színházművészeti Akadémia* (majd 1949-től Színház és Filmművészeti Főiskola) Hont Ferenc irányítása alatt Szentpál vezetésével indította el a *táncrendezői* képzést (1945-1950 között), valamint a *néptánc-koreográfus képzést* (1950-1952 között).¹⁷⁹ Szentpál táncutatói munkát a Néptudományi Intézetben 1946-49 között, oktatói-kutatói munkát 1948-1950 között a Táncszövetségben, a Népművészeti Intézetben 1951-1958 között, majd a Népművelési Intézetben 1958-1964 között végzett.¹⁸⁰

A kutatás szempontjából lényeges a lokális kapcsolatrendszer bemutatása. A vizsgált közösségben az egymással kapcsolatot ápoló egyének a felvidéki magyar nemesek és a Felvidékről elszármazott nagypolgárok soraiból kerültek ki. Egyes budapesti közösségek számára fontossá vált lokálpatrióta szerepvállalásuk kinyilvánítása, identitásuk, művészi önazonosságuk megeremtése vagy megerősítése, amelyhez a 20. század elején a népi kultúra, a folklór felé való nyitás szolgált eszközzel.¹⁸¹ Az említett eszme egyaránt foglalkoztatta az akadémikus pályára lépő nemességet és a polgárságot is. A 19. század utolsó harmadában egyesülő Pest és Buda felépítésében, infrastrukturális fejlesztésében is részt vettek a „nemzet ügyét” pártoló körök, amelynek tagjai voltak a Pulszky és a Polányi családok is.

Pulszky Ferenc neve, európai körökben is elismert diplomáciai tevékenysége és haladó szellemiséget képviselő habitusa okán méltán említhető Széchenyi István, Kossuth Lajos, valamint Deák Ferenc neve mellett. A Pulszky-szalón a tudomány, a művészet, az irodalom és a politikai elit találkozóhelyeként volt ismert az akkori Budapesten.¹⁸² Pulszky, a nemesség igen prominens személyiségeként pártolta Budapest közösségeinek asszimilációs törekvését, felemelve szavát például a már akkor is éledező antiszemitizmus ellen.¹⁸³ A Pulszky család társasági életét a nemzet kultúrájának pártolása jellemezte. Pulszky Ferenc személye olyan „európai kultúrát” ismerő művelt polgári körhöz tartozott, amely igen magas társadalmi és politikai presztízsű tagokat tömörített: társaságukba tartozott például báró Eötvös József, gróf Apponyi Albert vagy Liszt Ferenc. E polgári körhöz a Pulszky család Nemzeti Múzeumban található lakásában kialakított szalón tere kapcsolódott. E körben és térben mutatkozott meg erőteljesebben a politikai elköteleződés és a nemzeti mozgalmak pártolása. Pulszky Ferenc és fiai (Pulszky Ágost és Károly) jelentős mértékben

¹⁷⁹ Bolvári-Takács 2014: 17–25. 1952-től a szak néptánc pedagógus képzésre specializálódott, 1952–57 között Merényi Zsuzsa vezette a képzést.

¹⁸⁰ Merényi Zs. 1979: 320.

¹⁸¹ Merényi H. 2004: 332-340.

¹⁸² Merényi H. 2004: 336-340.

¹⁸³ Lábán 1914: LVI.

járultak hozzá a társadalomtudományok és a néprajztudomány fejlődéséhez.¹⁸⁴ Tevékenységük jól demonstrálja az éppen megszülető budapesti nagypolgárság attitűdjét. A műveltségével és tudásával szolgáló, nemzetközi kapcsolatrendszerrel ápoló, együttműködő magatartás egyértelműen annak az asszimilációs stratégiának a része, amely Budapest várossá válásának időszakában a polgárosodás folyamatát segítette elő.¹⁸⁵

A Polányiak az Andrássy út 2. szám alatt álló bérházban és környékén adtak „szalont” a tudósokat, képzőművészeket, írókat, költőket, zenészeket, színházi embereket magába foglaló, forrongó eszméket is képviselő társaságnak. A szalon, működése idején jelentős hatást gyakorolt a kulturális életre, elsősorban a társadalomtudományi elméletek magyarországi adaptálásának elősegítésével, külföldi kutatók műveinek fordításával és megjelentetésével, illetve egy társadalomtudományi műveket tartalmazó könyvtár létrehozásával. Ehhez a szaloni körhöz kapcsolódik a *Társadalomtudományi Társaság (1901–1919)* megalapítása és a *Huszádik Század* című folyóirat kiadása.¹⁸⁶ A Társadalomtudományi Társaság kötötte össze ezt a Pulszky- és a Polányi-féle szaloni kört, amelyek metszetében többek között Jászi Oszkárt, Pulszky Ágostot, illetve a Polányiakat találjuk,¹⁸⁷ de ide kapcsolódott még a *Galilei Kör (1908–1919)* és a *Vasárnapi Kör (1915–1926)* társasága is.¹⁸⁸ Ez a több különböző polgári kört is összefogó társaság Ady Endrét tartotta eszmei vezéralakjának, akit lázadó, radikális magatartást tanúsító művészi attitűdje miatt példaképként tiszteltek. A Polányi gyerekek (Polányi Laura, Polányi Károly és Polányi Mihály) a történettudomány, a közgazdaságtan, a filozófia és az esztétika területein is kimagasló eredményeket értek el. Ebbe a kapcsolatrendszerbe tartozott a Stricker-, a Rabinovszky-, a Jászi-, a Madzsar- és a Dohnányi család is. E társaságon belüli művészettörténeti, képzőművészeti csoportnak, újító gondolkodású közösségnek számítottak a *Magyar vadak*, illetve a *Nyolcak* korszakalkotó társasága, Pór Bertalan, Czóbel Béla, vagy Kernstock Károly közreműködésével.¹⁸⁹ A zenészek közül Dohnányi Ernő, közvetetten pedig Bartók Béla és Lajtha László kapcsolódott hozzájuk. A szaloni körhöz kapcsolódó kezdeményezés a *Női Líceum*, a nőnevelés kérdése is, amely az esztétikai nevelést tartotta elsődlegesnek a „kiművelt feleség” alakjának megteremtéséhez és az előadóművészet gyakorlásához. Polányi Laura adaptálta először a *Dalcroze-technika* testképző

¹⁸⁴ Ehhez a körhöz tartozott Pulszky Károllyal kötött házassága révén Márkus Emília (korszakának legnevesebb színésznője), akinek Romola nevű leánya Vaclav Nizsinszkij felesége volt, láttatva a kapcsolatrendszerrel a Párizsban állomásozó Gyagilev balettel.

¹⁸⁵ Lábán 1914: LVI. Vö. Merényi H. 2004: 336.

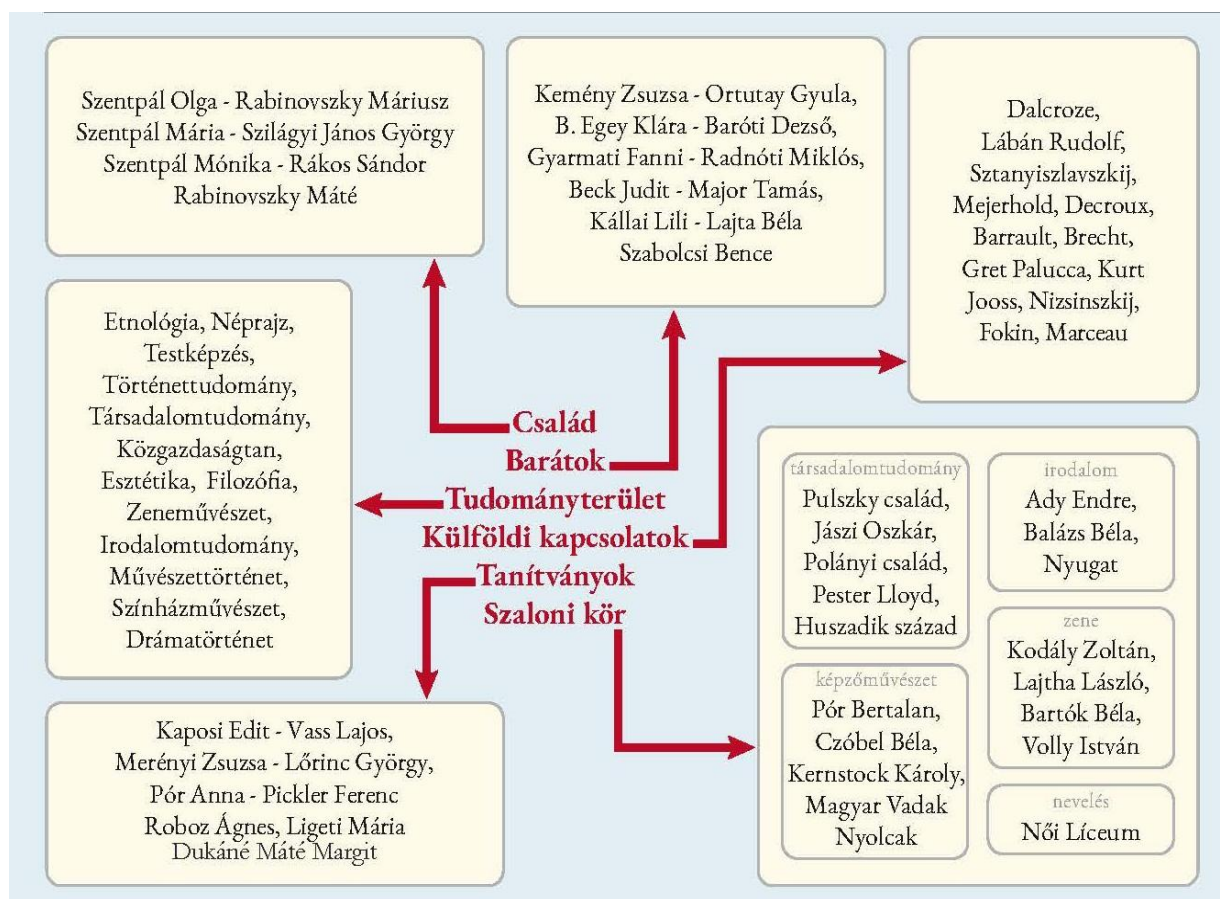
¹⁸⁶ A Polányi, Jászi és Pulszky családok köre (amelyhez a Szentpál–Rabinovszky házaspár is tartozott) alapította meg Budapesten a *Társadalomtudományi Társaságot* és a *Huszádik Század* című folyóiratban közölte fordításban az akkortájt érvényes, újszerű filozófiai, szociológiai, gazdaságtani, művészettudományi, kulturális antropológiai tanulmányokat.

¹⁸⁷ Szabó 1912.

¹⁸⁸ A *Vasárnapi körhöz* tartozó fiatalok (többek között Balázs Béla, Fülepp Lajos Mannheim Károly, Hauser Arnold) körében külső tagként megjelent és előadásokat tartott az általuk életre hívott *Szellemi Szabadiskolában* Bartók Béla és Kodály Zoltán is. Lásd: Karádi–Vezér 1980: 7–12.

¹⁸⁹ Vezér 1986; Szapor 2017;

metodikáját.¹⁹⁰ A „kör” tevékenységéhez kapcsolódik Jászi Oszkár esztétikai elveket összefoglaló, *Művészet és erkölcs* című írása. A mozdulat- és mozgásművészet képviselői közül Szentpál (Stricker) Olga, Madzsarné Jászi Alice, Kállai Lili és Dienes Valéria is jelen volt a Polányi-szalonnai társasági életében.¹⁹¹ Szentpál család, valamint a tágabb ismeretségi körét jelentő századfordulós budapesti nagypolgárság (Polányi, Pulszky, Jászi család) érdeklődési körében ott találjuk Herder, Krohn, Kant, Hegel és Émile Durkheim esztétikai és kulturális antropológiai elméleteit.¹⁹² Így a társadalomtudományok, az alkotóművészet, a művészettörténet és a művészettudomány területén megjelenő újító áramlatok, újszerű felfogásokat meghonosító eszmék nemcsak a férfiak, hanem a „fényes, józan gondolkodású, egészséges, termékeny napsugár”¹⁹³ jelzővel illetett nők gondolkodását is alakították, befolyásolva társadalmi helyzetüket, szerepüket, elkötelezett szerepvállalásukat. A dolgozat következő részében Szentpál alkotói munkáját mutatom be.



2. ábra: Szentpál Olga kapcsolati hálója. Saját szerkesztés.

¹⁹⁰ Szapor 2017: 192.

¹⁹¹ Polányi C. 1986: 47.

¹⁹² Solymossy 1904; 1926; Jászi 1908; Durkheim 1909; Bartók és Kodály 1913; Pukánszky 1918; 1932; Bán 1926.

¹⁹³ Polányi L. 1986: 58.

4.2 Szentpál koreográfusi munkássága

Szentpál koreográfusi karrierje, az 1920-as operaházi debütálása után, 1924-től kezdődően, a *Színházi Akadémiai* közreműködése és saját iskolájának irányítása mellett az 1930-as évekre teljessé vált ki.¹⁹⁴ Szentpál az 1920-as években Bartók, Jemnitz Sándor, Gluck, Corelli és Szkrjabin zeneműveire készít koreográfiákat.¹⁹⁵ Ezek a Szentpál előadásában megvalósuló koreográfiák¹⁹⁶:

- Fúriatánc (Gluck) 1921
- Sirató, Medvetánc (Bartók) 1923
- Fegyvertánc (Jemnitz), Allegro barbaro (Bartók) 1924
- Tenger mélyén (Jemnitz), Szüreti tánc (Szkrjabin) 1926
- Akárki misztériumjáték mozdulatkórusai (Nilson-Hofmannsthal) 1927
- Haláltánc (Corelli) 1929
- Káriai áldozati tánc (Bartók) 1930¹⁹⁷

Az 1930-as években kap lehetőséget *Az ember tragédiája* táncbetéteinek megkomponálására.¹⁹⁸ Ez pedig már a táncdráma, az epikus táncballada stílusának alkalmazását teszi lehetővé számára, ami a magyar mozdulatművészet egyik sajátosságát is jelenti. Az értekezés egy későbbi fejezete teljes egészében e témát fejti ki.

A 20. század első negyede Bartók és Kodály munkásságában is az *új magyar zene* deklarálását jelentette. Az ezt szorosán követő, illetve erre támaszkodó, új művészi kifejezésként megszülető *kortárs magyar tánc* saját, immár önazonosnak nevezhető stílusa a magyarság történelmében talán először ölthetett formát. Az említett epikus színház adott okot a táncművészet területén is a kortárs magyar, önazonosnak nevezhető stílus definiálására. Szentpál alkotói koncepciójában ez a Dalcroze-technikából kiindulva, a wagneri elveket alkalmazva, a dramatikus tánc mint *táncballada* és *táncdráma* stílusában jöhetett létre. Ez az új stílus magába olvasztotta a mitológikus szereptípusokat és a népballadák történeteit. A legfontosabb az, hogy itt a magyar jelző nem a külsőségekben nyilvánul meg, hanem a témát megjelenítő motívumok absztrahált alkalmazásával a belső érzések, mint egyéni hang kifejezésében és színpadra alkalmazott formáiban. Ez nemcsak a színpadi táncművészetre hatott, hanem a város és a benne élő emberek identitásának és alkotói habitusának karakterét is meghatározta. A mozdulatművészet táncdramákban és táncballadákban műfajjá alakuló stílusa kutatási eredményeim szerint azért kiemelten jelentős, mert a német

¹⁹⁴ Szakmai kapcsolatban állt Kurt Jooss iskolájával, a *Folkwangschule*-vel is. Több tanítványa (Lőrinc György, Bauer Lilla és Botka Lola) is ebben az iskolában képezte magát, valamint leszerződött táncosai voltak a Jooss balettnek. Merényi Zs. 1979: 331.

¹⁹⁵ Merényi Zs. 1979:303.

¹⁹⁶ Szentpál teljes koreográfiajegyzéke alapján Merényi Zs. 1979: 321-325.

¹⁹⁷ Vincze 2013:104.

¹⁹⁸ Merényi Zs. 1979: 304–306.

mintáról leváló, a magyar művészi szuverenitást is megteremtő kortárs stílust ez definiálta. Térspecifikusságát és jellegzetességét a lépcsőkkel tagolt színpadi tér, valamint a kórust alkotó testek kifejező dramatikus mozgása adja. A kialakuló új stílus a folklór motívumainak alkalmazásával a mozdulatművészek önálló véleményének, művészi poézisüknek kifejezését is szolgálta. Szentpál legkiforrottabb művei, mint az 1936-ban készült *Magyar halottas*, valamint az 1938-as *Mária-lányok*, Szentpál alkotói periódusának csúcsán készültek.¹⁹⁹ Ezeket a műveket az értekezés egy későbbi fejezetében elemzem a megtalált dokumentumok alapján. Szentpál az utolsó koreográfiáját Bartók *Mikrokoszmuszára* készítette 1942-ben, *Kiűzetés a paradicsomból* címmel, majd egy újabb átdolgozást 1945-ben.²⁰⁰ Azonban az Anschluss időszakához kapcsolódó történeti események, és a munkatáborok Szentpálék közösségét is elérték.²⁰¹ Kijelenthető, hogy az 1920–1945 közötti periódus volt a művészi kifejező tánc- és mozgásstílus megszületésének, illetve fejlődésének ideje Budapesten. Szentpál Olga, mint ahogyan minden mozdulatművész, az alapfokú művész- és táncoktató képzést folytató iskoláját 1946-ban bezárni kényszerült. Szentpál Olga 1945-től kezdődően a *Színház és Filmművészeti Főiskolán a táncrendezői szak* beindításával tovább folytathatta tanítói munkáját, amely mellett részt vállalt a táncmozgalomban, valamint a táncfolklór kutatásában is.²⁰² Következő részfejezetem ezt a tevékenységét mutatja be.

4.3 Szentpál táncfolklórkutatói munkája a Néptudományi Intézetben

Szentpál Olga a táncfolklór kutatásába a Néptudományi Intézetben vállalt munkája alapján kapcsolódott be. (Ez azért fontos elem, mert az előbb említett táncrendezői képzésnek ez is részét képezte.²⁰³) A folklór kutatása 1938-tól, a táncfolklór kutatása az 1946-os évtől válik igazán hangsúlyossá, ugyanis a bécsi döntéseknek köszönhetően visszacsatolt területeken zajló kutatások az állam számára is fontos adatokat szolgáltathattak, így kiemelt támogatásban részesültek. Ennek köszönhető az intézményi struktúra szisztematikus kiépítése, amely feladat először Teleki Pál, Kosáry Domokos és Györffy György vállán nyugodott, majd Ortutay Gyula kezébe került – az értekezésben e kérdést külön fejezetben tárgyalom. Szentpál Olga munkásságában az új intézményi feladatkör a táncfolklór tartalmi és formai elemzését, illetve a struktúra és funkció alapú

¹⁹⁹ Merényi Zs. 1979: 309–310.

²⁰⁰ Merényi Zs. 1979: 310.

²⁰¹ Annak ellenére, hogy az egész közösség a református vallást gyakorolta. A család villája egy református templommal áll szemközt, ahol Rabinovszky Máriusz református presbiterként is ismeretes volt. A család kálváriája 1939-től kezdődött, Rabinovszky Máriusz nem akart sem a pincében bujkálni, sem hamis papírokat elfogadni. Lőrinc Györgynek írt levelében magyarázatként azt írja: „[...] Magad kérted, hogy így legyen, mielőtt leszületél erre a nyavajatorős földre. [...] [Feláldozni Istenért és a krisztusi világrendért, mely az egyre való tökéletesedést írja elő – feláldozni a legdrágább kincset, a szabadságot.” Szentpálék 1944-ben, a nyilas hatalomátvételnél csillagos házba kerültek, Aczél György segítségével kimentésükben. Lőrinc 2005: 112.

²⁰² Merényi Zs. 1979: 298.

²⁰³ Merényi Zs. 1979: 298.

módszertan kidolgozását jelentette. Ez kapcsolódott természetesen Szentpál korábbi munkásságához, a történeti alapú művészetelméleti fejtegetéseihez, illetve a test- és tánckultúrájának rendszerelméletét jelentő összehasonlító elemzéséhez, amely így a konstruktív formaalkotás és a motívumok kataszterének létrehozásával együtt vált teljessé.

Szentpál Olga a Néptudományi Intézetben 1946–49 között dolgozott.²⁰⁴ A táncgyűjtési és táncelemző módszer kidolgozása mellett helyszíni gyűjtésekben is részt vett, amennyire egészségi állapota ezt lehetővé tette. A Bodrogi gyűjtés táncfilm felvételében (1946), a népi demokrácia testvérnépeinek VIT fesztiválon előadott táncainak leírásában (1947), a bukovinai székelység tánckultúrájának feltárásában (1948) és a három matyó falu táncéletének felgyűjtésében (1948) segédkezett.²⁰⁵ A rendszertanra építkező elméletet és a konkrét munkát az értekezés későbbi fejezeteiben mutatom be részletesen.

4.4 Szentpálék táncos képzést megalapozó metodikái

Szentpál és köre, valamint tanítványai munkájának vizsgálata szempontjából lényeges a második világháború utáni időszak is. Ebben az időszakban az állam cenzúrázó és kontrolláló szerepe a mozgás-, illetve táncművészek munkájára, így Szentpál tevékenységére is jelentős hatást gyakorolt. Az állam – érdekeinek megfelelően – táncművészeti stílusok és a vezető szerepet betöltő oktatók között diszkriminált és csak a kultúrpolitikának (társadalmi, erkölcsi elveinek) megfelelő tartalmak, stílusok megjelenését engedélyezte. Szentpál Olga munkáját így 1945 után az aktuális kultúrpolitikai elveknek való megfelelési kényszer irányította. Ennek megfelelően alakította képzési metodikáját is. Ez az 1945–1950 közötti időszakban, Ortutay Gyula kultuszminisztersége idején Szentpál szerepvállalásaiban nem jelentett hátrányt. Később azonban – éppen az Ortutay által

²⁰⁴ A Néptudományi Intézet néprajzi osztálya ugyanazt az elvet és célt képviselte, mint a Táj- és Népkutató Intézet. Feladata a tánckultúra feltárása, etnológiai vizsgálata volt. A néptudományi intézetben történészek, régészek, antropológusok, zenészek és nyelvészek dolgoztak együtt. Friss néprajzosok és éppen kinevelt táncrendező is voltak itt: Maksay Ferenc, Belényessy Márta, Laurenszky Ernő, Vajkai Aurél, Manga János, Gönyey Sándor, Kiss Lajos, Szentpál Olga, Morvay Péter, Volly István, Jancsó Miklós, Teuchert József K. Kovács László, Kaposi Edit, Vass Lajos, Vujicsics Tihamér, Lugossy Emma, Hermann Anna, Merényi Zsuzsa, Szentpál Mária. Az intézet munkája alatt 1948-ban felmerült egy újabb koncepció vagy terv létrehozása is, amelyet az 1948-ban létrejövő Tudományos Tanács ellenőrzött, ez pedig a függetlenségi mozgalmak és a népi demokrácia népeinek etnográfiai tanulmányozása volt. Lásd Kónya 1998: 128.

²⁰⁵ Ezt a Néptudományi Intézet táncataszterében talált adatok támasztják alá, amelyet egy későbbi fejezetemben részletesen is kifejtek. Ez a munka két változatban készült el: az egyik 1948-ban, a másik 1950-ben. Köztük a különbség az, hogy az első a bukovinai székelyek táncéletét jellemző tánckultúrát elemzi minden lehetséges elem megemlítésével, valamint a verbunk és a társasági táncok átvételének részletes elemzésével. Ez a dokumentum 10 fejezetből áll, amely reflektált az akkori színpadra helyezett táncokra. Kutatásomban én erre hivatkozom. A második munka a kultúrpolitikai változásoknak megfelelő szemléletet adaptál. Ebben eredetileg nem szerepelhetett a 10. fejezet. A megtalált dokumentumban nem szerepel Belényessy Márta írása, sem Ortutay előszava. Lásd Szentpál kéziratosa OSZMI Táncarchívum fond 32. (amely jelenleg nem hivatalosan a Zenetudományi Intézet Tánc osztályán van)

eszközölt kultúrpolitikai, intézményi átalakítások, illetve a képzési struktúrákban végzett változtatások miatt – kényszerpályára került.²⁰⁶

Szentpálék, saját (európai tánckultúra stílusaira épülő képzési rendszerét alkalmazó) magániskolájuk kényszerű bezárása után, a *Színművészeti Akadémián* (majd Színház és Filmművészeti Főiskolán) táncrendező, és koreográfus képzést indítottak el. Ez a képzés Juhász Mária beszámolója szerint (aki ekkor volt a táncrendező szak hallgatója) arra a koncepcióra épült, hogy színházban dolgozó táncrendezőket, koreográfusokat képezzen. Ennek megfelelően a képzés tantárgyai is ehhez igazodtak: *elméleti tárgyakként színjátékelmélet, drámatörténet, rendezésselmélet, művelődéstörténet, szociológia, jelmez-történet, zenetörténet, gyakorlati tárgyakként tánctréning, gimnasztika, improvizáció, történelmi társastánc, néptánc, mimika, Dalcroze-módszer, táncírás, tánc-történet, koreográfiaelmélet szerepelt Szentpál rendszertana és módszertana mellett.*²⁰⁷ E képzés mellett önálló táncművészképzés megteremtésére is javaslatot tettek. Az első kísérlet egy 1946-ban a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztériumba benyújtott tervezet volt. Az iskola tervezett célja *a nemzeti kultúrát szolgáló táncművészet stílusának kialakítására, az oktató-, koreográfus- és táncrendező képzés, valamint a népi táncok gyűjtésében való részvétel volt.*²⁰⁸ Szentpál utal a nemzeti tánckultúrát szolgáló *színpadi néptáncművészet* stílusának kialakítására, a felgyűjtött táncfolklór feldolgozását pedig néprajz szakos hallgatók és a zeneakadémisták bevonásával segítenék elő.²⁰⁹ Szentpál kiemeli, hogy a képzés *az európai tánckultúrát felölelő táncstílusokat magába foglaló Rendszertanára épülne.*²¹⁰ E képzési tervben *gyakorlati tárgyakként a tánctechnika, a táncművészet (motivika, balett-motívumok, népi táncok, mimika, rögtönzés, koreográfia szerkezeti felépítése)* szerepelt. A képzés *elméleti tárgyai* (társadalmi ismeretek, társadalomtudományi és politikai alapismeretek, művelődéstörténet, tánc-történet és táncesztétika, a rendszertan és a módszertan) mellett *kiegészítő tárgyakként* (táncírás, gimnasztika, Dalcroze-ritmika), curriculumja szerepelt.²¹¹ Ez a tervezet azonban akkor elutasításra került, a képzési módszer 1948-ra a *Színművészeti Akadémia táncrendezői szakirányának* a néptánc felé orientálódó képzési rendszerébe beépült. Okként azt a párt-direktívai mozgalmi feladat hozható fel, ami a zömmel paraszt származású fiatalok tömeges képzését írta elő.²¹²

²⁰⁶ Ez jelentette a Budapesti (Pázmány Péter) Tudományegyetemen (ma ELTE Bölcsészettudományi kar) Néprajzi Tanszéki képzés Ortutay általi átvételét, ami szervezeti–strukturális átalakítással és kádereképzéssel is kiegészült. Ez egyenes következménye volt az Ortutay munkáját jelentő iskolák államosításának és az iskolai rendszer átalakításának. Ez az „egyetemi reform” a népi demokráciát szolgálta, ami megszüntette az egyetem autonómiáját, lecserélte a tanári kart és érezhető (negatív) minőségváltozást okozott az oktatás színvonalában. Borsodi 2000: 334–346.

²⁰⁷ Itt tanítottak: Szentpál Olga és Raninovszky Máriusz mellett Hont Ferenc, Kárpáti Aurél, hegedűs Géza, Devecseri Gábor, Nagyajtai terét, Molnár Imre, Szentpál Mária, Szabó Iván, Berczik Sára és Ortutayné Kemény Zsuzsa. Juhász 1989: 63.

²⁰⁸ Bolvári-Takács 2023: 119–120.

²⁰⁹ Bolvári-Takács 2023: 130.

²¹⁰ Bolvári-Takács 2023: 132.

²¹¹ Bolvári-Takács 2023: 132–134.

²¹² Juhász 1989: 63; Nánay 2005: 206.

A hallgatói közösség megváltozását 1949-ben intézményi átalakulás is követte, a Színművészeti Akadémia a *Színház és Filmművészeti Főiskola* nevet vette fel. Az ekkor már néptánc koreográfusi képzés tantervében *magyar népi tánc*, a *történelmi társastáncok*, a *szonjet balett*, *társastánc* és *karaktértánc*, a *népi demokráciák néptáncai* és társastáncai szerepeltek.²¹³ Oktatási programjában a *magyar néptánc*, az *etnográfia*(sic!) (népünk társadalmi körülményeinek, életének, szokásainak ismertetése és néptáncgyűjtés), a *koreográfia* (a szocialista-realista dramaturgia szempontjai és a módszertan alapján komponált táncszvittek, brigádtáncok, új társasági táncok), a *módszertan* (tartalom és forma összefüggései), a *színházmesterség* (a Sztanyiszlavszkij módszer alapján), *karaktértáncok* (a Szovjetunió és a népi demokráciák néptáncai), *éneke-zene* (zeneelmélet stílus- és műfajelmélet, dallamírás, népzene és műzeneismeret, zenetörténet) és *népköltészet műfajelmélete* szerepelt.²¹⁴

1948-ra a vágyott felsőfokú képzőintézmény terve egy *Általános és Középfokú Táncszakiskola*(sic!) beindítására vonatkozó tervezetté minősült át. Ez a terv már csak a színpadi néptánc tájegységi stílusát megteremtő oktatási metodikájára, valamint a balett képzésére koncentrált. A tervben a társasági táncok a történelmi társastáncok kategóriájává váltak, bekerültek az idegen népek táncai (VII-fesztivál gyűjtés), a Dalcroze-technika megmaradt, a mozgásművészet eltűnt a képzési hálóból.²¹⁵ Az elméleti képzésben maradtak a táncírás, táncelmélet, zeneismeret, tánc történet, táncesztétika tárgyai.²¹⁶ E képzés beindítása helyett kapta Szentpál a *Táncszövetségben* 1949-ben a „*tánc-szakkáderi*” képzés feladatát, ami hat hetes elméleti és gyakorlati képzést nyújtva építette ki a táncmozgalom országos hálózatát, gyűjtői és tanári apparátusát.²¹⁷ Az értekezés egyes fejezetei ezt a munkát részletesen kifejtik.

Szentpál munkásságának bemutatásával a kutatás célja az, hogy a város kultúrájában a 20. századi művészet funkciójában a folklorizmus jelensége révén az alkalmazott folklór kincs megjelenését és színpadi alkalmazását feltárja. Szentpál munkásságában megnyilvánuló szerep kettős: a színpadi térben megnyilvánuló individuum és alkotóművész mellett a táncfolklórt értő kutató is jelen van. Szentpál munkásságát a tánc kultúra és a táncfolklór megismerése, elemzése, tudatos alkalmazása jellemzi. Így a kutatás eredményei szerint az alkotó kezében a motívum, az alkotási metodika és az eszköztár megfogalmazásával tudatos alkotói koncepcióvá válhat, amit Szentpál Olga, férje és közössége egyaránt képviselt. Szentpál metodikája nem volt minden pontjában kidolgozott és pontos. Mégis korszakát meghaladó műveltsége, alkotói és kutatói

²¹³ Vadasi 1990: 101; Nánay 2005: 206-207.

²¹⁴ Vadasi 1990: 102-105.

²¹⁵ Szentpál 1948b. Pór Anna kéziratok hagyatéka OSZMI Táncarchívum fond 65.

²¹⁶ Szentpál 1948b: 1. Pór Anna kéziratok hagyatéka OSZMI Táncarchívum fond 65.

²¹⁷ A képzési terv magában foglalta a falujárók tanfolyamának tervét, az előadóképző tanfolyam tervét és a táncszakkáder képzést. Táncszövetség oktatási osztályának képzési terve 1949 Forrás Pór Anna kéziratok hagyatéka OSZMI Táncarchívum fond 65. lásd mellékletek

munkája nem öncélú egyéni teljesítményként értékelhető, hanem saját kultúrájának megismerése és kutatása iránti nyitott látásmódként, alázatos elköteleződés-ként.

Szentpál Olga munkásságának ismertetése után Szentpál korát jellemző táncelméleti és tánckutatási irányzatainak bemutatása következik.

V. A táncról való gondolkodás Szentpál korában: táncelméletek, tánckutatási irányzatok

A testi kifejezés antropológiai megközelítésű vizsgálatához, amely jelen értekezés egyik fő célja, szükséges összefoglalnom a magyarországi tánckultúra (a táncfolklór és a színpadi tánc) történeti kutatásának előzményeit. Főként azokra a korai megközelítésekre, eredményekre fókuszálok, amelyek nyomai Szentpál Olga elméletében is felismerhetők. Így ebben a fejezetben foglalkozom azokkal az irányzatokkal, amelyek hatással lehettek Szentpál tanulmányaira, meghatározhatták munkássága első időszakát. Kitérek tehát a színpadi táncban alkalmazott korabeli elméleti megközelítésekre, valamint azokra a szempontokra, amelyek kialakíthatták a táncfolklór kutatásának azt az irányvonalát, amit Szentpál kollégáival együtt képviselt a struktúra és a funkció vizsgálati módszerének adaptálásával. A fejezet célja az, hogy Szentpál elméleti munkásságát elhelyezze a tánctudományi kánonban. Fejezetem a korszakot jellemző táncelméleti és tánckutatási irányzatokat mutatja be:

1. Táncelméletek:

- testanalízis és táncteóriák európai kánonja;
- testkultúra és tánc értelmezésének budapesti példája;
- Emile Jacques-Dalcroze elmélete s technikája;
- Lábán Rudolf elmélete;
- a táncesztétikai vizsgálat.

2. Táncfolklór kutatási irányzatok és az európai etnológiai iskolához kapcsolódó módszertan:

- a táncfolklórkutatás kezdetei;
- a népkutatás és az európai etnológia iskola megjelenése;
- az etnológiai elméletek megjelenése a magyar tánckutatásban

3. A táncelméletek és a tánckutatási irányzatok összekapcsolódása Szentpál Olga munkásságában;

- Szentpál táncesztétikája;
- táncfolklór kutatására alkalmazott elmélete;
- Lábán és Szentpál elméleteinek összehasonlítása;

4. Szentpál tanítványainak kutatási irányvonalai: a táncesztétika és a táncfolklorisztika.

- a színpadi tánc esztétikai vizsgálata;
- a magyarországi tánckutatás formai-szerkezeti elemzése.

5.1 Korai táncelméletek: a testanalízis és a táncoteóriák európai kánonja

A 20. század első felének korai táncelméleteit megalkotó gondolkodói és művészi alkotói körei (Jacques-Dalcroze és Lábán tanítványai) a klasszicista elméletekhez visszanyúlva teoretikus, tudományosságra törekvő, analitikus igényű elméleteket alkottak a test, a tánc és a színház művészi kifejezésével kapcsolatban. Szentpál Olga Jacques-Dalcroze növendéke volt Hellerauban. A táncelméletekkel kapcsolatban mindenképpen kiemelhető, hogy minden táncalkotó a test és mozgásának megértésére, fejlesztésére, a történeti korszak(ok)nak megfelelő forma kialakítására és kompozíciós módszerének deklarálására tesz kísérletet. A test esztétikus kifejezését értelmező példák bemutatásával a narratív (történetet közlő) dramatikus és a nem narratív (motivikus) tánc definiálására is sor kerül, amihez feltétlenül szükséges a testkultúrára vonatkozó, illetve a művészetteoretikai alapelméletek ismerete. Az értekezés következő fejezetrésze a német színpadi kultúrát megújító törekvéseket mutatja be, amely a dramatizáló mozgásformára alkalmazva olyan elméletet alkotott, amelynek középpontjában a testi kifejezés, illetve a test alkotó tevékenysége áll.

5.1.1 A testkultúra és a tánc értelmezésének budapesti példája

Jászi Oszkár, az 1908-ban megjelent könyvében (*Művészet és erkölcs*) a társadalomtudományhoz kötődő művészetértelmezés alapjait fekteti le.²¹⁸ Esztétikai alaptézisében Kant²¹⁹, Platón²²⁰ és Arisztotelész²²¹ téziseiből kiindulva olyan, a közösség érdeklődését jellemző kultúraelméletet fogalmaz meg, amelyben szerepe van a művészetnek. Nemcsak a művészi kifejezés kérdését definiálja, hanem a test művészetének erkölcsi voltát is.²²² Társadalmi rétegekhez társított esztétikai minőségeket is jellemez: Míg a felső társadalmi osztály művelődésében a drámai

²¹⁸ Jászi 1908.

²¹⁹ Kantnál a testre és a gondolkodásra vonatkoztatott megismeréstudomány empirikus tárgyainak (mint a mozgásnak) bizonyos feltételrendszer (mint a térbeliség és az időbeliség fogalmi rendezettségének feltételeit) kell felállítani ahhoz, hogy egyáltalán a megismerésünk tárgyai lehessenek. Kant 1981[1913]: 65.

²²⁰ Platón értelmezésében a polgár erkölcsileg feddhetetlen és értelmes, cselekvésében mértéktartó ember, aki minduntalan képezi magát. Platón 1989: 110–111. Platón szerint a test egyéniséget kifejező művészetének ritmusa, meghatározó gesztusai és stílusa van, amely mozgásformája és tartalma által definiálható alkotásként. Platón 1989: 115. Az arányos, harmonikus és kifejező test nevelése a lélek és az elme együttes pallérozása okán elsősorban a zenei nevelésre alapozva válhat a művészetet értő és azt művelő emberré. Platón 1989: 117–128. Erre épül Püthagorasz harmóniaelmélete is, amely az egészhez viszonyított arányok alapján diatonikus skálát épít fel. Lásd Tótfalusi 1994: 8. Ehhez hangközöket és alapvető harmóniakat (mint az oktáv, a kvint és a kvart) társít. Ezt azért tartom fontosnak itt megemlíteni, mivel a 20. század elején Lábán Rudolfnál ez fontos alapot képez a mozgáselmélet kialakításában.

²²¹ Arisztotelész taxonomikus rendszerelmélet felállításával kísérletezik: mennyiségi és minőségi viszonyokban vizsgálja a testet az időben és a térben. Ennek részei Arisztotelész elméletében a lelki alkat, az érzékelés, a megismerés, a tudás, a tehetség, a képesség, az alak vagy forma kategóriái. Arisztotelész 1997: 89–104. Arisztotelész *Kategóriákat* meghatározó munkájában a mozgás és a mozdulatlanság ellentétessége, a fejlődés és a helyváltoztatás képessége együttesen a test térbeli-időbeli megjelenésének és a mozgás minőségváltozásának feltétele. A társadalom kulturális norma és morál szerinti testkultúrájának elsajátítása személyes tapasztalattá válik. Ez adja meg az egyéni értelmezés lehetőségét is, amely már alkotókészséget feltételez.

²²² Jászi 1908: 80–92.

hősök emberszerű testi valósága és sorsa számít példának, úgy az alsó társadalmi osztály számára a népies hős, a szegény ember sorsa lesz az esztétikai élmény valósága. Jászi szerint a földműves gazdának a „pompás tehén” erősen szimbolikus alakja idézi elő ugyanezt az élményt.²²³ Esztétikai jellegű művészi kifejezésként jellemzi a tánc, a drámai költészet, a zene és a képírás területeit.²²⁴ Leírásában a művészi kifejezés motívumainak tudatos alkalmazása visszatükrözi a korszellemet, amelyben a külső szemlélő is magára ismerhet.²²⁵ Megemlíti Wagner zenedrámájának eszményét, amely ennek a korszaknak meghatározó színpadi elvét és kifejezési formáját testesítette meg.²²⁶ Kimondja, hogy a művészet az az erő, amely életszükségletként, életviszonyoktól függetlenül gyönyörérzetet nyújt, és a művészetértő személy ezen eszköz tudatos alkalmazásával növelheti az emberi boldogság tömegét.²²⁷ Megkülönbözteti és elválasztja az individuális művészi kifejezési formát a tömegkultúra megjelenési formájától. Ehhez a női test nyilvános reprezentációját befogadó tereket tekinti alapnak, úgymint a *művészi niveau-t* jelentő színházi térhez kötődő esztétizáló–kifejező megjelenést, és az ennek ellenpontját képező orfeumi térhez kapcsolódó *frivol* jellegű megjelenést.²²⁸ Jászi a női test esztétikai kvalitását is jellemzi. Fogalmi meghatározása szerint a művészi individuális kifejezési forma a mozgásművészet stílusaként jelenti a test reprezentatív színpadi megjelenését. Szerinte a tömegkultúra megjelenési terei az orfeum és az operett, amely a női testet élvezeti tárgyként, testtrikóban mutogatja. Ezen kijelentésével Jászi a női testnek nemcsak a társadalmi rétegekhez kapcsolódó, morális presztízst jelentő műfaji típusjellegeit határozta meg, hanem az elkülönülő nyilvános társadalmi terekhez kapcsolódó testi kifejezések esztétikai szabályrendszerét is.²²⁹ Erre azért van szüksége a budapesti kulturális életnek, mert az európai művészi stílusok mellett terjed az amerikanizmus divatja is, amely a revü, a film, a reklám és a „görl” arcnélküli testének egységes, tömegszerű megjelenését favorizálja.²³⁰ Jászi kimondja, hogy a korszellem nemcsak morális szabályrendszert, hanem gondolati mintát is tükröz: a nemzet jellegzetességét magán viselő egyén cselekvési stratégiáit és a test művészetének kifejezési stílusát határozza meg.²³¹ Ezért a magasabb szellemi és erkölcsi tartalomra vágyó emberek a nemesebb tehetségeket foglalkoztató esztétikai élményeket keresik. A műveltség és a tudomány iránt érdeklődő fiatalság attitűdje felülemelkedett az élvhajhász hedonizmuson, helyette a szellemi és erkölcsi tökéletesedésben kereste és találta meg kiteljesedését.²³² Jászi szerint társadalomtörténeti

²²³ Jászi 1908: 94.

²²⁴ Jászi 1908: 154.

²²⁵ Jászi 1908: 156–164.

²²⁶ Jászi 1908: 172.

²²⁷ Jászi 1908: 174.

²²⁸ Jászi 1908: 207–208.

²²⁹ Jászi 1908: 209.

²³⁰ Sipos 2023: 178.

²³¹ Jászi 1908: 225–226.

²³² Jászi 1908: 250–252.

szempontból a táncnak azért van kiemelt szerepe, mert közösségeket összetartó és reprezentáló erővel bír. A test reprezentatív mozgása az egyéniség művészetként meghatározható kifejező stílusában a belső lelki élet fontosságát hangsúlyozza, ami visszahatva a társadalomra, megteremti a tudomány és a művészet kultuszát.²³³

Megállapítható tehát, hogy Jászi proklamációja teremtette meg azt a test művészi kifejezését legitimáló szemléletet, ami a női test esztétikus színpadi megjelenését, a magyar mozgásművészet elindulását segítette elő. Jászi értelmezésében a modern korban élő individualista nő apoteózisa mellett az egyéni szabadság és a társadalmi szolidaritás lesz a társadalom esztétikai és erkölcsi fejlődésének alapja. Ezekre a tézisekre támaszkodva nyugodtan megnyithatták iskoláikat Polányi Laura, Madzsarné Jászi Alice és Szentpál Olga is, hiszen ugyanaz a gondolat irányította tevékenységüket. Madzsarné Jászi Alice a női testkultúra fejlesztő tevékenységének köszönheti elismertségét és hírnevét.²³⁴ Jászi Alice és Kozma József 1926 és 1928 között, szintén a kanti tanokra hivatkozva, fontos tézist fogalmazott meg a mozgás kompozícióelméletének felállítása során.²³⁵ Ezt az elméleti alapot vitte tovább – Dalcroze egykori tanítványaként – Szentpál Olga és Rabinovszky Máriusz, illetve Dalcroze és Lábán tanítványaként Kállai Lili. Filozófiai–metafizikai megközelítést leginkább Dienes Valéria alkalmazott a mozdulat értelmezésére.²³⁶ Az orkesztika Dienes szerint – sokáig elfeledett elméletként – az emberi test pszicho-fizikai felépítésére alapuló természetes mozgás törvényszerűségeit és rendszerezését tartalmazta.²³⁷ A legtávolabb mutató, alkotói és tánckutatói munkásságot egyaránt kifejtő Szentpál–Rabinovszky házaspár rendszerelmélete lényegében egy olyan módszerként született meg, amely a táncoktatói és táncalkotói tapasztalataikat ismeretelméleti keretben összegezi.

5.1.2 A test kifejező tánca – Émile Jacques-Dalcroze elmélete

A 20. század elején a testi kifejezés színpadi kultúráját megújító alkotók a testet instrumentumként értelmezve nyitottak új utat a testkultúrában. Az expresszív, kifejező tánc a modernizmus embertípusát reprezentálva mély vallásossága mellett, új, a régi formákat megújító művészi kifejezés megvalósítására törekszik. Ez jelenti a test természetes sziluettjének elfogadását és a folklór mint emberi kultúra analizálását, művészi alkalmazását és újraalkotását is. A német kultúrát jellemző érdeklődés és művészetteoretikus gondolkodás a kanti, hegeli esztétikai

²³³ Jászi 1908: 327.

²³⁴ Madzsar (1926) 1928.

²³⁵ Madzsar–Kozma 1926–1928(?).

²³⁶ Dienes 1995.

²³⁷ Dienes mozdulatrendszerének nevét a görög orcheomai-mozgok jelentésű szóból eredezteti, amely véleménye szerint: „a középkor folyamán a görög orchesztika eltűnésével feledésbe ment.” Lásd Dienes 1995: 90.

alapokhoz nyúl vissza és briliánsan alkalmazza a táncot művészetként értelmező fogalomalkotáshoz. A test neoklasszicista értelmezése újra a zene, a dráma és a tánc fúziójában újítja meg a színpadi tánckultúra kifejező stílusát. A kortárs zenedráma teóriáját Richard Wagner alkotta meg, aki már az 1850-es években törekedett saját stílusának deklarálására.²³⁸ Azonban csak az 1870-es évekre fogadták el a mitológiai témákat feldolgozó, dramaturgiai és esztétikai elveket alkalmazó, új színpadi stílusként megszülető alkotásait.²³⁹ Wagner a teret újra értelmezve, valamint a hangot és a motívumokat újszerűen alkalmazva teremtette meg az erre az elméletre épülő új színpadi tánc kialakulásának lehetőségét. Itt tűnik fel – az új dramatikus tánc megszületésében közreműködő fejlesztők és teoretikusok között – Émile Jacques-Dalcroze és Adolf Appia. Jacques-Dalcroze a zenével kapcsolatos első élményeit Bécsben szerezte, ez meghatározta az életpályáját. Családjá később Svájcba települt, majd (James William Lee kutatásai szerint) Párizsban, Algériában és Bécsben folytatott tanulmányokat. 1891-től kezdődően zeneelméletet és zenetörténetet egyaránt tanított, ami arra készítette, hogy a zene és elmélete megértéséhez mozgásgyakorlatokat is társítson. 1902-re dolgozta ki gimnasztikai alapokra épülő ritmika-tanítási elméletét, amelyet 1905-ben már *eurythmia* néven mutatott be és publikált. Ezt követte Jacques-Dalcroze 1906-ban Adolf Appiával közösen létrehozott fúziója, amit a wagneri operák újszerű, a wagneri színpad továbbgondolt verzióján alkalmazott. Ezen az újszerű színpadon a kortárs zenére épülő ritmikát, dinamikát és kompozíciós elvet alkalmazó mozgásemellete színpadi mozgáskifejezéssé alakult át. A kertvárosias Hellerauban nyitott iskolájában 1909-től kezdődően tanította saját technikáját. Lee doktori disszertációjában kiemeli, hogy Jacques-Dalcroze tevékenysége nemcsak a tánc, hanem a színpadi játék új stílusának kialakulásához is alapként szolgált. Az 1910-es években szakmai kapcsolatban állt Konstantin Sztanyiszlavszkijjal, Max Reinhardtal, Jacques Copeau-val és Edward Gordon Craiggel, valamint közvetve Lábán Rudolffal is; ennek a kapcsolatrendszernek köszönhető az *epikus színház* alapjainak megteremtése.²⁴⁰

5.1.3 A Dalcroze-technika

Jacques-Dalcroze a saját tanítása során szerzett tapasztalataira alapozta metódusát; célja elsősorban a zene ritmikájának és dinamikájának megértése volt. A test kognitív képességei és a mozgás között kereste a kapcsolatot, amely a koordinációs készségre alapozva szinkronizálja azt.²⁴¹ Megfigyelései szerint a figyelem és a tudatosság segít a mozgásképzés tanulásában. Metódusának

²³⁸ Wagner 1983 [1849].

²³⁹ Wagner 2020a [1872]; 2020b [1879].

²⁴⁰ Lee 2003: 115. Itt jelenik meg a színházantropológiai megközelítés. Lásd Barba 1995.

²⁴¹ Jacques-Dalcroze 2007 [1909]: 12.

lényeges eleme a technika és a kifejezési formák közötti organikus kapcsolat kialakítása, amely az előadóművészetet tanuló diák kompozíciós készségének fejlesztésében az individuum és a karakter megformálását segíti elő.²⁴² Fontos eredménynek könyvelni el azt is, hogy a ritmikus tréning metódusát tanuló diák reális önképet és önmagát kifejezni tudó habitust alakít ki, amely nemcsak a tanulási képességeit fejleszti, hanem a testérzékét is.²⁴³ Ez utóbbi fontos szerepet tölt be a testkultúra elsajátításában. A művészet alanya tehát Jacques-Dalcroze szerint az emberi test, amely az egyéniség szolgálatában áll. Ez a metódus inspirálja az egyéni individuumot az önfejlesztésre, amely hozzásegíti saját gondolatainak és érzéseinek alkotás általi kifejezéséhez. A hangsúly a kifejezőmód és a jelentés közti kapcsolat kialakításán van, amely a technikai képzést és a stílusbeli kifejezést kapcsolja össze. A test időbeli és térbeli mozgása a zene hangzása és a testritmus közötti kapcsolatra épül. A test plasztikus, karakterisztikus kifejezésének lényege a gesztusokból építkező technikából ered, amelynek mozgáskombinációit a zene indukálja.²⁴⁴ Jacques-Dalcroze technikája tehát nem áll meg csak a ritmika és a dinamika megértésénél, nagyon is fejlett mozgáskoordinációra épülő képzési rendszerként lehet értelmezni, amely a testi kifejezés, a mozgásalkotás és színpadra alkalmazott dramatikus tánc alapjait teremti meg. A testi kifejezés (időbeli és térbeli művészetként) összekapcsolódik a színpaddal, amely fontos része ennek az új testi kifejezési formának; azzal szorosan együttműködve új színpadi stílus kialakításának lehetőségét teremti meg a 20. század elején. Jacques-Dalcroze szerint a testi kifejezés inspirációs alapját képezi a wagneri zenedráma, Hofmannsthal misztériumdrámái (Jedermann) és Appia új színpadi koncepciója. E koncepció fontos eleme a lépcső és a szimultán színpad, amely a térérzékelésre építve a színpadi játék újszerű formáját és előadástípusát teremti meg.²⁴⁵ Ez indította el a dramatikus táncdrámák, misztériumdrámák modern feldolgozásait.²⁴⁶ Dalcroze tanítványai nemcsak a színpadi előadások

²⁴² Jacques-Dalcroze 2007 [1909]: 13–15.

²⁴³ Jacques-Dalcroze 2007 [1909]: 16.

²⁴⁴ Jacques-Dalcroze 2007 [1909]:16.

²⁴⁵ Jacques-Dalcroze 2007 [1909] :16-17.

²⁴⁶ A 20. század elején a felelevenített történeti játékformákat és azok eszmetörténeti hátterét a kora újkori misztériumjátékok színpadra alkalmazása jelenti. A szakrális áldozat, a hitbéli megélés a test rituális cselekedeteiben öltött formát. A misztériumjátékokban a keresztény valláshoz kapcsolódó testi megjelenés azt a transzformációt dicsőíti, amely az átváltozás, a testnélküli átminősülés glóriájának fényében tündököl. Embert szimbolizáló alakokként Ádám és Éva is szerepet kap. A moralitásokban a misztériumjáték ellenpéldájaként a gyarló ember bűnei állnak. Ehhez szorosan hozzátartozik a bűnöket és a halált is megformáló karakter allegorikus alakja, amely az embert örök kárhozatra ítélve hordozza magában a végső feloldozást. Dramatizáló táncokként említhető a *danse macabre* és a vallásos játékok: a *misztériumjáték*, a *moralitás* és a *mirákulum* szórakoztató típusai. A *danse macabre*, mint haláltánc általános vonásai az élet és a halál testbeli tusakodását, az ember személyes tetteinek, a társadalom normájához viszonyuló megfelelésének, erényes életének, keresztényi elveinek morális kérdéseit feszegetik. Kozáky kutatásai szerint ennek alapjául *Damaszkeusz János: Barlám és Jozafát legendája* szolgál. Ebben az apa és fia, az apa és a tanító konfliktusán keresztül azok a keresztényi elvek kerülnek kiemelésre, amelyek az alapvető emberi értékeket példázzák (vagyon, család, barát, hit, remény, szeretet). Legfőbb alakja az *Everyman* (a mindenkít megtestesítő, halállal szembenező vezeklő ember), amely egyaránt jelen van a francia, a spanyol, az olasz és a német színjátékokban és népi változataiban egyaránt. Ez jellemzi Szentpálék és köreik vallásosságát is. Lásd: Névtelen 1922 (eredeti megjelenés 1526); Kozáky 1936; Ernyey-Karsai (Kurzweil) 1932; Szentpál–Rabinovszky 1936 :4-6; Vályi 1969: 88; Vályi 1969: 92; Kavacsánszki 2019a; 2019b; Vö. Rajceki Benjámin szócikke, In Szabolcsi–Tóth 1965: 581–582; Szenczi 1984.

létrehozásában jeleskedtek: Beryl de Zoete és Walter Spies elsőként kutatták a balinéz táncdrámát az 1930-as években. A jávai társadalmat és kultúrát bemutató munkájukban értelmezték a *testhez kötődő karakter, színpadi megjelenés, stílus és technika* fogalmi megfeleloit.²⁴⁷ A tánc társadalmi szerepét is meghatározó munkájukkal megnyitották az utat a tánc lehetséges antropológiai megközelítése felé. Kutatásaikról Bronislaw Malinowski és Margaret Mead is elismerően beszélt. Dalcroze-technikát tanult például az első amerikai tánckutatók egyike, *Gertrude Prokosch Kurath*.²⁴⁸ Dalcroze-szemléletű táncjelírás is született 1932-ben Szentpál egyik tanítványa, Láng Miklós tollából.²⁴⁹

5.1.4 Lábán Rudolf elmélete

A Lábán Rudolf értelmezésében tánctudomány fogalmaként definiált tézisre megalkotja a koreográfia, mint a szukcesszív mozgásfolyamatot jelző művészi tánc (koreutika, koreológia és a koreozófia részterületekre bomló) elkülönülő területeit. Gyakorlati kísérleteit követő analitikus és táncleíró elmélete 1920-ban és 1928-ban a test mozgásának leírásában és a táncos definiálásában öntött formát. Elméletének alapjait Platón és Püthagorasz, valamint Beauchamps és Feuillet munkáiból merítette.²⁵⁰ Első könyveiben (*a Táncos világa* és a *Szrifftanz*) a táncos fogalmának megalkotását, illetve a táncot leíró jelrendszer bemutatását vállalta.²⁵¹ A *Táncos világában* a táncot alkotó táncos, mint előadó hitelét igyekezett megteremteni. Szemléletének központi kérdését a mozgásélmény jelenti, amely a mozgás ellentétességén alapszik. E könyvében Lábán a „tánc (általa értelmezett) tudományos alapjainak” megteremtésére szólít fel, amelyek szerinte a következők: a *pszichikai-fiziológiai felismerés teória*, a *strukturális keletkezés* (geometrikus és kristálygrafikus-térta), a *történetiség* (képzőművészeti műemlékek, hieroglifák, írásjelek), a *harmóniaelmélet* (zenei- és filozófiakutatás), a *szakralitás* (rituális mozgásformák), az *akrobatika* (vívás és sport mozgásteóriák), a *pantomim* (színészművészet mimikai tradíciói), az *európai műtáncok* és minden nép nemzeti táncainak praktikus gyakorlati hagyománya.²⁵² Az említett két kötetet követi a *Koreográfia* 1926-os megjelenése, valamint 1935-ös önéletrajzi kötete: a *Táncnak szentelt élet*.²⁵³ Lábán elméletének erénye

²⁴⁷ Zoete–Spies 1938: 1–45.

²⁴⁸ Kealiinohomoku 1992.

²⁴⁹ Láng 1932.

²⁵⁰ Lábán 2011 a: VII–VIII. A táncmesteri hagyományokat tovább vivő XVII–XVIII. századi barokk–rokoko udvari táncoktúra és akadémikus balett lejegyzői, elméleti szakemberei között megemlést érdemelnek XIV. Lajos táncakadémiájának teoretikusai: *Raul Roger Feuillet* és *Pierre Rameau* is. Rameau és Feuillet korában az udvarban előadott „művészi-balett” tánc és a társasági tánc nem nagyon különbözött egymástól motívumaiban. Míg Feuillet leírása a mozgás lejegyzésére helyezte a hangsúlyt, addig Rameau munkája a test és a társasági táncok stílusának – akadémiai technikájának és előadásmódjának – részletekbe menő elemzésére törekedett. Lásd: Feuillet 1700; Rameau 1725. Lásd Vályi 1969: 149–151. A mozgás leírásában Rameau, Arthur Saint-Leon és Rudolf Lábán is a Feuillet-i akadémikus tánc stilisztikai rendszerére támaszkodik saját elméletének kialakításakor.

²⁵¹ Lábán 1920; 1928; 1930.

²⁵² Lábán 1920: 61.

²⁵³ Lábán 2008 [1926]; Lábán 2009 [1935].

a testtudatra épülő geometrikus mozgásleírás, a mozgásirányok, térlépcsők és testtagok összehangolt analitikus rendszerének megalkotása. Színpadai táncelméleti teóriáit a *Koreográfia* és az ezt továbbfejlesztő *Koreutika* tartalmazza. A mozgás elemzésére első könyvében *kinetikai* (a mozgás lefutása és kiterjedése szerinti) vizsgálati módszert alkalmaz.²⁵⁴ Azonban ezek inkább a test mozgásának és határvonalainak ikozaéderbe foglalt rendszerére és a színpadai mozgáskifejezésre irányulnak. Az 1939-ben keletkezett *Koreutika (Choreutics)* sokáig kéziratban maradt: csak a szerző halála után, 1966-ban jelent meg. Lábán elméletében a *koreozófia* fogalma három részterületként foglalja magában a koreográfia vagy kinetográfia, a koreológia és a koreutika tételeit. Megfogalmazásában a *koreográfia* a tánctervezés és a (szimbólumrendszerrel történő) táncleírás vagy táncjelírás. A *koreológia* a logika vagy a tudomány köre, amely tisztán geometriai tanulmányként is felfogható, de valójában sokkal több annál. Lábán a mozgás szintaxisaként jellemzi, amely a mozgásforma mozdulatainak analízise. Munkájában a színpadra alkalmazott kifejező tánc részei elválaszthatatlan egységben jelennek meg: a mozgás és az érzelem, a forma és a tartalom, a test és az elme. A *koreutika* a gyakorlati tudás és a színpadai mozgás változatos formáinak létrehozását jelenti.²⁵⁵ A tér, az erő és az idő Lábán szerint is a mozgás fontos tényezői.²⁵⁶ A legfontosabb különbség azonban az, hogy ő következetesen a *balett-tánc terminológiáját* használja.²⁵⁷ Ebben a kötetében a *test mozgásának irányait, térlépcsőit és testtengelyeinek mozgástereit* határozza meg. A *koreutika* a derékszögű háromszögre és a mozgás ellentétességére alapozott *mozgástechnikával* és *mozgásskálával* társul, ami Lábán ikozaéderre alapozott *térharmónia elméletét* jelenti.²⁵⁸ E mű folytatásának tekinthető a színpadai mozgás elsajátítását és elméletét tartalmazó könyve (*The Mastery of Movement on the Stage*), amelyben mozgásirányok, szintek és kiterjedés alapján elemzi a kar- és lábgesztusokat.²⁵⁹ A mozgástechnika szempontjából magas–közép–mély, valamint a táncost is jellemző előadásmódra vonatkozóan szűk és tág kategóriákat hoz létre. A mozgásanalízis mellett az *erőelmélet (weight–space–time–flow)* is szerepel; ezek együttesen a *pantomimikus–expresszív mozgásdráma kifejező eszköztárát* jelentik.²⁶⁰ A test és mozgása ebben a könyvben kiemelt szerepet kap: Lábán két részt is szentelt nekik. Az első részben a testtagok és a test gesztusainak mozgásirányait rögzíti, a második részben a test konkrét mozgáselemeit, pozícióit, testhelyzeteit dolgozta össze az erőelmélettel.²⁶¹ Példaként saját mímusait is jegyzi a könyvben.²⁶² Lábán kutatója korábbi

²⁵⁴ Lábán 2008: 18.

²⁵⁵ Lábán-Ullmann 2011 a: VIII.

²⁵⁶ Lábán-Ullmann 2011 [1966]: 30; 2011 [1950]: 47.

²⁵⁷ Lábán-Ullmann 2011 [1966]: 30, 83; 2011 [1950]: 48.

²⁵⁸ Lábán-Ullmann 2011 [1966]: 111–124.

²⁵⁹ Lábán-Ullmann 2011 [1950]: 31–38.

²⁶⁰ Lábán-Ullmann 2011 [1950]: 11–17, 19.

²⁶¹ Lábán-Ullmann 2011 [1950]: 50–81.

²⁶² Lábán-Ullmann 2011b.

tanítványa, *Valerie Preston-Dunlop*, a *koreológia* elkötelezett tudósa. *Albrecht Knust* Lábán és Jooss tanítványaként a *kinetográfia* fejlesztésének és tökéletesítésének szentelte életét és munkásságát.²⁶³

5.1.5 A tánc esztétikai vizsgálata

Varga Sándor Frigyes 1939-es táncirodalmi összefoglalásában „a tánctudomány kiindulási pontja és alapvetése a tánc jelenségének leírása, mozgásszerkezetének feltárása, és a mozgásrendszert rögzítő elv megkonstruálása”.²⁶⁴ A tánctudomány tudományrendszeri hovatartozása Varga szerint az „antropológia bölcséleti tudományába” tartozik.²⁶⁵ Varga szerint a test- illetve tánckultúrával kapcsolatban is ki kell építeni a műfajelméletet, ami a test cselekvését, művészetalkotását vizsgálja.²⁶⁶ A tánc, mint a test cselekvése, jelképe, műalkotása Varga véleménye szerint történeti, etnológiai és kifejezéstudományi vizsgálatban kutatható.²⁶⁷ Varga írásában a tánc esztétikai vizsgálata az ismeretelméleti alapokra épülő mozgásalkotás tartalmi és formai elemzésekként jelenik meg.²⁶⁸ A táncirodalom esztétikatörténeti munkákat tartalmazó bibliográfiai áttekintésében Grosse, Arisztotelész, Platón, Ebreo, Ferrara, Castiglione, Arbeau, Beauchamps, Feuillet, Weaver, Kant és Hegel munkáira utal.²⁶⁹ A történeti korszakok test kultúrájának változása, illetve a test cselekvő kifejezése a táncbéli megjelenési módok stílusaikban elkülönülnek egymástól, lényegi momentuma azonban nem változik. A korszak testről való gondolkodása, a közösség szakrális vagy profán rítusaihoz kapcsolódó gesztusai, kifejezési módja, táncolásának stílusa és technikája mindig jellemzi az azt gyakorló közösséget.²⁷⁰ Varga a tánc szociológiai vizsgálatának bemutatásában tánctudományi és táncesztétikai szempontból előremutató munkaként értelmezi Ernst Grosse: *A művészettudomány feladata* című munkáját.²⁷¹ Grosse szerint: „*A művészettudomány célja ama jelenségek megismerése, melyeket a művészet fogalma alatt értünk, lényegének, okainak és hatásainak megismerése. Az első lépés ehhez kétségkívül az összes rendelkezésünkre álló művészeti adatnak kikutatása és*

²⁶³ Preston–Dunlop 2013: 35. Szentpál formai elemzésében megjelenik hivatkozásként Albrecht Knust első, 1956-ban publikált könyve. Ez Lábán Rudolf *Koreutika* című könyvének jelírás-változata, amelyben a tökéletesített kinetográfiai jelrendszer, a színpadi tánc mint a dramatikus kifejező tánc formanyelve és a partitúralejegyzés alapjai jelennek meg. A lépések megnevezésekor a balett lépés-szótárát használja. Ugyanez igaz a táncmesteri praxisban használatos kifejezésekre. Ez azonban nem képezi a formai elemzés alapjául szolgáló elméletet, mert az Szentpál Olga és Rabinovszky Máriusz sajátja. Lásd Szentpál 1958: 260; 1961: 5; Knust 1956, vö. Róka 1900.

²⁶⁴ Varga 1939: 5.

²⁶⁵ Varga 1939: 7.

²⁶⁶ Varga 1939: 6.

²⁶⁷ Varga 1939: 8.

²⁶⁸ Varga 1939: 39–43.

²⁶⁹ Varga 1939: 12–20. Lásd: Castiglione 2008; Sparti (ed.) 1993; Feuillet 1700; 1706 a; 1706b; Weaver 1712; 1721; Kant 1981 (1913); Hegel 1979; 1980.

²⁷⁰ Varga 1939: 12–26.

²⁷¹ Varga 1939: 47. Grosse 1900.

összegegyítése.”²⁷² Másodsorban, ha megértette a tudós a művészet lényegét, a származását kell kutatnia.²⁷³ Végül, harmadik pontként a „művészet hatásait, annak tudományos megismerésünk világrendjébe illesztettségét” fogalmazza meg.²⁷⁴ Grosse kiemeli, hogy természetesen saját művészetünk saját alkotásainak megismerésére kell helyezni a fókuszot, de annak néprajzi és történeti összehasonlító vizsgálata a vizsgált anyag bőségére és változatosságára is rámutathat.²⁷⁵

Varga elemzésében a történeti, az etnológiai és az esztétikai szemléletű kutatások is helyet kapnak. Varga az európai kultúr-régió művészi megnyilvánulásainak feltárása mellett az összehasonlító néptudomány átfogó szempontjainak szintézisében gondolja megvalósíthatónak a táncanyag összehasonlító feldolgozását.²⁷⁶ Az európai szakirodalom áttekintésében Varga módszertani megoldásokat kategorizál és értékeli is azokat. A tánc művészi megnyilvánulásait történeti kategóriaként értelmezi. A tánc etnológiai vizsgálatának bemutatásakor Varga három lehetséges kutatási irányvonalat vázol fel, elsősorban német, angol és dán kutatók munkái alapján.²⁷⁷ Első lehetséges irányvonal az európai táncművészet archaikus táncanyagának etnikai és zenei alapra támaszkodó morfológiai elemzése. A második út a keleti kultúrák szakrális–dramatikus–pantomimikus–maszkos táncainak feltárása. A harmadik pedig a természeti népek kultúrájában az életfordulókhoz, egyéb szokásokhoz kötődő rítusoknak az elemzése. Varga a tudományos munkák bemutatása mellett sürgeti, hogy a magyar táncművészet kialakulását lehetővé tevő széleskörű kutatási eredményeket mielőbb publikálják.²⁷⁸ Lehetséges irányvonalként említi a kifejező mozgásra alkalmazott táncesztétikai elemzés művészetelméleti megközelítését, amelyre példaként Emile Jacques-Dalcroze és Lábán Rudolf munkáit hozza fel, de megemlíti Szentpál Olga és Rabinovszky Máriusz első, 1928-ban kiadott könyvét is.²⁷⁹

Szentpál Olga és Rabinovszky Máriusz *Tánc* című táncesztétikai kötete a városi táncművészet (és a táncdramaturgia színpadi alkalmazását) írja le. Az 1928-ban megjelent könyvben a szerzőpáros a

²⁷² Grosse 1900: 320. Ebben az írásban említi meg Grosse Herder intését, amely a művészet tudomány megteremtéséhez az egyszerűbb formák tanulmányozását veti fel, amely a bonyolultabb művészet alakzatok megértéséhez vezet. A művészeti produktumok vizsgálathoz összehasonlító elemzést javasol. Köszönetet mond az *ethnographusoknak*, hogy ezt a művészet tudomány számára is alkalmazhatóvá tették. A művészet tudomány Grosse szerint az „*aesthetikai termékek*” megismerésére kell fókuszálnia, hogy megértse annak lényegét. Ez a műalkotás nemének megállapítására vonatkozik. Grosse 1900: 321–322.

²⁷³ Grosse 1900: 323. Itt a „*művész és az anyag* (Principium Individuationis)” összefüggéseinek vizsgálatát javasolja, ami a művészet oka és feltétele. Grosse megemlíti Platón is, aki szerint a művészet lényege az ember tehetségében rejlik. Grosse 1900: 324. Írásában a természet és a kultúra összefüggésében az individuum társadalmi viszonyrendszerét, valamint az európai kultúrkörhöz tartozását is kiemeli. A természeti minták, ornamentumok és technikák Grosse szerint a *művész hazájából és faunájából* származtathatók, így a *művészet és a kultúra összefüggéseire* hívja fel a figyelmet. A kultúra egészének, a szociális különbségeknek, a különböző társadalmi ellentéteknek a tanulmányozására szólít fel.

²⁷⁴ Grosse 1900: 328.

²⁷⁵ Grosse 1900: 329.

²⁷⁶ Varga 1939: 27.

²⁷⁷ Varga 1939: 27–35.

²⁷⁸ Varga 1939: 77.

²⁷⁹ Varga 1939: 65–69; Szentpál–Rabinovszky 1928.

mozgáskultúrát jellemzi, annak elemeit, motívumait, kifejezési formáit, stílusait határozza meg. Ez az első elméleti mű, amely a test művészi kifejező táncának színpadi alkalmazását, annak alapvető technikai sajátosságait, történeti témáit sorra véve elméletként összegzi mindezeket. Ez a testérzékre és a térérzékre épülő stílus és formaalkotás alapvető téziseit tartalmazza, amelyeket az értekezés egy későbbi fejezetében részletesen is bemutatok.

5.2 A táncfolklór kutatásának kezdetei és az európai etnológiai iskolához kapcsolódó módszertan

Ez a részfejezet bemutatja Szentpál korának aktuális kutatási irányzatait, a tánc kulturális jelenségének feltárására adaptált elméleti irányvonalait. Ez a kutatás szempontjából a Szentpál gondolkodására ható és érdeklődési körét jellemző táncirodalom bemutatását jelenti.

5.2.1 A táncfolklór kutatásának kezdetei

A táncfolklór-kutatás 20. századi elindítójának a nyelvész-szerzetes Réthei Prikkel Marián munkássága tekinthető.²⁸⁰ Az 1905-től megkezdett táncfolklorisztikai kutatása elsősorban a táncélet leírására törekedett.²⁸¹ Könyvének bevezetőjében a test meghatározott rend és időmérték szerinti mozgását nevezi táncnak.²⁸² Ennek alátámasztására Lukianosz, Platón, Arisztotelész és Kant munkáit hivatkozza.²⁸³ Réthei, a felföldi származású, nyelvésznek tanult bencés szerzetes, korának műveltségét, táncról alkotott képét fogalmazta meg ebben az írásában. Munkája elkészítését hátráltatta az első világháború kitörése és a trianoni döntés is. Munkájának nacionalista színezetét e tapasztalatai adják.²⁸⁴ Réthei a „három magyar hungarikum” – úgymint a tánc, a zene és a nyelv összefüggéseire kívánt rávilágítani történeti és néprajzi megközelítésben.²⁸⁵ Könyvében a magyar tánc részletes bemutatására törekedett: annak eredete, története, jellege, zenéje és esztétikai elemzése is lényeges.²⁸⁶ Megfogalmazása szerint az elemzéshez szándékosan nem

²⁸⁰ 1908-ban magyar fordításban is megjelent Julius Krohn 1888-ban publikált földrajzi–történeti elemző módszerét bemutató, esztétikai elveket alkalmazó munkája. Krohn 1908. Ezt Réthei nem alkalmazta kutatásában. Krohn munkájában a népfőiskolai törekvéseket elindító Gruntvig és Riehl hipotézisére támaszkodott. Ez a földrajzi tér és időrendi elterjedés szerint rendszerezett folklórjelenségek motívum-változatainak összegyűjtését és összehasonlító elemzését jelentette. Cocchiara 1962: 304.

²⁸¹ Réthei 1924. Érdemes megemlíteni az angol népzene- és tánckutató Cecil J. Sharp nevét is, aki szintén a 20. század fordulóján kezdte népzenei és néptánc kutatását. Sharp táncleírásait, folklórgyűjtéseit könyvekben adta ki összesen 9 kötetben 1909–1933-ig. Kutatásaiban a táncmesteri könyvekben leírt táncokat és a folklórban jelenlévő táncformát hasonlította össze. Lásd: Sharp 1909; 1911; 1912; 1913; 1916; 1918; 1922; 1927; 1929; 1933.

²⁸² Réthei 1924: 5.

²⁸³ Réthei 1924: 6–8.

²⁸⁴ Felföldi kiemeli, hogy Réthei műve a 19. század végének és a 20. század elejének recens kutatásait tartalmazza. Felföldi 1998: 139.

²⁸⁵ Réthei 1924.

²⁸⁶ Réthei 1924: 3.

alkalmazott idegen mintát.²⁸⁷ A tánc illemszabályai, táncolási szokásai mellett a csárdás, a dramatizáló táncok, a katonatáncok és a magyar műtáncok leírását is közli. Jóllehet tisztában volt munkájának úttörő voltával, a könyv megjelenését hosszas szakmai vita is megelőzte. A könyv 1924-es megjelenésekor nagy elismerést vívott ki, hiszen ez számított az első táncal foglalkozó tudományos munkának.²⁸⁸ Réthei magyar táncról alkotott alapműve a szerző véleménye szerint sem tökéletes, ő kiindulási alpnak szánta, amit a következő nemzedékek majd továbbfejlesztnek. A tánc már Réthei megfogalmazásában is feltételesen a művészi kategóriát képviseli, ami a testkultúra, mint tanult testi magatartásforma és a mozgás művészete fogalmában a test táncolási gyakorlatának megfelelője.²⁸⁹ Így tehát a művészi táncalkotás testtechnikájának, mint reprezentációs stílus alapjainak megfogalmazására volt szükség. Ezért vált kiemelten fontossá az 1920-as években a tánc fogalmi rendszerének definiálása, a tartalom és a forma kérdése.

Réthei pályatársai és vitapartnerei Fabó Bertalan és Seprődi János voltak, akik szintén értekeztek a táncról: Fabó Bertalan az 1905-ös hajdútánc-vitába kapcsolódott be, Seprődi pedig a Maros menti Kibéd táncagyományát írta le még 1908-ban.²⁹⁰ Mindkét munka történeti forrásokkal dolgozik: a táncról keletkezett leírások és a zene alapján próbálták meghatározni a tánc eredetét, típusát és stílusát. Seprődi a tánczenére támaszkodva végzett történeti szempontú elemzést. Megemlíti a nemzetinek nevezett táncokat, az archaikus táncréteg táncait, a verbunk és a csárdás tánc típusait és sajátosságait. A leírásban *choreographiai mozdulat-értelmezések*ként a lépés, az ugrás és a forgás fogalma is megjelent.²⁹¹ Az említett tánckutatók akkori vélekedései, a közöttük kialakult viták jelentették a későbbi, a recens táncagyományt leíró munkák előzményeit.

5.2.2 A népkutatás és az európai etnológia iskola megjelenése

A 20. század első negyedét követő időszakban a népismeretből kialakuló népkutatás módszertana a történeti rétegződés figyelembevételét is magába foglalta. A népkutatók munkáikban a nemzet egészét vizsgálták és az egység részeként értelmezett nemzetiségek, etnikumok kulturális jelenségeinek felismerésére, kategorizálására és történeti összehasonlító

²⁸⁷ Mégis említi Arisztotelész, Platón, valamint Kant esztétikai munkáit. Lásd Réthei 1924: 7–8.

²⁸⁸ Felföldi László kutatásai alapján megismerhetjük Réthei származását, levelezését, baráti körét és érdeklődését is, így rálátást nyerhetünk az első táncal foglalkozó tudományos munka keletkezésére. Réthei szemléletmódjának alakulására hatott Fabó Bertalannal és Seprődi Jánossal kötött barátsága, a közöttük zajló diskurzus, ami nagyban befolyásolta a *Magyarság táncai* című művének megírását. Felföldi tanulmányában kiemeli, hogy ha Bartók és Kodály zenefolklorisztikai eredményeit is beemelte volna könyvébe, az lényegesen változtatott volna a bencés szerzetesből nyelvészé, majd tánckutatóvá avanzsáló tudós szemléletén. Felföldi 1998: 140.

²⁸⁹ Réthei 1924: 6; 223–224.

²⁹⁰ Lásd Fabó 1905; Seprődi 1908. Közli Karácsony (szerk.) 2004.

²⁹¹ Karácsony 2004 (szerk.): 134.

vizsgálatára is törekedtek.²⁹² Az európai etnológiai iskola kialakulásakor a népelet kutatását, a társadalom és a kultúra összehasonlító vizsgálatát tekintette tárgyának. Legfőbb célkitűzése a kultúra, mint az emberi közösség öröklött hagyományának, gondolkodásmódjának és habitusának leírása volt.²⁹³ Az életközösség által létrehozott hagyományban gyökerező szellemi tartalmak és technikai módszerek kulturális jelenségeket hoznak létre. Ennek produktumai az emberi közösség által alkotott szellemi és anyagi javak, amelyek földrajzi terület és történeti kor szerint is elkülönülnek. Az európai etnológia tudatos cselekvés által létrejövő kulturális jelenségeknek tekinti az anyagi (mint a tárgyalkotó népművészet, iparművészet és a gazdasági tevékenységekhez kapcsolódó tárgykultúra) és szellemi kultúra (népköltészet minden formája, a zenefolklór és a táncfolklór) termékeit. A jelenségek fogalmi értelmezésének alapját a stílus, a típus – tartalom és forma –, struktúra és funkció szerinti elemzés adja. Ez az alapja a kultúrmorfológia elméletének is, amely így a település és közösség életéhez kapcsolódó szokások és az ahhoz kapcsolódó folklóralkotások vizsgálatát teszi lehetővé.²⁹⁴ Az európai etnológia emberközpontú, társadalmat és kultúrát vizsgáló szempontrendszerének lényegi pontjai tehát az idő, a tér, a társadalmi rétegek közösségei, a kollektív emlékezet tartalmainak viszonyrendszere és a szellemi kultúrában alkotott jelenségek láthatóvá tétele.²⁹⁵ Ez a paradigma tágabb értelmezési keretet enged a kultúrakutatásnak, így nemcsak a kultúra leírásával, hanem összehasonlító elemzésével és európai kontextusainak feltárhatóságával is foglalkozik.

A néprajzi gyűjtés módszertanáról K. Kovács László –aki Teleki Pál tanítványa és Szentpál munkatársa volt a Néptudományi Intézetben – írt összefoglaló jegyzetet. Bevezetőjében az *európai etnológia tárgyába* tartozó, újító kutatási irányzatot jelentő emberföldrajzi–kultúrtörténeti elméleteket veszi sorra.²⁹⁶ A munka 1939-es megjelenésekor az *ethnológiai összehasonlító vizsgálatok* adaptálása

²⁹² Paládi-Kovács 2016: 262–282.

²⁹³ Erixon 1944: 4.

²⁹⁴ Itt fontos kiemelni az etnológiai elméletek kronológia szerinti változását, magyarországi megjelenését: Adolf Bastian „*Gesellschaftsseele*” (1869) elmélete: Solymossy 1926: 13; K. Kovács 1939: 4; Marót 1940: 279; Erixon 1944: 4; Gunda 1945: 183.; Hans Naumann „*Gesunkenes Kulturgut*” (1921–22) elmélete Erixon 1944: 2.; Leo Frobenius „*Kulturmorphologie*” (1921) elmélete Solymossy 1926: 10; K. Kovács 1939: 5; Marót 1940: 279. Sigurd Erixon „*Regional European Ethnology*” (1937–38) elmélete: Erixon 1944: 17. Ortutay Gyula a kultúrmorfológiai analízisben gondolta a tánc etnológiai és lélektani vizsgálatát. Lásd Ortutay 1934: 128. Ortutay első tanítványai Belényessy Márta és Kaposi Edit voltak. Belényessy Márta, könyvében, Ortutayhoz hasonlóan, Curt Sachs könyvére hivatkozik végjegyzetében. Kaposi Edit Marót Károly az etnológiai kutatás kérdéseit felvető munkáját nevezi meg. Lásd Sachs 1937: 208; Marót 1940: 279; Kaposi 1947; Belényessy 1958. Vö. Morvay 1949.

²⁹⁵ Erixon 1944: 7. Az etnológia tudományterületének bevezetése Solymossy Sándor nevéhez kötődik. Solymossy 1926. Az európai etnológia magyarországi bevezetése, néprajzi kánonba adaptálása Gunda Béla nevéhez kötődik, aki svédországi tanulmányai után, 1939-től ebben a szellemenben folytatta tudományos kutatói munkáját. 1944-ben publikálta Erixon teóriáját. Erixon 1944. Erixon elméletéről lásd Gunda 1994: 6–7, 11.

²⁹⁶ Kashuba szerint az európai etnológia tudományágának témái és tudományos kultúrája az életvilágunk és a hétköznapok problémaköreit vizsgálja. Kutatási irányzatai lehetnek az etnikai és nemzeti önképek, élettörténetek, a test története, étkezési vagy utazási kultúra, tehát a mindennapi életet jellemző cselekvések tapasztalatait gyűjti össze és értékeli. Kashuba 2004: 20. Az európai etnológia tudománytörténetében különböző értelmezések alakították ki ezt a vizsgálati módszert. Az irányzatot megalapozó Adolphe Basian kultúrakutatásában például az „emberiség elemi gondolatait” hiedelem-elképzelésekben, mesemotívumokban és mítoszokban feltételezte. Kashuba 2004: 48.

releváns kutatási irányzatnak számított: amelynek egyik fontos eleme a finn földrajzi–történeti módszer.²⁹⁷ Ennek alapelméleteként K. Kovács Adolphe Bastian, Ernst Grosse és Leo Frobenius elméleteit hivatkozta.²⁹⁸ A táj- és népkutatás etnológiai módszerének középiskolai oktatásban való megjelenítését példázta az 1930-as években rendezett népkutató táborokban is résztvevő Végh József által szerkesztett kötet.²⁹⁹ A könyv középiskolás diákok etnológiai tárgyú kutatásainak eredményeit, Debrecen környéki falvak népeleírásait és folklórgyűjtéseit közli.

5.2.3 Az etnológiai elméletek megjelenése a tánc kutatásában

A kultúrtörténeti–kultúrmorfológiai vizsgálat a tartalmi és formai vizsgálat által lehetővé teszi a tánc történetiségének feltárását. Az európai etnológiai kutatásokban kiemelten fontos fogalmak a struktúra és a funkció³⁰⁰, amelyek vizsgálatával a folklórjelenségek kutatása során a *motívum vizsgálatában a stílus–típus és szerkezet meghatározásának alapelemei, az alkalmazás helye szerinti lokalizáció, a típusrend, valamint a közösség életében betöltött szerep meghatározása* is lehetségessé válik.³⁰¹ A kutatás szerint a magyarországi tánckutatás új megközelítésű irányzatában ez az elmélet vált hangsúlyossá, amely a falusi táncélet formaisága mellett a teljes táncfolyamat visszabontott motívumokban való tipizálását és kataszterként történő rendszerezését eredményezte.

A folklórjelenségek kutatásában az 1920-as években a *földrajzi–történeti módszer* alkalmazása figyelhető meg, például Bartók Béla zenefolklorisztikai elemzéseiben, de az első tánckutatók munkáiban is. A táncetnológia meghatározása a tánckutatás számára Ortutay Gyula és első tanítványai nevéhez fűződik.³⁰² Ortutay írása Curt Sachs könyvét ismerteti, amely szintén a táncok etnológiai elemzésére és történeti összehasonlító vizsgálatára törekszik.³⁰³ A *Magyarország Néprajzában (1930-1937)* Lajtha László és Gönyey Sándor jegyzi a *Tánc* fejezetet, amelyben a szerzők a test tudatos kifejező vagy művészies mozdulathagyományaként értelmezik a táncot.³⁰⁴ A fejezet

²⁹⁷ K. Kovács 1939: 4. Ez a kutatási irányvonal igazán jelentős szerepet töltött be a magyarországi folklórkutatásban (a zenefolklor, az irodalom–népköltészet és a táncfolklor) kutatásában is. Például Bartók–Kodály 1913; Bartók 1921; Bán 1926.

²⁹⁸ K. Kovács 1939: 4–5. Ezzel egybehangzó Marót Károly és az európai etnológiát jegyző Sigurd Erixon vélekedése is. Lásd Marót 1940: 279; Erixon 1944: 4.

²⁹⁹ Végh 1942.

³⁰⁰ A struktúra a szerkezetet jelentő formában, a funkció a használatot jelző kifejezés fogalmát jelenti. Lásd: Boglár Lajos és A. Gergely András szócikke, In A. Gergely–Papp–Szász–Hajdú–Varga (szerk.) 2010: 326.

³⁰¹ K. Kovács 1939: 6–7. Az elmélet a bevezetőben K. Kovács 1939: 4–8, a tánc vizsgálatának megemlézése K. Kovács 1939: 43.

³⁰² Ortutay 1934.

³⁰³ Sachs 1937.

³⁰⁴ Berlász (szerk.) 2021: 452–453. Vö. Réthei 1924: 223. Az 1891-ben megalakuló Magyar Táncitanítók Egyesülete és az 1926-tól átalakuló Országos Táncmesterképző az akkori táncművelés európai irányvonalát közvetítették, valamint irányították az akkori tánckultúrát Budapesten és vidéken egyaránt. Lásd Bolvári 2013; Ábrahám 2023.

bevezetésében a szerzők kitérnek a tánc kultúra, a táncdivat, a nemzeti jelleg és a táncok feltételezett asszimilációjának kérdésére is, amelyet a társadalmi viszonyokkal hoznak összefüggésbe.³⁰⁵

Ugyanebben az időszakban a *Debreceni Szemle* lapjain szintén megjelentek táncos kapcsolatos írások: Szilády Zoltán 1934-ben és 1938-ban a székely táncokról, illetve a hajdútáncról írt.³⁰⁶ A *Tudományos Gyűjtemény* lapjain publikált írásokra támaszkodva, Elizabeth Rearick a magyar táncot vallási, politikai jegyeket magán viselő szokásrendszerben élő jelenségként értelmezte.³⁰⁷ Ugyanebben az évben, 1939-ben jelent meg Györffy István *Néphagyomány és nemzeti művelődés* című könyve. Györffy nézete szerint a néphagyományt kell a nemzeti művelődés alapjává tenni, amelynek része a tánc is.³⁰⁸

A népkutatás intézményi keretein belül a táncot kutató első úttörők az 1940-es években Morvay Péter, Kaposi Edit, Belényessy Márta és Lugossy Emma voltak, Szentpál Olga és Molnár István mellett.³⁰⁹ Kaposi Edit a *Néptánc kutatás újabb feladatait* megfogalmazó írásában a *tánc esztétikai karakterisztikát, tájjelleget leíró vizsgálata mellett a tánc társadalmi szerepkörének, az egyén, a tánc és a közösség viszonyrendszerének, a modern táncok átvételi folyamatának, valamint a táncot alkotó egyén és közösség variációs képességének vizsgálatára szólít fel.*³¹⁰ Az akkori kutatók munkái közül kiemelkedik Szentpál Olga, Kaposi Edit és Belényessy Márta eredményei, hiszen az általuk megfogalmazott és alkalmazott elméletek nélkül nehezen indulhatott volna el a magyarországi tánc kutatás. Szentpál Olga esztétikai szempontú táncelemzési módszere, Kaposi Edit történeti folklorisztikai megközelítése és Belényessy Márta településtörténeti vizsgálatai mind fontos alapelveivé váltak a tánc kutatás módszertanának. Korai kutatómunkájukra, annak jelentőségére értekezésem egy későbbi fejezetében még visszatérek. Szentpál oktatói munkája nyomán nevelődött ki az első tánc kutató generáció (Körtvélyes Géza, Martin György, Pesovár Ernő és Ferenc), amelynek tagjai a tánc történeti és folklorisztikai kutatásában, az első jelentős eredmények létrehozásában vállaltak meghatározó szerepet.

5.3 A táncelméletek és a tánc kutatási irányzatok kapcsolódása Szentpál Olga munkásságában

A Szentpál–Rabinovszky házaspár a tánc kulturális jelenségének vizsgálati módszerét a tartalom – mint téma – és a forma alapján alakította ki esztétikai–művészetelméleti irányultságú ismereteikre támaszkodva, amelyet az alkotásban használható analitikus szerkesztési elvként is alkalmaztak. Ha

³⁰⁵ Lajtha–Gönyey 1937: 85–87.

³⁰⁶ Szilády 1934; 1938.

³⁰⁷ Rearick 1939. Közli Karácsony (szerk.) 2004: 282–286.

³⁰⁸ Györffy 1939: 30.

³⁰⁹ Az 1940-es évektől meginduló magyarországi tánc kutatás feladatainak, kutatási metodikájának és vizsgálati módszereinek leírását a nyomtatásban megjelent munkák csak részben tárgyalják. Kaposi 1947; Morvay 1949.

³¹⁰ Kaposi 1947: 243–244.

figyelembe vesszük a korábban már említett, Jászi által megfogalmazott esztétikai alapelméletet (amelyben a művészi tánc létjogosultságának megteremtésére törekedett), akkor az általa hivatkozott kanti elméletre is szükséges kitérni.³¹¹ Ez a kutatás szempontjából azért lényeges, mert így mindaz, ami Szentpál Olga munkásságában jegyzetekként, forrásmunkákként, úttörő tánckutatói kezdeményezésekként megtalálható, szemléletét jellemző elmélete tudatosan építkező, egymást kiegészítő részekként nyer értelmet. Kant esztétikájában egyaránt helyet kap a test és a mozgás analízise. Az elemten az analitikai rész fogalmi meghatározásait tartalmazó rendszertan, a logikai rész a dialektikára épülő, sémákat alkalmazó architektonikus módszertan.³¹² Ennek okán a test és a test kifejezőeszközeként értelmezett mozgás táncfolyamatának vizsgálatában a motívumok, a szerkezetet felépítő elemek, a típust és a stílust vizsgáló elemzési metodikájának részei szerves egységet alkotnak. Szentpál ezt a „*magyar tudományos néptánc kutatás*” vizsgálatát szorgalmazó írásában foglalja össze, amelyben korábbi, férjével közösen végzett kutatásai összegző eredményeit mutatja be.³¹³ Szentpál megfogalmazásában „*a módszer, mint a tánc szerkezetét vizsgáló analitikus rendszeresítő*” stílus és típusmeghatározó elmélete szolgált a tánc kutatás alapjául.³¹⁴ Tehát a tánc kulturális jelenségének elemzési módszerét alapelméletére támaszkodva fejlesztette tovább, struktúra és funkció szerinti vizsgálati módszertanná.³¹⁵ Az általuk felépített rendszertan szerkezeti elemei:

- a) *A rendszertan ismeretelméleti szegmense: test és a mozgás gesztusrendszerét, folyamatát és szerkezeti építettségét definiáló művészetelméleti értelmezés:*

A Szentpál–Rabinovszky házaspár táncelemző munkásságában először a tánc- és mozgáskultúra, *a színpadon alkalmazott művészi vagy dramatikus tánc értelmezése* jelent meg. Ehhez társult további munkáikban a *rendszertan* fogalomszótára és alkotási metodikája. A motívum, a technika, a stílus és az előadásmód mind *a test mimézisének és a test mozgásának diakronikus és dialektikára épülő nomenklatorikus rendszerét* prezentálja, ami *a bivatásos művészet alkotási módszerét, stílustörténetét és térben alkalmazott változatait jellemzi*.³¹⁶ Ennek a szemléletnek a szellemi gyökerei Budapesten már a

³¹¹ Ezt a művet a fordítók az 1913-as kiadásban a nemzeti műveltség autonómiájának kialakításához ajánlják, amely standard könyvűl szolgál a nemzeti tudomány és műveltség alapjainak megteremtéséhez. Kant 1981 (1913): XI–XII. Kant megfogalmazása szerint a test mint empirikus tárgy és az azt magába foglaló lélek viszonyát fogalmazza meg, amelyben említésre kerül a mozgás, mint a test térben és időben létező jelensége a mozgás változását meghatározó erők egymásra gyakorolt hatásainak viszonylatában. Kant 1981[1913]: 65. Ebben a szemléletben a tudat és az én öntevékeny volta a belső intellektus kifejezését szolgálja. Kant 1981 [1913]: 66.

³¹² Kant 1981[191]: 712.

³¹³ Szentpál 1951: 1–2.

³¹⁴ Szentpál 1951: 2.

³¹⁵ Hivatkozva a Néptudományi Intézetben végzett munkájára Szentpál 1951: 2.

³¹⁶ Szentpál–Rabinovszky 1928; 1935; 1940.

századfordulón megjelentek, de konkrét alkalmazása csak az 1920-as évektől jelenik meg a művészi alkotás – mint tánc-technika és táncstílus – értelmező elveként.

b) A *módszertan*: mint a tudományelméleti megközelítés, a földrajzi–történeti módszert adaptáló táncfolklór vizsgálat:

A földrajzi területen együtt élő közösség *tánc kultúrájának ismerete*, a táncfolklór összegyűjtése Szentpál szerint kiemelten fontos, hiszen arra „*a táncmozgalomnak szüksége van*”.³¹⁷ A Néptudományi Intézet tánckutató munkájában földrajzi területhez kapcsolható tánc kultúra feltárására, kataszterének létrehozására törekedtek, amely összehasonlítási és építkezési alapként szolgálhat a táncfolklórból építkező alkotások, kompozíciók létrehozásához, a színpadi néptánc stílusának megszületéséhez. Szentpál tánc kutatása ennek értelmében *a társadalom tánc kultúrájának egészét analizálja és hasonlítja össze*, hogy erre alapozva *a közösséget érő szoci(okulturá)lis hatásokat, a „kollektívizmust és individualizmust egyesítve” tárja fel*.³¹⁸ Ennek alapjául Szentpál a Krohn-féle módszer zenefolklór-kutatásra adaptált elméletét jelöli meg.³¹⁹ Ez az adott történeti korban egy földrajzi területen élő *közösség táncolási gyakorlatának lokális tudástartalmát tárja fel*, amelyben *az egyén stílusa átadás-átvétel-alkalmazás összefüggésében* reprezentálja önmagát, azt *alkotás és reprodukció* révén adaptálja saját egyéniségét megjelenítő táncába.³²⁰

5.4 Szentpál táncesztétikája

Szentpál a saját szakmai gyakorlatára támaszkodó elveit, illetve mozgásművészeti elméletét Rabinovszky Máriusszal közösen fogalmazta meg 1928-ban. Szentpál Olga és Rabinovszky Máriusz a tánc meghatározhatóságára, értelmezésére vonatkozó, a művészi táncot definiáló esztétikai rendszerelméletüket a test és tér fogalmára, konkrétan a testérzékre és a térérzékre építették fel.³²¹ A rendszer alapfogalmai és elméleti hivatkozásai ugyanakkor egy dátum nélküli – feltehetőleg korábban keletkezett – dokumentumban szerepelnek.³²² Esztétikai–művészetelméleti alapként *Kant: A tiszta ész kritikája* című művére hivatkoznak, amely szerint a testi kifejezésre

³¹⁷ Szentpál 1951: 1.

³¹⁸ Szentpál 1938-39: 7.

³¹⁹ Szentpál 1951: 1–2. Ez utal Bartók és Kodály 1913-as publikációjára és 1924-ben megjelent zenefolklór elemzésére. Lásd: Bartók–Kodály 1913; Bartók 1966.

³²⁰ Szentpál 1938-39: 1.

³²¹ Szentpál-Rabinovszky 1928: 35-44.

³²² Kozma–Madzsar 1926–1928(?). Kozma József Madzsar Alice iskolájában és színházában dolgozott 1926–1928 között. Ezt erősíti meg Lenkei Júlia is. Kozma a Madzsar-iskolában Repinszky Tamás elmondása szerint formatant, ritmikát és zeneelméletet oktatott. Lenkei 2013:93. Lásd még: <https://web.archive.org/web/20100121081314/http://jewbox.hu/index.php/interjews/melyviz/3-melyviz/109-a-sanzonok-kiralya-kozma-a-spinozaban> [Letöltés dátuma:2024.08.31.]

alkalmazva épülhet fel a művészi táncot analizáló elmélet.³²³ Így a formatan, ami a tánc alkotóelemeinek, közlési tartalmának és módjának alapjait meghatározó stúdium, Szentpál közösségének közös gondolkodására és érdeklődésére utal. A művészi táncot definiáló rendszerelmélet az emberi test, valamint annak mozgása, táncolásának stílusa szerinti alapelemeket sorolja fel.³²⁴ Ez a dokumentum jelenti elméletük bizonyítható alapját. Szentpál munkájának erénye a rendszertan elemeinek kidolgozásában és az alkalmazási metodika kialakításában rejlik.³²⁵ Saját közösségük szellemiségét is jól visszatükröző elméletükben a tánckultúra egészének elemzésére törekedtek. Az életmű kidolgozásának folyamatában elsőként a dramatikus színpadi tánc és a táncszerkesztés alapjait határozták meg, ezt követte a testtechnika, a kultúrtörténet, az epikus táncdráma, majd a táncfolklórt vizsgáló etnológiai összehasonlító elmélet. Az egyes részek egymást kiegészítve alkotnak egységet és teremtik meg a tánc analitikus és dialektikus (tartalmat és formát) sematizáló rendszerelméletét. A műveket keletkezésük sorrendjében sorolom fel (Szentpál munkásságának legjelentősebb időszaka 1928-tól datálódik egészen 1949-ig):

1. Az 1928-as *Tánc- és mozgásművészet könyve*;
2. Az 1935-ös *testtechnika*;
3. Az 1936-os *kultúrtörténeti jegyzet*;
4. Az 1938-39-es *általános mozgásművészetten és lélektan jegyzete*;
5. Az 1940-es *rendszertan*;
6. Az 1948-49-ben keletkezett *bukovinai székelység táncéletét feltáró munkája*³²⁶;
7. Az 1949-es táncfolklór gyűjtéshez megírt *fogalomszótára* és elemzési szempontjai;
8. A *koreográfia-kompozíciótan* vázlat.

A vizsgált korszakban Szentpál munkatársai voltak:

- 1927–1936 között: Hevesi Sándor, Bárdos Artúr, Hont Ferenc, Németh Antal;³²⁷

³²³ Kozma–Madzsar 1926–1928(?): 2. Kállai Lili kéziratosa hagyatéka OSZMI Táncarchívum fond 28. Kant természetfilozófiájában a tér a külső érzékek szemlélete mint kiterjedt szubjektív való. Kant 1981 (1913): 52. Az idő relatív fogalommá válik, a szimultán és szukcesszív fogalmi megkülönböztetéseket magába foglaló szemléletként kap értelmet. Kant 1981(1913): 54. A test szubjektumként a külső és belső érzékek megismerésének elméletéhez tartozik és így, mint szemlélet és annak tárgya (ami a test kiterjedésére vonatkozik) vizsgálat tárgyát képezik a helyváltoztatás (mozgás) és azon törvények, amelyek a változást meghatározzák (mozgató erők). Kant 1981(1913): 65. Ez konkrétan a tér–idő–erő testre vonatkoztatott fogalomrendszerének felállítását jelenti. Kant 1981 (1913): 66. Az elemtan, mint a mozgás alakjának és alkotóelemeinek összessége, a módszertan az egyes elemek architektonikus felépítésének vizsgálata. A koherencia abban áll, hogy a feltételrendszer elemei szükségképpen összehangoltak, a test kontemplatív–elmélyült megismerését és harmóniára törekvő tulajdonságát mutatja meg. Kant definiálta a mozgást végrehajtó emberi testet: a testet szimmetrikus, meghatározható különálló részekre – úgynevezett monászokra – bontja fel (Kant 1981 (1913): 81–82, 655.) és megnevezi a mozgás (mint cselekvés) építettségére vonatkozó mozgást és mozdulatlanságot jelző helyzetek szerkezeti elemeit a térben. Kant 1981 (1913): 87–94, 115–116.

³²⁴ Kozma–Madzsar 1926–1928(?): 3. Kállai Lili kéziratosa hagyatéka OSZMI Táncarchívum fond 28.

³²⁵ A test, a mozgás, a plasztika–tér; ritmika–idő; dinamika–erő fogalmai mind megtalálhatók Kant A tiszta ész kritikája című műben. Lásd Kant 1981 (1913): 49–65; 167.

³²⁶ Ennek a munkának két változata készült, az egyik 1948-ban, a második 1950-ben. Én az elsőre hivatkozom.

³²⁷ Merényi Zs. 1979: 329.

- 1946–1949 között: Belényessy Márta, Gönyei Sándor, Kaposi Edit, Gábor Anna, Kerényi György, K. Kovács László, Merényi Zsuzsa, Morvay Péter, Tálasi István, Vargyas Lajos, Vujicsics Tihamér.³²⁸

Szentpál munkásságát a továbbiakban négy témára bontva mutatom be:

- elsőként a táncesztétikai elméleti munkáira térek ki,
- azt követően a koreográfiai munkásságát,
- harmadikként a táncfolklór elemzésében keletkezett írásait,
- végül az 1945 utáni táncos képzésben vállalt munkáját elemzem.

5.4.1 A tánc, mint a test kifejezőeszköze

A Szentpál–Rabinovszky házaspár közös munkájának első eredménye, a *Tánc, a mozgásművészet könyve* 1928-ban jelent meg. A test- és mozgáskultúrából építkező tánckultúra keretén belül maradva a tánc fogalmát, felhasználási területeit és megjelenési formáit írják le.³²⁹ Szentpálék szerint a testkultúra nemcsak a test, hanem a lélek elválaszthatatlan és egészséges egységét képviseli. A kiművelt test képességeit fejlesztve, mozgáskultúrát tanulva állhat a tánc művészi kifejezésének szolgálatába.³³⁰ A tánckultúrát magába foglaló mozgáskultúra alatt azokat a mozgásrendszereket értik, amelyek képzik a testet: például a *művészi tánc* (mozgásművészet, balett színpadi szalontánc, sztep és akrobatika), *társastánc* (szalontánc, néptánc) vagy a *testedzés* (torna, szertorna, akrobatika, sportok).³³¹

Szentpál Olga és Rabinovszky Máriusz a testképző metodikájukat tizenkét éves pedagógiai gyakorlat alapján foglalják össze táncelméletként. *Tánckultúráként* értelmezik a történeti *társasági táncdivat* aktuális *nemzeti* és *modern* táncait (csárdás, palotás, polka, keringő, tango, charleston).³³² A *művészi tánc* meghatározására is törekednek, amely elválk a tömegsport és a testkultusz tömegkultúrájától.³³³ Munkájukban a balettet felváltó új művészi kifejező tánc, a *mozgásművészet* dramatikus stílusát igyekeznek definiálni.³³⁴ Nézeteik szerint ez a *tánctípus* a „*nép-mozgáskultúrából*” fakad, amely többféle megvalósítási fokon művelhető. Értelmezésükben elválk a test- és mozgáskultúrából építkező *művészies tánc* és a *művészi mozgást végző kifejező test dekoratív tánca*.³³⁵

³²⁸ Merényi Zs. 1979: 333.

³²⁹ Szentpál–Rabinovszky 1928: 12–13.

³³⁰ Szentpál–Rabinovszky 1928: 13.

³³¹ Szentpál–Rabinovszky 1938-39: 2.

³³² Szentpál–Rabinovszky 1928: 15–16.

³³³ Az érzéki és individualista testkultuszt, a revü „görljeinek” húskultuszát, az „európai varieté” és az „amerikai-görl” stílusát értik ezalatt Szentpálék. 1928: 13; 25-27.

³³⁴ Szentpál–Rabinovszky 1928: 17.

³³⁵ Szentpál–Rabinovszky 1928: 18.

Rendszerükben a mozgáselemek kidolgozott, artikulált *gesztus*sokként válnak a *test kifejezőeszközévé*. A művészi táncot olyan mozgásfaktúráként értelmezik, amely a hitélet absztrakt eszmeköréből, mitologikus tartalmaiból, a természeti ornamentikából építkező téma mozdulatban való megtestesülése után kívánkozik.³³⁶ A mozgás, a mozdulatlanság, a ritmus és annak térbeli alkalmazása mozgásjellegek, motívumok, motívumszerkesztések formájában szerepelnek alapelemként a Szentpál–Rabinovszky páros táncértelmező munkájában. A mozgásjellegek meghatározásánál szerepel a *társastánc*, a *revü*, a *balett* és a „*valódi néptánc*” típusa is.³³⁷ Ebben a munkájukban tűnik fel a *színpadra alkalmazott tánc* kifejezése is.³³⁸ Ennek kategóriái Szentpál és Rabinovszky elméletében a következők:

1. Test- és mozgáskultúra, avagy a művészi tánc, a tömegnevelés eszköze.
2. A művészi tánc fajtái:
 - a szólótánc;
 - a csoporttánc–mozgáskórus.

Szentpálék *alkalmazási területek szerint* is megkülönböztetik a művészi táncokat: a korszakban élő alkotók „*modern kultúrtörekvésének*” eredményeként megalkotott művészi táncot, a *mozgásművészetet* a balett „*megkövesedett, rokokó stílusa*” helyett kívánják alkalmazni az operákban, drámákban a nagyszínpadokon.³³⁹ A revüszínpadon és a kabaréban, a groteszk-pantomimekben is a dramatikus tánc alkalmazását vetítik elő.

A Szentpál–Rabinovszky páros a test- és térérzékre épített mozgáskultúra alappilléreit a következő pontokban fogalmazza meg:

1. A testtechnika–testtudat mozgáskészsége és a művészi kifejezés stílusismerete.
2. A ritmika, a metrikus ritmus mozgásjellegben és testtechnikában megjelenő típusmeghatározása: itt válik el a társasági tánc és a művészi tánc fogalma. A társasági tánc metrikus ritmusra támaszkodik, attól nem tér el. A művészi tánc ugyanakkor nemcsak motivikus mozgáskifejezés.³⁴⁰ A ritmika részfejezete a dinamika, amely a hangsúlyok, az akcentus, az amplitúdó és a frazírozás mozgáskifejezési jellegét képviseli.
3. A plasztika a térérzék formai jellegét reprezentálja. Ebben szükséges a személyes és a csoportos mozgásterek megállapítása.

³³⁶ Szentpál–Rabinovszky 1928: 21.

³³⁷ Valódi néptánc alatt itt a csárdás társasági tánckultúrában élő változatára gondolnak a szerzők, ezért tehát a művészi hatás kifejezésére nem tartják alkalmasnak a tánc eredeti formájának színpadra helyezését. Ezért fontos kiemelni, hogy a művészi tánc meghatározására törekedtek a szerzők, amely nem veti el a társasági tánckultúra elemei közül egyiket sem, hanem az új mozgásművészet szolgálatába állítja azokat. Lásd Szentpál–Rabinovszky 1928: 16–17.

³³⁸ Szentpál–Rabinovszky 1928: 31–33.

³³⁹ Szentpál–Rabinovszky 1928: 29.

³⁴⁰ Szentpál–Rabinovszky 1928: 37.

4. Kompozíció és az előadásmód: az önálló mozgásalkotás képessége. Itt jelenik meg a tánckomponista, aki a testismeret és a frazírozás kiváló mestere.³⁴¹ A táncrendező pedig a mozgástartalom, mint téma (motívum és technika), stílus és típusrendjének értelmében képes a táncdramaturgia fogalmának ismeretében táncot alkotni, azt színpadra alkalmazni.³⁴²

A gyakorlat és elmélet alkalmazása, a tánc színpadi adaptációjához kapcsolt mozgásdramaturgia fogalma tehát valójában ekkor születik meg: ez a *mozgáskultúrából kiemelt motívumok vagy tánctechnika alkalmazása, a test kifejező mozgásaként szerkesztett alkotása* (amely modernizáló kortárs alkotásként absztrakcióra készítő hatásmechanizmusban teljesezhet ki). A test kifejezését szolgáló tánc szimbolikus tartalmai a karakter és a mozgásstílus. Formaiságát pedig a térbeli alkalmazás vagy a színpadi megjelenés tere határozza meg. Ez a fogalom a *művészetletheoretikai szabályrendszer*t vezeti be a tánc színpadi alkalmazásába. A mozgásdramaturgia szerepe a korszak kollektív emlékezetét jellemző tartalmak témaként való adaptálása, ami a *mondanivaló közlési szándéka szerint szerkesztett színpadi előadásformának az eszköztára*.

5.4.2 Testtechnika és rendszerelmélet

Szentpálék szerint a testtechnika feladata, hogy a „mozgásművészi testi nevelés által megalkossa a lelki kifejezés instrumentumát”.³⁴³ A testtechnika tehát a mozgásművészet alappilléreként kiképezi a táncos testét, kifejleszti testtudatát.³⁴⁴ Szentpál Olga és Rabinovszky Máriusz alapelméletének későbbi folytatásaként említhetők az 1935-ben született *Testtechnika*, az 1938–39-es *mozgásművészet*tan, vagy az 1940-es keltezésű *Rendszertan*. Mindegyik munka alapjául:

- a test *gesztusainak és pózainak szimultán egyidejűsége* (mint analitika),
- valamint a tánc, mint *szukcesszív mozgásfolyamat motívumai, szerkezeti építettsége, kompozíciót alkotó egymásutánisága* (mint dialektika és architektonika) szolgál.

A test kifejező táncának alapelemei a plasztika, ritmika és a dinamika fogalmai.

Ezek a fogalmak a *test* esetében:

- plasztika: a térben megjelenő test szimultán gesztusai, helyzetei;
- ritmika: a térben megjelenő test mozgásalkotása;
- dinamika: a térben megjelenő test mozgáskaraktere.

Ugyanezek a fogalmak a *tánc* esetében:

³⁴¹ Szentpál–Rabinovszky 1928: 41–42.

³⁴² Szentpál–Rabinovszky 1928: 42–43.

³⁴³ Szentpál–Rabinovszky 1928: 35.

³⁴⁴ Szentpál–Rabinovszky 1928: 36.

- plasztika: a térben megjelenő mozgás szukcesszív fázisai, motívuma, tánc típusa;
- ritmika: a térben megjelenő mozgás stílusa;
- dinamika: a térben megjelenő mozgás előadásmódja.

A *testtechnika a művészi nevelés „menetébe ágyazott” rendszerének* alapját a testkultúra és a mozgáskultúra testi kifejezésjellegei, a *testritmus* és a *térritmus* (mint egyéni és térhez kötött kifejezési formának megfelelő funkcióban alkalmazott mozgás) határozza meg.³⁴⁵ Tehát a különböző mozgásstílusok megtanulása a tánc test általi művészi gyakorlatát és színpadi megjelenését teszi lehetővé. A testtechnika a metrumra épül, a stílus kifejezőeszköze, a metrikus karakter motívumban megnyilvánuló mozgásfaktúrája.³⁴⁶ A *kultúrtörténet a történeti korszakokat jellemző mozgáskifejezés kompozíciós formáit* jelenti Rabinovszky Máriusz 1936-os jegyzetében.³⁴⁷ Az európai kultúrtörténetet áttekintő dokumentum a vallás-, filozófia- és színháztörténeti áttekintésében az európai színpadi játékok hasonlóságaival ütköztetve és összevetve mutatja be a passiójáték, a mirákulum, a moralitás és az új epika műfaji formáit.³⁴⁸ Ezek a korszak színpadi táncművészetében alkalmazott kortárs alkotások műfaji formái Németországban és Magyarországon egyaránt.

Az *általános mozgásművészet* az interpretáció, az alkotás és a reprodukció kérdéseit vizsgálja.³⁴⁹ Az előadó, a komponista és a táncrendező szerepének meghatározásában már említésre kerül a *tánc mozgásanyaga és a formában alkalmazásának metodikája*. A mozgáskultúra három elkülönülő egységként kezeli a színpadra alkalmazott *művészi tánc*, a *társasági tánc* és a *testedzés* kategóriáit.³⁵⁰ A *zene és a tánc összefüggéseit* vizsgálva azok kifejezésben tapasztalható hasonlóságaira mutat rá.³⁵¹ A *tánc szociális vonatkozásainak vizsgálatában* említésre kerül a „*táncstílusok*” kérdése, amely kapcsán a (történeti) *kor-stílus*, *nemzeti-stílus* (népi tánc) és *egyéni* (kompozíciós) *stílus* jellegeit körvonalazza.³⁵² Szentpál a kifejező művészi tánc színpadi műfajának példaként Max Reinhardt újszerű megoldásait alkalmazó színpadát és játékeit említi.³⁵³ A *lélektan* jegyzet a *térszemlélet*, az *időszemlélet* mellett a (kulturális) *emlékezet asszociációs képzetátvitelét* is az elmélet részeként kezeli.³⁵⁴

Ehhez kapcsolódik a *kifejezés* (a test által megjeleníthető gesztusok és mimetikus kifejezések), mint a tánc és színészet összefüggéseit alkalmazó részstúdium.³⁵⁵ Ez már a stílusok

³⁴⁵ Szentpál–Rabinovszky 1935: 4.

³⁴⁶ Szentpál–Rabinovszky 1935: 4–7.

³⁴⁷ Szentpál–Rabinovszky 1936.

³⁴⁸ Szentpál–Rabinovszky 1936: 23–32.

³⁴⁹ Szentpál–Rabinovszky 1938–39a: 1.

³⁵⁰ Szentpál–Rabinovszky 1938–39a: 2.

³⁵¹ Szentpál–Rabinovszky 1938–39a: 5.

³⁵² Szentpál–Rabinovszky 1938–39a: 7–8.

³⁵³ Szentpál–Rabinovszky 1938–39a: 8.

³⁵⁴ Szentpál–Rabinovszky 1938–39b: 9–13.

³⁵⁵ Szentpál–Rabinovszky 1931(?): 1–2.

rendjét fejt tovább, amely a Szentpál–Rabinovszky páros későbbi munkáiban a korstílust azonosító (rég) stílus, a német és más együtt élő népek „territoriális” (vegyes) stílusa és az „etnikus” (új) stílus motivikus és dramatizáló tematikus tánc típusait jelenti.³⁵⁶ A testtechnika része a motívum variációja, kombinációja és az improvizációs készség, amely a kompozíciótanhoz vezet.³⁵⁷ Ez a motívumok egymáshoz illeszthető (variáció–imitáció–kombináció által alakított) kisebb sorszerkezeteit, a szekvenciális kötéseket, a zárlatokat (kadencia, kóda) a kánon, a rondó az ostinato és a fúga kisebb etűdöt jelző egységeit jelentő kompozíciós formákban illeszti össze.³⁵⁸ Az egyes részek nem szeparálhatóak el egymástól, hiszen összefüggéseikben egymásra épülve kapnak értelmet, együttesen határozzák meg a táncos és a tánc kifejező gesztusrendszerének eszköztárát. A Szentpál–Rabinovszky-féle mozgásművészeti iskola metodikájában ezek a témák kisebb részlettanulmányokként – oktatási–képzési alapelvekként – kapcsolódnak az alapműhöz.³⁵⁹

A táncelmélet áttekintésének ezen a pontján azt kell bemutatnom, hogyan illeszkedik ehhez a munkához a *mozgásművészet esztétikai rendszertana*. A rendszertan tartalmi és formai részei: 1. a formatan; 2. a funkciótan; 3. a kifejezéstán; 4. a kompozíciótan.³⁶⁰

Ezek részletesebb kifejtése:

1. Formatan: a mozgáselemzési esztétika tartalmi részének alapja. A test magatartásformáját és mozgásjellegét határozza meg. A mozgás fázisaiból, azok szimultán és szukcesszív egymásutániságból felépülő legkisebb egység, a motívum alapeleméből kiinduló elemzés a plasztika, ritmika, dinamika fogalmi keretében definiálja a testi technikát. A testhasználatra és a testérzékre fókuszál.
2. Funkciótan: a mozgáselemzési esztétika formai részének alapja. A mozgás megjelenési alakjának, annak alkalmazási tere szerinti formai funkcióinak értelmezését foglalja magába. Ez a térhasználat és a mozgás reprezentációs formáját határozza meg. A mozgásforma térbeli megjelenésére és a térérzékre fókuszál. Ez adja meg, hogy motivikus vagy dramatikus tánc az alkalmazott mozgásforma.

³⁵⁶ Szentpál 1948.

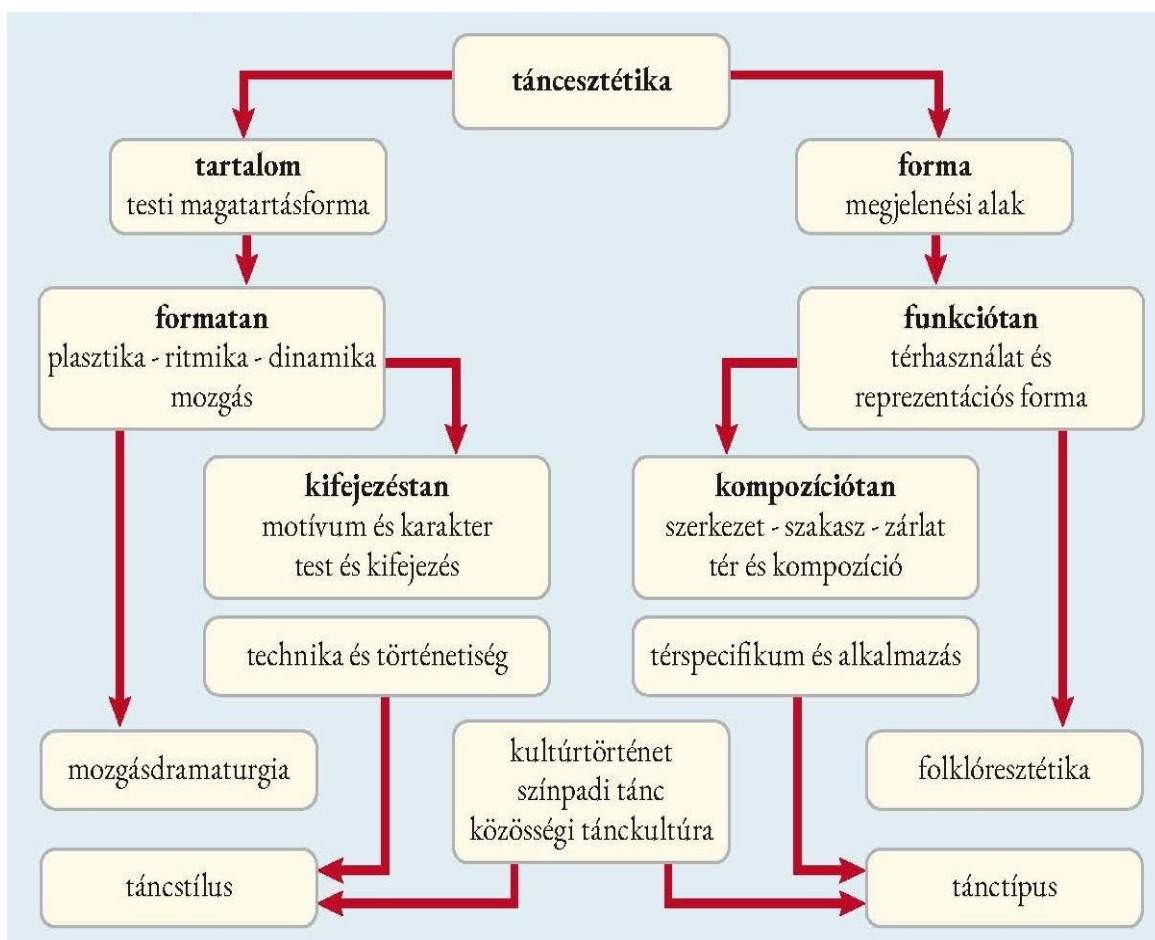
³⁵⁷ Szentpál–Rabinovszky 1935: 6.

³⁵⁸ Ez nagyon hasonló Bartók 1932–39-között keletkezett Mikrokozmoszához, ami a kompozíciós formák felépítési és szerkesztési metodikáját, eszköztárát sorjázza. Lásd Bartók 1932–39: Mikrokozmosz I–VI.

³⁵⁹ Nem véletlen tehát, hogy minden jegyzetükben szerepel az a kitétel, hogy ezek a jegyzeteket csak belső használatra ajánlottak.

³⁶⁰ Itt kiemelem, hogy a tartalom és forma fogalmi rendszerében definiálom a testről és annak mozgásáról megalkotott rendszerelméletet. Ennek értelmében a tartalom fogalmát testi magatartásformaként, a forma definiálását a mozgás megjelenési alakjaként, szerkezetet feltételező alkalmazott mozgástípusként értelmezem. Ennek okán nemcsak egy dokumentum kifejtése jelenti a Szentpál–Rabinovszky-féle táncesztétikai tézist, hanem a Szentpál-hagyatékban megtalált öt dokumentum együttes értelmezése. Ezek az 1928-as könyv, a feltehetőleg 1931-ben keletkezett tánc és színészet összefüggéseit megfogalmazó jegyzet, az 1935-ös testtechnika, az 1940-es rendszertan, és a Pór Anna hagyatékában megtalált dátum nélküli kompozíciótan. Lásd Szentpál–Rabinovszky 1928; 1931; 1935; 1940.

3. Kifejezéstan: a mozgáselemzési esztétika tartalmi részére épülő előadói stílus meghatározása. A testtechnikák és a történetiséget jellemző mozgásjellegek testhasználati és mimikai kifejezéseit alkalmazó stílusának definiálását tartalmazza. A formatan és a kifejezéstan együtt a táncstílus fogalmi megfelelője. Ez adja meg a társasági táncok és a színpadon alkalmazott táncballada stílusának jellegzetességeit.
4. Kompozíciótan: a mozgáselemzési esztétika formai részére épülő mozgásszerkezet meghatározása. Alapelemei a tér és a kompozíció, a térspecifikusságnak megfelelő mozgásalkalmazás elmélete. A funkciótan és a kompozíciótan együtt a táncművészet fogalmi megfelelőjét adja. A kompozíciótan ténylegesen már a dramaturgia szabályrendszerét alkalmazva rendezi a tér nagysága és kifejezés jellege szerint a felhasznált mozgást. Ez egyaránt alkalmazható a motivikus és a dramatikus táncok típus- és stílusrepertoárjára, valamint a nagyobb térspecifikusságot is igénylő produkciók, mint például a táncdráma megalkotására.



3. ábra: Szentpál táncesztétikájának szerkezeti képe. Saját szerkesztés.

A *kompozíció*tan Szentpál és munkaközössége megfogalmazásában három lényeges pontra bontható.³⁶¹ Ezek:

- a) A nyersanyag (a tánc).
- b) A szerkezet (és térbeli alkalmazás).
- c) Előadás.

Az első szakasz a *tánc megismeréséhez, megtanulásához, jellegének meghatározásához, formai és tartalmi, valamint a kifejezés sajátosságához vezető technikai alapelvek* vázlatát tartalmazza.³⁶² Alfejezetként kapcsolódik hozzá a *koreográfiai szempontok* felvázolása. Az alkotás létrehozásának szempontjai: a szereplő táncosok száma, képzettsége, a táncanyag, a koreográfia zenéje, a koreográfia megjelenésének tere és a kompozíció elkészítésére rendelkezésre álló idő egyaránt fontos szegmens a kompozíciótan szerint.³⁶³

A második rész a *koreográfia felépítésével* (bevezetés, kidolgozás, befejezés) foglalkozik. A koreográfia felépítésének eszközei: a tér, a motívum, a súlypont, a tétel és az átvezetés, amelyek a tánc térbeli alkalmazását, szerkezeti egységeit, ezek összekötését és kidolgozási szempontjait vázolják fel.³⁶⁴

A harmadik rész a *táncos testi-szellemi felkészültségét, (alkalmazott gesztusaira, épített mozgáskarakterére utaló) színészi játékát, a táncos és a tánc előadásmódját és stílusát* fogalmazza meg.³⁶⁵

*A kompozíció*tan a tánc térbeli alkalmazását és kidolgozási metodikáját együttesen tartalmazza. Jól láthatóak a kompozíciótan és a kifejezéstan elkülönülő részfejezetei. Ehhez kapcsolódik a zene és tánc összefüggéseit tárgyaló részfejezet.³⁶⁶ A kompozíciótan tárgyában konkrét alkotói módszert vázolva Szentpál (és munkatársai) tovább vezetik az alkotót a kisebb etűdök és kompozíciók formai alkalmazásától a szvit, a szonáta, a concerto vagy a szimfónia grandiózus műformáihoz. Ennek okán a lassú és gyors tételek váltakozása, a technikai bravúrok megmutathatósága, a szólista és az együttes egészének interakciója és az egymáshoz illeszthető kisebb részek egész estés

³⁶¹ Szentpál–Pór–Lőrinc–Rábai–László–Bencsik 1946–1952(?). Dátum nélküli dokumentum. Mégis ezt arra az időszakra datálnám, amikor Szentpál a Színművészeti Főiskolán a táncrendezői szak képzési metodikáját dolgozta ki. Ezt Merényi Zsuzsa is alátámasztja, emellett megemlíti, hogy Rábai is foglalkozott a táncrendező szakos hallgatókkal 1948-tól, 1950-től Molnár István és László-Bencsik Sándor is tanított itt. Merényi Zs. 1979: 298. A koreográfus kör megalakulásának pontos dátuma a források alapján 1950. Pór Anna kéziratosa hagyatéka OSZMI Táncarchívum fond 65.

³⁶² Szentpál–Pór–Lőrinc–Rábai–László–Bencsik 1946–1950(?): 1–2.

³⁶³ Szentpál–Pór–Lőrinc–Rábai–László–Bencsik 1946–1950(?): 2–3.

³⁶⁴ Szentpál–Pór–Lőrinc–Rábai–László–Bencsik 1946–1950(?): 3–9.

³⁶⁵ Szentpál–Pór–Lőrinc–Rábai–László–Bencsik 1946–1950(?): 9–11.

³⁶⁶ Szentpál 1950–52(?). Ez a dokumentum a színpadi néptánc koreográfiai metodikáját és a zene kapcsolatának fontosságát, színpadra alkalmazásának szabályrendszerét fogalmazza meg. Alapjaiban ugyanazokat a fogalmakat alkalmazza, mint az előbb említett dokumentum, csak rövidebben, inkább javasolt támpontokat adva a színpadi néptánc-kompozíciók elkészítéséhez.

tematikus kompozícióba rendezett egységét illeszti össze a darab szüzséjének megfelelően. Ez motivikus tánc esetén lehet test- és mozgásszólamokat megjelenítő vezérmotívum vagy stílus alkalmazása; dramatikus tánc esetén a téma megjelenítésére kialakított kifejező mozgásstílus, amely ötvözhet különböző test-, illetve tánctechnikákat, mozgásstílusokat. Kiemelt szerep jut a tánc stílusához kapcsolódó testi kifejezés (egyént vagy személyiséget jellemző gesztusokból épített) karakterének és előadásmódjának. Ezek azok az alaptényezők, amelyek a mozgásból megszülető tánc teoretikus meghatározására irányulnak. A táncalkotás szabályrendszere a történeti kor kultúrtörténetére, valamint a test- és mozgáskultúra ismeretére épül, amely magában foglalja a közösségi tánckultúrát. Ezek színpadi alkalmazása teremti meg a művészi tánc kategóriáját. E kategórián belül a Szentpál–Rabinovszky páros különválasztja a táncos előadói minőségét, a koreográfus alkotói, szerkezetet építő attitűdjét és a táncrendező kisebb egységeket összeilleszteni tudó, a táncmű stílusát, tartalmát, formai megjelenését és kifejezőjellegét is magába foglaló táncot színpadra alkalmazni tudó technikáját. Az előadói minőség kritériuma a formatan és a funkciótan ismerete: ezek a testérzéklet és a térérzéklet meghatározó alapelemek. A koreográfus a forma- és funkciótan mellett a kompozíciótant is ismeri. A koreográfusnak stílusismerettel és formaismerettel is rendelkeznie kell ahhoz, hogy kompozíciót állítson össze. A táncrendező pedig az, aki a forma- és funkciótan mellett a kompozíciótant és a kifejezést is gyakorlatban alkalmazza, hiszen a tánc színpadra helyezéséhez, a téma vagy történet lényegre törő és koncentrált kifejezéséhez mindezek ismeretére szüksége van. A szerepek ismeretében azt kell tehát átlátni, hogy a táncos a saját testét, készségeit és képességeit kontrollálva és fejlesztve tánctechnikát gyakorol. A táncos saját személyes tere a színpadi térnek kis részét jelenti, amely szervesen ízesül az egész színpadi térbe, amelyben alkalmazkodnia kell a tömeghez. A koreográfus már a táncosokat használja az általa megalkotott mozgássor és táncstílus szerkesztett kompozíciójának előadására. Itt a koreográfus a színpad terén kívül helyezkedik el, így szemléleti perspektívája nagyobb a táncosénál. A rendező pedig a koreográfiák–jelenetek sorát fűzi össze egész estés előadássá. Ez a perspektíva a nagy egészet láttatja a rendező személyével. Típusokat, stílusokat határoz meg vagy fűz össze, sűrítve rövidít vagy megtoldva hosszabbít a téma egyedi interpretációjának, személyes olvasatának függvényében.

5.4.3 A táncfolklór kutatására adaptált elmélet

Szentpálék, a táncot és a táncost analizáló szemléletükben a kezdetektől a tánckultúra egészének leírására törekedtek, amelyben a táncfolklór is jelen volt. Az elemzési módszer kialakításának

alapként a földrajzi–történeti módszer Bartók által adaptált elméletét nevezi meg.³⁶⁷ Szentpálék elmélete Bartókéval egybehangzóan azt mondja ki, hogy a folklórjelenség témája motívumokra tagolódik, a motívum típusrendi besorolásához össze kell gyűjteni a kulturális emlékezetben élő variánsokat, amelyeket földrajzi terület, illetve történeti stílus szerinti vizsgálattal lehet típusba rendezni. Ez az elképzelés a folklórt a művelődéstörténet szerves részének tekinti. A Szentpál-féle tipizált stílusrend a táncfolklórt térbeli és időbeli elterjedések alapján elemzi.³⁶⁸ A szentpáli elemzésben a bartóki elv sajátos jegye – a módszer mellett – a tánc elemzésében felhasznált betű és számrend, amely a tánc tagolását, motívumait, periódusait, szakaszait és kötéseinek leírhatóságát jelezte.³⁶⁹ Szentpál a bukovinai székelység tánckultúráját elemző írásában bírálja a tánc akkori néprajzi vizsgálatában alkalmazott alaptézist, amely azt állítja: „[...] *Nem a tánclépés a nemzeti tánc elemei része, hanem a lépésekből összetett változatos és változó egységek, amelyek által különbözővé formálódnak a más népekkel közös lépés-elemekből teremtett táncok [...]*”.³⁷⁰ Szentpál elemzése azonban ezt a kijelentést oly módon árnyalja, hogy kimondja: *A tánc egyetlen lépése az egyik leglényegesebb tényezője a nemzeti és táji sajátosságok megállapításának, mert (pl. a chassé) „[...] megvan valamennyi európai nép körében, azonkívül egyaránt alapja sok magyar paraszt-, valamint modern társasági táncnak [...]*”.³⁷¹

A Szentpál-féle elemzésben tökéletesen felismerhető a földrajzi–történeti módszer alkalmazása, hiszen az egy földrajzi területen élő népcsoport táncainak nemcsak a leírására, hanem a *motívumvariánsokat kimutató, illetve a szerkezeti építettséget vizsgáló elemzés alapján a tánc történeti stílusrétegeinek* definiálására is törekedett.³⁷² Itt Szentpál visszatér a rendszertanban is említett stílusmeghatározásához, minek értelmében *a tánc stílusa tartalmi és formai jegyeinek összessége alapján (történeti, nemzeti, egyéni módokat jelölve az alkalom helye és jellege szerint) tipizálható*.³⁷³ A motívumok elemzésében additív és kombinatív motívumösszetételeket állapított meg.³⁷⁴ Ezek a motívumelemek visszatérő tagozati egységekként a variáció alkalmazásával képzik a tánc periódusait. Szentpál szerint: „[...] *Íly értelemben beszélünk alap-motívumról egyetlen táncban, vagy egyetlen táncos több táncban, vagy egy táj, vagy korszak összefüggésében is [...]*”.³⁷⁵

Ezt a gondolatmenetet folytatva, Szentpál a tánc egészére vonatkoztatható vizsgálati módszere (mint tagozati egységek funkciója) a következőképp alakul:

³⁶⁷ Szentpál 1961: 4.

³⁶⁸ Ezt maga Szentpál is egyértelművé teszi. Szentpál 1952: 1; Szentpál 1958; 1961. Lásd még Bartók 1921-es írása; Bartók 1966. Ugyanezt az elvet alkalmazza K. Kovács 1939.

³⁶⁹ Szentpál 1948a: 31.

³⁷⁰ Lajtha–Gönyey 1937: 90.

³⁷¹ Szentpál 1948a: 17.

³⁷² Szentpál 1948a: 22–23.

³⁷³ Szentpál 1938–39: 7–8.

³⁷⁴ Szentpál 1948a: 12.

³⁷⁵ Szentpál 1948a: 13.

1. A tánc hatóereje (mint a tánc vezérmotívumát jelentő tartalom és technikát jelző stílus meghatározása).³⁷⁶
2. A tánc menete (mint a táncszerkesztés kompozíciós formája: a bevezető, összekötő, záróegységek típusjelző sajátossága).³⁷⁷
3. A tánc tagozati egységeinek kapcsolási módja (mint a tánc táncost jellemző egyedi szerkesztési módja).³⁷⁸

Ezért Szentpál szerint a tánc „[...] legkisebb megnyilvánulásában is ott az egész ember és az emberben a társadalma [...]”.³⁷⁹ Az egész tánc struktúrát jelző stílusa, típusa, térformája és dinamikája adja meg tehát az előadásmód funkciónak megfelelő forma képét. A funkció itt nemcsak a formai megfeleltetéshez kapcsolódik, hanem a táncot előadók számához is:

- a tánc *egyszólamú* (unisono – férfiak és nők elkülönülő csoportja);
- vagy *többszólamú* (polifón), szóló és/vagy egy közösség kollektív reprezentációjaként prezentált tánc típus.³⁸⁰

Ehhez kapcsolódik a mozgáskép, mint a tánc típus nemzeti, illetve nemzetiségi jellege. A jelleg, mint mozgáskarakter, a tánc előadásmódját jellemző motívumok, dinamikai hangsúlyok, akcentusok alapján rajzolódik ki. A jelleg alapeleme a ritmika, ami a tánc stílusát jelzi. A tánc forma a motívumok, a mozgássorok, szakaszok mozgáskompozíciójának analizálása révén állapítható meg. Szentpál a tánc mellett a táncos mozgásanalízisét is elvégezte.³⁸¹ Az egyéni táncalkotás egyedi építettségét és előadásmódját a temperamentum (mint karakter), a mozgáskészség (mint testszólamok koordinációja), a mozgáskészlet, a testhelyzetek aktív gesztusai és passzív pozíciói, térlépcsői, a testtagok lejtései és mozgáselemei együttesen adják meg. Ezért tehát a plasztika, ritmika, dinamika fogalmai nemcsak a test táncolását határozzák meg, hanem a térben alkalmazott tánc típusát, stílusát és előadásmódját is, legyen az a falu vagy a város tánc kultúrájában egyéni vagy csoportos reprezentáció kifejezési formája.

Szentpál a jelleg, a karakter és a stílus feltérképezését lehetővé tevő törvényszerűségek megállapításával „a táncokat előadó népeiség nemzeti karakterére, eredetére, motívum és tánc átvételeire, (társadalomtörténeti) összefüggéseire is rávilágít”.³⁸² Szentpál ezt a motívumelemzést a tánc szerkezeti elemei alapján rendszerezte³⁸³:

- a szabad szerkezetű táncok (verbunk)

³⁷⁶ Szentpál 1948a: 14.

³⁷⁷ Szentpál 1948a: 15.

³⁷⁸ Szentpál 1948a: 16.

³⁷⁹ Szentpál 1948a: 18.

³⁸⁰ Szentpál 1949: 34.

³⁸¹ Szentpál 1949: 35.

³⁸² Szentpál 1948a: 24–25.

³⁸³ Szentpál 1948a: 26-27.

- a félig kötött szerkezetű táncok
 - a) szabad szerkezetű, de kötött motivikájú táncok (etnikus páros táncok)
 - b) szabad motivikájú, de kötött szerkezetű táncok (territoriális táncok)
- Kötött szerkezetű táncok (polgári társastáncok, contre-táncok)

A táncok típusrendjét a szerkezeti elemzés és az együttélés hatására átvett táncok változatai szerint határozta meg.³⁸⁴

1. Etnikus táncok
2. Német eredetű táncok
3. $\frac{3}{4}$ -es változó ütemű táncok
4. Idegen eredetű átvételek

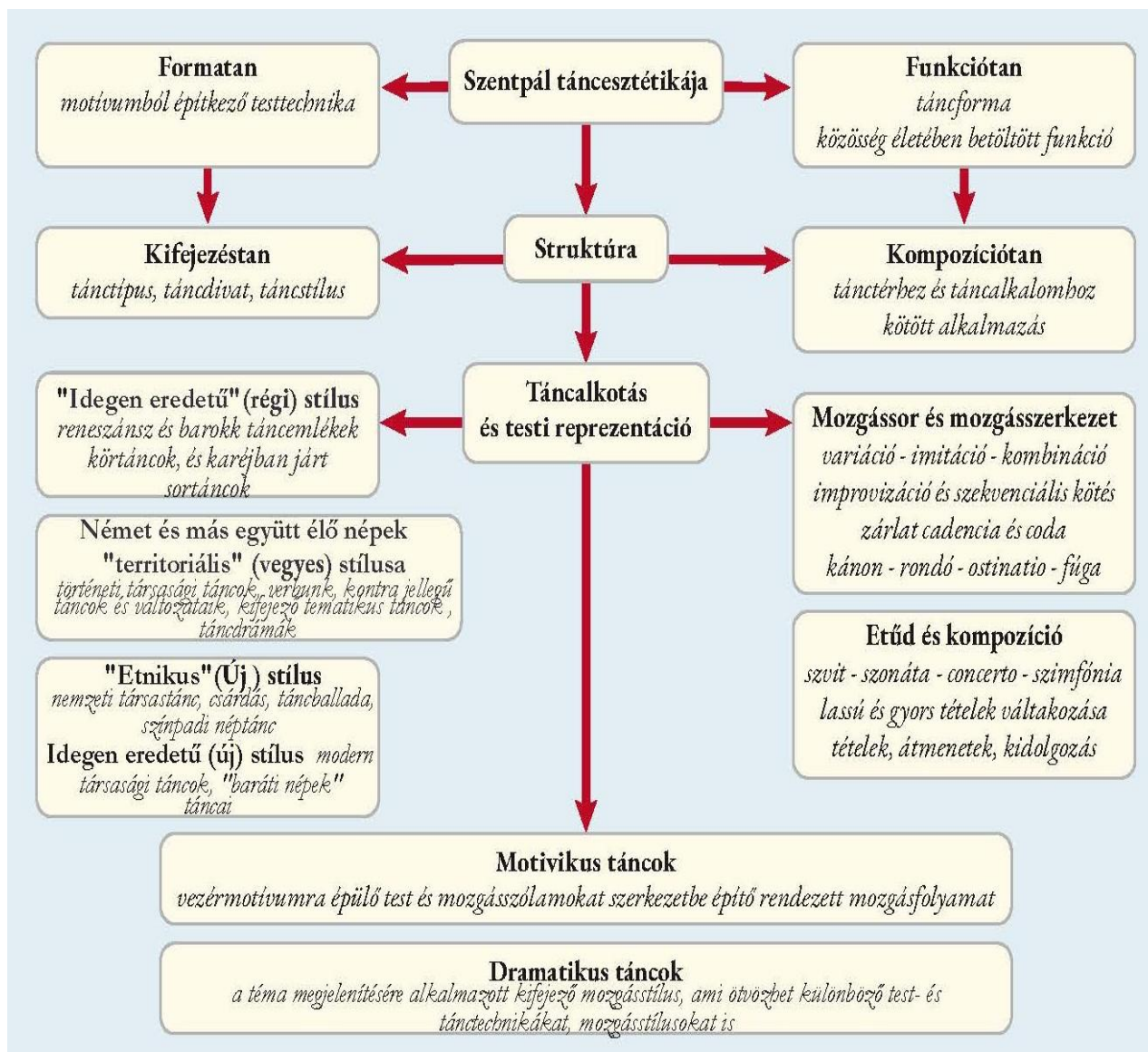
Szentpál táncelemzési módszere kicsit nyersnek mondható, hiszen ebben az elemzésben az általa gyűjtött táncfolklórban elsődlegesen a társasági táncok jelenlétét és a más népektől átvett táncfolklór elemeinek beépülését mutatta ki a táncszerkezet motívumainak és építettségének bizonyításával. Azonban a szentpáli életmű a színpadi táncok alkalmazásában ennek mélyebb szintű értéséről tesz tanúbizonyítást. Szentpál munkáit vizsgálva ez a táncanalizáló módszer a művészetelméleti, illetve az etnológiai tudományterületeket összekapcsoló analitikus elvként határozható meg.³⁸⁵ Szentpál munkásságában nem válik szét a színpadi táncot alkotó koreográfus és a táncelemző személye. Szentpál írása még tovább fűzi a táncfolklór felhasználásának színpadi alkalmazására vonatkozó megállapításait. Szerinte a táncfolklór nem választható külön a társadalomtól, hiszen annak érdeklődését jellemző cselekvéseit fejezi ki. Ezért nem is alkalmazható az a színpadon eredeti formájában, mert „[...] *a népi táncok* (a falusi közösség társasági táncélete) *annak a kornak, annak a társadalomnak a valóságát fejezi ki, amely létrehozta őket. Ez nem választható el annak a kornak az emberétől, annak világnézetétől, célkitűzéseitől, szokásaitól [...].*”³⁸⁶

Szentpál szerint a színpadi néptáncnak más funkciója van: a koreográfus a közlés célja, illetve művészi funkciója szerint alkalmazhatja a táncfolklórt színpadra. Így a motívumok tartalom (stílus) szerint alkotnak egységet az alkalmazott táncforma kifejező jellegének (típusnak és funkciónak) megfelelően. Ezek a hatások együttesen járultak hozzá a tánckultúra feltárásához, amely Szentpál elméletének kibővülésével (a kompozíciótan hozzáillesztésével) a következő képet mutatja:

³⁸⁴ Szentpál 1948a: 21-22.

³⁸⁵ Szentpál hivatkozik a Néptudományi Intézet táncutató munkaközösségének együttes munkájaként megszületett elemzési metodikára, amelyben, állítása szerint részt vett többek között: K. Kovács László, Morvay Péter, Tálasi István, Gönyei Sándor, Volly István, Belényessy Márta, Hermann (Gábor) Anna, Ortutay Zsuzsa. Lásd Szentpál 1948: 39.

³⁸⁶ Szentpál 1948a: 156.



4. ábra: Szentpál táncesztétikájának stílus és kompozíciószerkezeti képe. Saját szerkesztés.

A fenti ábra az említett adatok alapján a szentpáli életművet áttekintve a 20. század első felének városi és falusi tánc kultúráját, illetve interakcióját szemlélteti. A kutatás eredményei szerint a történelmi korszakok társadalmi folyamatokat is megmutató (színpadon alkalmazott és társasági táncéletben jelenlévő) táncainak vizsgálata, valamint Szentpál kutatásai is az említett típusrendet támasztja alá. Ez az, ami Szentpál tánc kutatásában a mozgásdramaturgia és folklóresztétika elemeit a színpadon alkalmazható stílusokkal és kompozíciós formákkal kapcsolja össze:³⁸⁷

1. Idegen eredetű (rég) stílus: A reneszánsz és barokk táncművelek (az egyenemű csoporttáncok, a páros körtáncok, az aszimmetrikus vonulós párostáncok.).

³⁸⁷ Szentpál-Rabinovszky 1937; 1938-39; 1940; Szentpál 1947; 1948; 1949.

Kompozíciós forma: ismétlődő motívumokból építkező variált és kombinált szekvenciák, valamint a rondó forma.

2. Német és más együtt élő népek „territoriális” (vegyes) stílusa: A történeti társasági táncok (quadrille–cotillion–contre–vals–polka) nemzeti változatai: a verbunk, a kontra-jellegű táncok (a négyesből páros forgóvá alakuló) változataik, valamint a kifejező tematikus táncok, táncdrámák.

Kompozíciós forma: a két pár alkotta négyes kör és a párok önálló táncolása. A mozgássornak van bevezető motívuma és sorszerkezethez idomuló zárata, improvizációs lehetősége. A táncoknak már szerkezete van: ezek egymást követő, lassú és gyors részei formát alkotnak (szvit és szonáta). A dramatizáló tematikus, illetve kifejező táncstílus műfajhoz és előadásformához kötődik.

3. a) Etnikus (új) stílus: A nemzeti társastánc (csárdás), táncballada, színpadi néptánc;
b) Idegen eredetű (új) stílus: a modern (angolszász és latin-amerikai) társasági divattáncok, és a keleti blokk baráti népeinek táncai

Kompozíciós forma: motivikus és több tánctechnikát ötvöző társasági tánc.

Szentpál táncelméleti munkája a stílus- és típusrenddel együttesen áll össze, így képez szerves egységet. Ekkor kristályosodott ki, hogyan érdemes ezt a rendszerelméletet a tánc elemzésére felhasználni, hiszen a tánctechnika, az előadásmód, a tánc típus és stílus már a tánc kultúra jellemzésére alkalmas fogalmak. Elméletét később a magyar néptánc elemzésére alakította át, ami lényegében a táncfolklór „formai” elemzését jelentette.³⁸⁸ A tánc kultúra elemző metodikájának teljességét a táncdivat, a táncfolklór és a színpadi táncok összehasonlításával éri el. Ez az elemzési metodika túlmutat az országhatárokon, hiszen ez alapján lehetséges az európai tánc kultúra stílustörténetébe helyezni, összehasonlítani és kielemezni a népi közösség együttélése alatt átvett és táncéletében alkalmazott motívumait és formáit, tánc kultúrájának meghatározó jegyeit, egyedi sajátosságait.³⁸⁹

5.4.4 Szentpál és Lábán elméleteinek összehasonlítása

Kutatásaim szempontjából fontos kérdés az is, hogy Szentpál elmélete kapcsolatban áll-e Lábán elméletével. Ennek okán szükséges összehasonlítani Lábán táncelméleti megközelítésével. Lábán

³⁸⁸ Szentpál 1958; 1961. Ez sajnos a történeti részt már nem tárgyalja, az akkori kultúrpolitikai viszonyok miatt ezt a részt ki kellett hagynia az elemzésből. Ezt Szentpál maga is megjegyzi. Szentpál 1961: 4.

³⁸⁹ Ugyanezt fogalmazza meg Gunda Béla 1945-ös tanulmánya is, amely az európai etnológia jegyében született. Gunda 1945: 187–188.

Rudolf elmélete azért lényeges, mert vannak a két elméletben azonos pontok: például a tér–idő–erő összefüggésében elemzett mozgás és a test vizsgálata. Ez azonban nemcsak kettőjük munkájára jellemző az adott korszakban.³⁹⁰

A két elmélet legfontosabb különbsége, hogy Szentpál az 1920-as évek végétől folyamatosan dolgozik az elmélet fejlesztésén, hogy az valóban alkalmassá váljon a tánckultúra vizsgálatára. Amint azt már korábban bemutattam, Lábán első mozgáselmélete, a *Koreutika* 1939-ben készült el.³⁹¹ Ez elsősorban a test mozgásának, a testtagok térlépcsőinek és mozgásirányainak megalapozását, a mozgás flexibilitásának leírhatóságát tekinti feladatának. A hivatkozott elméleti alapokban (Platón és Püthagorasz elméleteinek alkalmazásában) eltér Szentpál irányvonalától. Erre épül a későbbi (kiadásban először megjelent, de másodikként kidolgozott), művészi táncre alkalmazott mozgáselmélete.³⁹² Lábán két műve között a jelentős különbség az, hogy az első írása a térharmóniára törekvő, ikozaéderben láttatott balettmetodikát alkalmazó mozgáskutatást tekinti tárgyának. A második (először 1950-ben publikált) mű pedig a színpadon alkalmazott táncre és a színpadi kifejezés vizsgálatára fókuszál. Szentpál következetesen felépülő tánckultúrát vizsgáló fogalmi rendszert használ, amelyben központi helyet foglal el az 1928 óta használt *motívum* kifejezése és a *mozgáskultúra*, míg Lábán konzekvensen csak a mozgás (movement) fogalmat használja a szekvenciák meghatározására.³⁹³

Szentpál és Lábán között lehetett kapcsolat, valószínűleg ismerték egymást. Szentpálnak szoros kapcsolata volt Jooss iskolájával és társulatával, amelyre a későbbiekben részletesen is kitérek.³⁹⁴ Szentpál az 1930-as évektől kezdődően használta a táncjelírást, ahogyan azt hagyatéki jegyzetei is bizonyítják. Mégis úgy tűnik, hogy Lábán elmélete sokkal hipotetikusabb, mint Szentpálé. Míg Lábán a mozgás határait, kiterjedését és irányait kutatta, addig Szentpál a tánckultúrára fókuszált. Szentpál motívumok, technikák, stílusok, mozgástípusok definiálására és a színpadi alkalmazás metodikájának megteremtésére törekedett. Ez inkább Jacques-Dalcroze elméletéhez áll közelebb, mint Lábánéhoz. Vannak azonban Szentpálnál fogalmi átvételek, mint a *magas*, a *mély*, a *szűk* és a *tág* fogalmak, azonban ezek szervesen nem épültek bele Szentpál metodikájába.³⁹⁵ Ugyanezt példázza Kállai Lili mozgásrendszere is, aki Dalcroze és Lábán tanítványa is volt.³⁹⁶ Kállai elméletében is fontosabb a mozgást építő technika és a stílust jelző

³⁹⁰ Ez nemcsak Szentpál Olga, hanem Kállai Lili, Dienes Valéria és Lábán táncelméletében is alaptényezők.

³⁹¹ Lábán 2011 (1966): IX.

³⁹² Lábán 2011 (1950). Ez négy kiadásban is megjelent.

³⁹³ Lásd Szentpál 1928: 43. vö Lábán 2011 (1966): 3; 2011 (1950): 1.

³⁹⁴ Szentpál Olga 20 éves táncoktatói munkáját ünneplő, *A Mozgásművészet útja* című 1935-ös kiadványban megjelenik Lábán, Joos és Mary Wigman elismerő reputációja is. Lásd Rabinovszky (szerk.) 1935: 2; Valamint 1930-ban levelet váltottak Rabinovszky és Lábán. Szentpál hagyaték OSZMI Táncarchívum fond 32.

³⁹⁵ Szentpál 1949: 2. Itt az előadásmóddal kapcsolatban alkalmazható fogalomnak gondolja.

³⁹⁶ Ő is hivatkozik erre a magas–mély; szűk–tág fogalomra, lásd Kaposi (szerk.) 1983: 104.

kifejezési forma, mint Lábán analízise.³⁹⁷ Így aztán a Jacques-Dalcroze-féle testi kifejezésre épülő stílusgyakorlat (mint a Szentpál tanulmányait jelentő képzés), a művészetelméleti alaptézisek alkalmazása (mint a Szentpál körét jellemző érdeklődés), valamint Kant és Krohn elméletének adaptálása Szentpál tánckutatói habitusában a színpadi alkalmazás és a tánckutatás szempontjából relevánsabb, mint Lábán elmélete. Többek között azért is, mert Szentpál éppen akkor, az 1930-as évek végén volt pályája csúcán, amikor Lábán már száműzetésben volt és a hivatkozott művei még nem jelentek meg. Szentpál pályájában a törés csak az 1950-es évek elején következett be. Szentpál tánckultúrát vizsgáló elmélete az 1930-as évektől egészen az 1940-es évekig folytonosan fejlődött, illetve egészült ki a táncfolklór vizsgálatával, annak érdekében, hogy a tánc tudományos vizsgálatának, illetve színpadi alkalmazásának alapelméletét megteremtse. Szentpál testtudata, tudatos alkotói koncepciója, táncot elemző szerteágazó ismeretei, szakmaelméleti tájékozottsága okán több esetben csapongónak tűnhet, de vizsgálataim arra engednek következtetni, hogy mégis mélyen koncepciózus munkát végzett. Úttörő jellegű munkáját kétségtelenül nehezítette, hogy a módszer megteremtéséhez, kidolgozásához viszonylag kevés támponttal rendelkezett. Kitartása és a tánc kutatása iránti alázata ugyanakkor a politikai rendszer változása után is megmaradt és lehetőségeihez mérten próbálta kamatoztatni rendkívüli műveltségét.

5.5 Szentpál tanítványainak kutatási irányvonalai: táncesztétika és táncfolklorisztika

Szentpál munkássága nem ért véget az 1940-es években. Szentpál, gyakorlata révén domináns szerepet töltött be az utána következő tánckutató generáció kinevelésében. Értekezésem céljait tekintve nemcsak a táncoktatással foglalkozó intézményekben vezető szerepet képviselő Szentpál-tanítványok (Lőrinc György, Merényi Zsuzsa, Ligeti Mária, Roboz Ágnes) táncoktatói munkáját kell a továbbiakban kiemelni, hanem azt is láttatnom szükséges, hogy a fordulat évei után átalakuló táncalkotói és kutatói irányvonalak miként építkeztek Szentpál elméleti munkáiból.³⁹⁸ A változás egyúttal azt is jelentette, hogy a korszak érdeklődését jelző nyugat-európai elméletek helyett az „orosz minta” (a szocialista realizmus művészetre alkalmazott ideológiája) vált követendő példává. Az 1950-es évektől az intézményi keretek – mint a *Népművészeti*, majd *Népművelési Intézet* hálózata (valamint az ide betagozódó Muharay együttes, a Bolyai és a Györfly kollégiumok) – mellett a *Színművészeti Akadémiából Színház és Filmművészeti Főiskolává* váló intézmény táncrendező és koreográfusképzése, valamint az *Állami Balett Intézet* biztosította a táncmozgalom

³⁹⁷ Kállai mozgásművészeti rendszere két részben a Táncművészeti dokumentumokban 1982-ben és 1983-ban jelent meg. Lásd: Maác (szerk.) 1982: 196–210; Kaposi (szerk.) 1983: 95–108.

³⁹⁸ Ezt bizonyítja a Népművészeti Intézet *Útmutató a néptáncok néprajzi körülményeinek gyűjtéséhez* című, instrukciókat tartalmazó dokumentuma is. Népművészeti Intézet szerzőségével megjelölt (évszám nélküli dokumentum). Pór Anna kéziratosa OSZMI Táncarchívum fond 65.

utánpótlását. Ez két irányvonal kialakulását eredményezte: a színpadi balettművészetben a tánc történeti kánonja vált a táncelmélet alapjává, míg a néptáncpedagógusok és a táncmozgalom résztvevői számára a Népművelési Intézet Ortutay Gyula közreműködésével kialakított koncepciója szerint Martin György és Pesovár Ernő táncfolklorisztikai elmélete vált irányadóvá. Ugyanakkor a mozgáselemzés és a táncjelírás a táncfolklór motívumainak és szerkezeti felépítésének vizsgálatában a mai napig a táncelméleti stúdium része a néptánc oktatásában. A továbbiakban az említett irányvonalak alapján:

- A színpadi néptánc esztétikai kérdéseit, valamint
- A magyar néptánc kutatás formai-szerkezeti elemzésének bemutatására vállalkozom.

5.5.1 A színpadi tánc esztétikai vizsgálata

Az alább bemutatásra kerülő elméletek megalkotói, Körtvélyes Géza és Györgyfalvy Katalin is a Népművészeti Intézetben dolgoztak. A színpadi táncművészet esztétikai kérdéseit Körtvélyes Géza tárgyalja a Népművészeti Intézet levelező oktatásához 1954-ben kiadott jegyzetében. A tézis fókuszában az emberi test kifejezőeszközeként a mozgás, a tánc művészi kifejezése áll. Körtvélyes a táncos mozgás alapjaként a ritmust nevezi meg, erre építve kompozícióelméleti fejtegetéseit.³⁹⁹ Körtvélyes szerint az európai tánc történetében a tánc és a zene elválaszthatatlan egységben létezik, a tánc a zene mondanivalóját fejezi ki, szorososan követi annak tartalmi és formai változásait.⁴⁰⁰ Szintén az európai tánc történetre hivatkozva állítja Körtvélyes, hogy a színpadi táncművészet műfajai között említhető a dráma és a líra, ami a realista színpadi táncművészet alapja. Körtvélyes munkája erőteljesen mutatja a káderképzésben elsajátított művészetet szabályozó zsdánovi elvet.⁴⁰¹ Elméletének alátámasztására példaként *Rosztyiszlav Zabarov-Borisz Aszafjev Bahcsiszzeráji szökőkútja* és *Molnár István Magyar képeskönyve szolgál*. Ezután a színpadi tánc tartalmi és formai jegyeire, a táncstílus és tánc típus szerkezeti építettségére vonatkoztatva megállapítja, hogy a színpadi táncművészet alapvető szerkezeti (vagy műfaji) sajátosságait a líra az epika és a dráma képviseli.⁴⁰² Körtvélyes megállapítása szerint ez foglalja magában a magyar táncművészet színpadra alkalmazható koreográfiáinak témáit.

Ugyanezt a táncesztétikai kérdést fejtegeti Györgyfalvy Katalin is a színpadi néptáncművészet vonatkozásában. Györgyfalvy a *kifejező tánc és a folklór kapcsolódásairól* beszél,

³⁹⁹ Körtvélyes G. 1954: 3.

⁴⁰⁰ Körtvélyes G. 1954: 4.

⁴⁰¹ Zsdánov szerint a művészeti alkotások valóságosságának és történelmi konkrétságának összhangban kell lennie a dolgozó embernek a szocializmus szellemében való átalakításával és nevelésével. Zsdánov szellemiségét tükröző szocialista realizmus a naturalizmus kritikai átértelmezését megvalósító módszere. Zsdánov 1949: 91.

⁴⁰² Körtvélyes G. 1954: 13–16.

aminek *tartalmi és formai passzusai a 20. századi művészet funkcióját szolgálják*.⁴⁰³ Györgyfalvai az elméleti és a gyakorlati munka alapvető részeként kezeli a „*szívnonalas megkomponált zenét*”.⁴⁰⁴ Saját koncepcióját képviselő tanítási metodikájában ehhez az eredeti folklór motívumait használja fel, amely a táncos képzésben együtt jár a testtudat és az improvizáció készségének elsajátításával, amiben alapvető elem a térformához alkalmazkodó térérzék kialakítása. Szintén lényeges elem Györgyfalvai metodikájában az etűdkészítés is, amely része a kompozícióalkotás folyamatának.⁴⁰⁵ A tánc elméletében Györgyfalvai szerint a következő részelméleti stúdiumok alkotnak szerves egységet: a magyar táncfolklór, a motívumelemzés, a táncírás, a táncos technikai képzés, a színpadismeret, a műelemzés, a táncművek fajtái, a zene és tánc kapcsolata, más népek táncfolklórja, más művészeti ágak (klasszikus balett, dzsessztánc és kifejező tánc (mozdulatművészet) ismerete, folklór és a táncművészet viszonya, a társastánc funkciója.⁴⁰⁶ Körtvélyes és Györgyfalvai jegyzeteiben, táncoktatási és táncelemzési metodikáiban világosan és felismerhetően megmutatkoznak Szentpál elméletének sajátosságai.

5.5.2 A magyarországi tánc kutatás formai-szerkezeti elemzése

Az 1950-es éveket megelőző kutatási irányvonalakban a tánc kultúrát egészében, egységében értelmező, főként a néprajztudományból és néptánc kutatásból adaptált elméletek kerültek túlsúlyba. A Néptudományi Intézet megszűnése után ez a munka a Népművészeti Intézet égisze alatt is folytatódott, társadalmi gyűjtők bevonásával. Ebbe a munkába csatlakozik be a fiatal kutatógeneráció (többek között Martin György vagy Pesovár Ernő). Az 1950-es évek végétől azonban az aktuális kultúrpolitikai irányelvek követésének kötelezővé válása miatt más esztétikai koncepcióhoz kellett idomulnia a magyarországi tánc kutatásnak. Ez eredményezte, hogy a figyelem fokozottabban fordult a *tánc formai* (elsősorban a tánc folyamat motivikai és szerkezeti) *elemzése* felé, amit Szentpál a falusi táncéletben megjelenő táncok vizsgálatára adaptált. Az etnológiai szemléletű kutatást felváltja a folklorisztikai szemléletű kutatás, illetve az etnográfiai leírás válik uralkodóvá.⁴⁰⁷ Ortutay Gyula, az 1958-ban megjelent munkájában a paraszti életmód és műveltség leírására, a szocialista falu vizsgálatára szólít fel.⁴⁰⁸ Ezért az 1950-es évektől átértelmezték a Szentpál–Rabinovszky-rendszernek a táncfolklór-kutatásában alkalmazott, a test és annak táncként értelmezhető mozgására, tartalmi és formai értelmezésére vonatkozó fogalomrendszerét.

⁴⁰³ Györgyfalvai 1983 [1962]: 28–31.

⁴⁰⁴ Györgyfalvai 1983 [1962]: 33.

⁴⁰⁵ Györgyfalvai 1983 [1962]: 34–35.

⁴⁰⁶ Györgyfalvai 1983 [1962]: 38–39.

⁴⁰⁷ Kaposi–Maác 1958.

⁴⁰⁸ Ortutay 1958: 6.

Szentpálék elmélete mégis egy aktualitását nem vesztő, az akkori korszak folklórkutatásainak európai trendjét követő munkát alapozott meg és indított el. Szentpál táncelemző metodikájának fejlesztését már az 1952-53-as évben szeretne volna elindítani. Bizonyítja ezt a Magyar Tudományos Akadémiához benyújtott terve, amelyben lényegileg a bukovinai székely gyűjtésből származó adatokat és táncelemzési metódust foglalja össze.⁴⁰⁹ Az ideológiai szemlélet erős változása okán Szentpálék elmélete csak „formai” elemzésnek aposztrofálva jelenhetett meg az 1958-as, majd az 1961-es évben, a mozgás-rendszer tan lényegi, meghatározó elemeit sajnálatos módon elhagyva, elnagyolva említve.⁴¹⁰ Ezt megelőzően Szentpál elemzési rendszere mégis szerepelt a már intézményesült tánckutatás módszertani elvei között.⁴¹¹ A megtalált dokumentumok alapján ugyanis Szentpál Olga ezt az elemzési módszert tanította a Népművészeti Intézet fiatal kutatóinak.⁴¹² Az 1957-es évtől a táncfolklorisztika kutatási irányvonalát a színpadi tánckultúrát és a táncmozgalmat kiszolgáló szakmai szervezet, a Népművészeti Intézet helyét átvevő Népművelési Intézet is alkalmazott.⁴¹³ Szentpál szerkezeti elemzését vette át azt átformálva Martin György és Pesovár Ernő.⁴¹⁴ Szentpál bírálta a fiatal kutatók munkáját Ortutay Gyula kérésére. A motívumtípusok megállapítására alkalmazott elemzési módszerben Szentpál megállapítása szerint kizárólag a támszerkezet származik Martinéktól, amely elsődlegesen a súlyt hordó láb mozgását és ritmikáját veszi alapul.⁴¹⁵ Az 1960-as évek elejétől kezdődően a táncfolklór kutatásának méltán neves és elismert személyiségei mégis Martin György és Pesovár Ernő lettek, akik a magyarországi tánckultúra (nyelvészeti alapokra támaszkodó) táncdialektusainak rendszerét alkották meg. Martin György munkásságában megfigyelhető hasonlóságok többek között a motívum fogalmának azonos használata vagy a zenével összehasonlító vizsgálati módszer alkalmazása.⁴¹⁶ Martin ezek mellett már a formai elemzéshez alakított elméleti meghatározásokat, valamint a mesekutatás

⁴⁰⁹ Szentpál 1952.

⁴¹⁰ Szentpál 1958; 1961.

⁴¹¹ Morvay 1953.

⁴¹² Ezt bizonyítja Szentpál Hont Ferenchez intézett 1949-es beszámolója a táncrendező szak munkájáról és kiterjesztésének tervéről, valamint 1951-ben a Népművelési Minisztériumba küldött munkaközösségi munkájának összefoglalója. Szentpál 1949c; 1951a. Szentpál kéziratok hagyatéka OSZMI Táncarchívum fond 32. Ugyanezt erősíti meg a Népművészeti Intézet szerzőségével megjelölt tánc néprajzi vizsgálatához útmutatás nyújtó dokumentum is. Népművészeti Intézet 1952. Pór Anna kéziratok hagyatéka OSZMI Táncarchívum fond 65.

⁴¹³ 18/1957. (M.K.2.) MM. számú utasítás Művelődési közlöny 1957: 18.

⁴¹⁴ Szentpál levele Ortutayhoz 1959. Szentpál jelzi, hogy a formai elemzésének I. fejezetét, valamint a II. fejezet 1., 4. és a 2. pont utolsó fejezetét vették át Martinék a néptánc szerkezeti elemzéséről szóló tanulmányukban. E levelében az átvételek igen részletes listáját adja, amelyben kitér a motívum, a motívumpár, motívumcsoport, szakasz elnevezések átvételére, valamint a zene és a tánc kapcsolatára vonatkozó felvetéseire. Szentpál levele Ortutayhoz 1959: 2-5.

⁴¹⁵ Szentpál 1962: 5.

⁴¹⁶ Martin Szentpál Olga első motívumra vonatkozó fogalomalkotását nem említi meg, csak másodlagos forrásként hivatkozik Szentpál formai elemzésére. Lásd Martin 1964b: 11. Ezt megelőzően volt a Táncszövetség tudományos tagozatában dolgozó Szentpál és Martin között a nyilvánosság (pl. Kodály Zoltán és Szabolcsi Bence) bevonásával zajló vita, amely a tánc és a zene kapcsolatát vizsgáló elméleti megközelítéseket ütköztette. Lásd Szentpál 1964; 87-88. Martin 1964a: 88-92.

vizsgálati módszere mellett nyelvi és stilisztikai elméleteket is adaptál.⁴¹⁷ Martin György szerint a magyarországi táncfolklór minden tényezőt átfogó, komplex vizsgálata három részterületre osztható: 1. tartalmi vagy funkcionális, 2. zenei vagy 3. formai szempontú vizsgálatokra.⁴¹⁸

- Az első, vagyis a *tartalmi vagy funkcionális* vizsgálat a *tánc társadalmi szerepének, a táncéletnek, a szokáskörnyezetnek, a tánc jelentésének és a hozzá fűződő népi tudatnak* a vizsgálatára irányul.⁴¹⁹
- A második vizsgálati terület a *tánc kísérfelenségére vonatkozik: a tánczene önálló elemzését, illetve a táncvaló együttes szemléletét fogalmazza meg.*⁴²⁰
- A harmadik a *néptáncok formai vizsgálata, amely a rendszerezés és összehasonlítás metodikáját alkalmazó* vizsgálati lehetőség.⁴²¹

Martin a táncformák „műfaji” típusainak meghatározásában Kaposi Edit és Maác László 1958-as kötetében szereplő meghatározására hivatkozik.⁴²² Azonban ez nem abban a kötetben található, hanem Kaposi Edit 1952-es kötetében, amely történeti és etnikai szempontokat figyelembe véve alkotja meg a magyar táncagyomány típuskategóriáit.⁴²³

Martinék kimagasló eredményei hozták létre a magyar táncfolklórkutatás kánonját.⁴²⁴ A tánc típusok és táncdialektusok típusrendjének, strukturalista modelljének felállítása tette őket nemzetközileg is elismert kutatókká. A folklorisztikai szemlélet változása, illetve a magyarországi tánc kultúrát európai kontextusokkal együtt értelmező kutatási módszer 1979-től jelentkezik Martin György körtáncokat elemző munkájában.⁴²⁵ Martin elképesztő mennyiségű tanulmányt felhalmozó munkássága korai halála miatt félbemaradt, de az ekkor pályára lépő fiatal kutatók igyekeztek azt folytatni, hagyatékát feldolgozni és elérhetővé tenni a mozgalom fiataljai számára. Andrásfalvy Bertalan, Borbély Jolán, Pesovár Ferenc táncfolklór kutatásai szintén hozzájárultak a

⁴¹⁷ Martin a tánc vizsgálatában a formai szempontokat szem előtt tartó motívummeghatározásban Szentpál Mária munkájára hivatkozik Sz. Szentpál 1954a: 6. Emellett 1950-es években megjelenő szakirodalomra (Bárczi Géza nyelvtudományi írásaira, valamint Fábrián Pál-Szathmári István-Terestyéni Ferenc nyelvi-stilisztikai elveket megfogalmazó munkáira) támaszkodik. Martin 1964b: 13.

⁴¹⁸ Martin 1979: 22–23.

⁴¹⁹ Martin 1979: 22. Itt Martin Morvay Péter 1953-as és Belényessy Márta 1958-as munkáira hivatkozik.

⁴²⁰ Martin 1979: 23.

⁴²¹ Martin 1979: 23. Martin itt említi meg Szentpál Olga 1961-ben megjelent formai elemzését.

⁴²² Martin 1979: 24.

⁴²³ Kaposi 1952: 3.

⁴²⁴ Martin 1995; Felföldi–Pesovár 1997.

⁴²⁵ Martin 1979b. Martinék, a grandiózus filmállomány létrejöttét eredményező gyűjtések idején más metodikát alkalmaztak a tánc kutatásra. A gyűjtés helyszínén tanulás, leírás és a gyűjtő értelmezése szerinti adaptálás képezte a gyakorlatot, ahogyan ezt az értekezés egyik fejezete részletesen is bemutatja. A táncoktatási és a koreografálási munkában – egészen az 1970-es évek végéig – a táncfolklór felgyűjtött motívumairól, táncfolyamatairól a nyomtatásban megjelent kiadványokat használhatták még maguk a gyűjtők is. Timár a Néptáncosok kiskönyvére sorozatot nevezte meg, említve Szentpál Olga 1953-as Sióagárdi táncait, Szász Béla gencsapáti verbunkját szintén 1953-ból, valamint Timár saját gyűjtését, a bagyi táncokat 1956-ból. Timár 1999:146-148. Ugyanezt támasztja alá a tanulmányozásra ajánlott szakirodalmi jegyzék is a Kaposi-Maác kötetben. Lásd: Kaposi-Maác 1958: 268-283. Hasonló szerepet töltött be Pesovár Ernő és Lányi Ágoston közös szerkesztésében megjelent *A magyar nép táncművészete – Néptánciskola* című könyve. Lásd Pesovár E.-Lányi 1974.

magyarországi falusi táncfolklór elmélyült megismeréséhez, illetve később az etnikai szempontú vizsgálatokat is lehetővé tévő forrásainak feltárásához.⁴²⁶

A tánc Szentpál Olga elméleti munkáinak összegzése értelmében az egyént és a közösséget reprezentáló kifejezőeszköze. A test gesztusai, mimikája és mozgásfolyamatai alkotják együttesen a táncot. A test mozgáskultúrája jelenti a tánckultúrát, amely közösségi és egyéni reprezentációs szerepben is megjelenik. Ezért a tánckutatásnak vizsgálnia kell, hogy ki az alkotó, milyen képzésben vett részt, ott mit tanult, milyen közösséghez tartozik, milyen technikát használ a táncolás szociokulturális gyakorlatához és azt hogyan alakítja személyes reprezentációjának eszközeként. A kutatás egyre bővülő perspektívájában a szociokulturális hatásokkal és a történeti kontextusokkal együtt tárgyalja a Szentpáli életmű alakulására hatást gyakorló változásokat (a városi tánckultúra közösségi reprezentációja, a színpadi térbe helyezett alkotások megjelenéseit rendező elvek, új szemléletmódok, valamint a táncfolklór elemzése).

⁴²⁶ Lelkes (szerk.) 1980.

VI. Szentpál mozgástere: a szociokulturális tényezők és az alkotói terek

A kutatás központi témája, Szentpál Olga személyéhez azért köthető Budapest városa, mert a táncsal foglalkozó, már közösségnek nevezhető csoport (Szentpál Olga családja, tanítványai és munkatársai) számára ez a város jelentette a szociokulturális közeget és a fizikális-környezeti teret. A város szociokulturális tényezői és alkotói terei hatással voltak Szentpál alkotói attitűdjére is. Szentpál metodikájának kidolgozásakor a „sajátos magyar körülményekként” Budapest tánckultúráját 19. századtól kezdődő történeti áttekintésével prezentálja.⁴²⁷ Ezért dolgozatom hasonló megközelítést alkalmazva keresi az összefüggéseket a város nyilvános társadalmi terei és a tánckultúra vizsgálatában. A tánc a 20. század első felében Budapest urbánus közegében frekvencián volt jelen, legnagyobb részben itt alakul át, formálódik, válik szét különféle műfajokra, interakcióba lép a táncmesteri praxis vagy a táncmozgalom lévén a falu kultúrájával is. A város szerkezetében, az épületek és nyilvános társadalmi terek viszonyában is fontos láttatni, feltérképezni az itt élő társadalmi csoportok társasági életét, szokásait, hagyományait. A városi emberek a nyilvános társadalmi terekben több közösséggel is kapcsolatban vannak, ami hatást gyakorolhat kultúrájukra, viselkedési szabályaikra, érdeklődési körükre, személyes motivációjukra is. A történelmi korszakok változásaihoz szorosan hozzátartozó társadalmi folyamatok a tánckultúra változását is előidézi. Ehhez táncoktató intézmények, táncdivatok, testi reprezentációkhoz tartozó nyilvános társadalmi terek is kapcsolódnak. Kutatásaim előrehaladtával ez a tény tette indokolttá a városi terekben megjelenő tánckultúra feltárását is, ami kiterjedt a korabeli budapesti társasági táncélet, valamint a színházi terekben megjelenő tánc vizsgálatára is.

Elsőként Budapestet, nyilvános társadalmi tereit, valamint a közösség szórakozását és szórakoztatását térhez kapcsolódó testi megjelenéseket, táncdivatokat, a test és a tánc reprezentatív szerepét mutatom be. Ehhez társítom a képzési intézményeket és a testképzési metodikákat, amelynek kialakításában Szentpál Olgának jelentős szerepe volt.

6.1 A város tere, mint fizikális–környezeti tér és kulturális színtér

Budapest 1873-ban Pest, Buda és Óbuda egyesülésével épül ki és válik nagyvárossá. A felépülő–kiépülő Budapest települési–társadalmi struktúrája nagyon érdekes dinamikát és tagozódást mutat a korabeli leírásokban, statisztikai közleményekben. Habár a város egykori falait lebontják, a településstruktúra megtartja etnikai tagoltságát és a terek funkcióját. A társadalmi

⁴²⁷ Szentpálék 1946-os tervét közli Bolvári-Takács 2023: 120-128.

rétegződés nemcsak szociálisan, hanem tér és térhasználat szempontjából is kirajzolódik a város terében.⁴²⁸ A lakosság sokrétű etnikai háttere, a később városba áramló letelepedők, a városrészek egyesítése Budapest kulturális sokszínűségét is eredményezte. A társadalomtörténeti okok eredője, hogy Buda és Óbuda a németesség és az arisztokrácia kedvelt települése, Pest pedig a soknemzetiségű, asszimilálódó nagypolgárság dinamikusan fejlődő frekventált központja volt.⁴²⁹ Ahogyan Gyáni Gábor leírja: a város – különösképp a nagyváros – nyitottnak mutatkozik, de a terekhez kötődő „zártaságát” megőrzi.⁴³⁰ A 19. századi Pest (konkrétan Lipótváros és Újlipótváros) Budához képest hosszabb fejlődési folyamaton megy keresztül, hogy a 20. századra kiépülő modern–eklektikus formáját elérje. Az ekkor még csak 14 kerületet magába foglaló város arcának alakulásához hozzájárulnak a városszépítők vitái, döntéseik, engedélyeik, a városatyák büdzséje, az építésszek tervei és az épületek kivitelezőjének, bérlőjének egyéni lehetőségei. A fejlődés ütemére hatással volt a Duna áradása, ami jelentős mértékben szabta át Pest arculatát. Az ekkor felépülő, a nemzeti művelődést szolgáló épületek – paloták, szállók és bérházak (Cziráky Palota, Lloyd Palota, Hungária Szálló, Angol Királynő Szálló, Vogel-ház, Horvát-ház, Nemzeti Múzeum, a Magyar Tudományos Akadémia székháza) – a társasági élet központjául is szolgáltak.⁴³¹ A város kulturális életében 1873-ig elkülönülő két települése – Pest és Buda – műveltségi hagyományát megőrző terei, mint a bálterem, a Vigadó és a Színház (a Nemzeti, a Népszínház és az Operaház), a város népességének különböző érdeklődését és a reprezentatív terek műfaji elkülönülését is mutatja. Budapest reprezentatív előadóterei sokszínűsége báró Podmaniczky Frigyes érdeme, aki a Nemzeti Színház intendánsaként nemcsak műfaji különbségeket teremtett, a színházterek is bővíthettek, komfortossá válhattak munkájának köszönhetően.⁴³² A megépített impozáns, reprezentatív terekhez pedig oda illő, sajátos testi kifejezés is járult.

Szentpál Olga testképző metodikája a Dalcroze-technika mellett a város tánckultúrájában megtalálható és színpadon is alkalmazott tánctechnikákat alkalmazta. Szentpál Olga *általános mozgásművészet*tana a mozgáskultúra típusrendjében megemlíti a szalontánc és a színpadi szalontánc társadalmi terekhez köthető stílusait.⁴³³ Ennek kifejtése Szentpál és közössége szociokulturális viszonyainak, a tánc közösségi alkalmazásának és városi miliőt reprezentáló szerepének,

⁴²⁸ Ez a földrajzi terekhez kapcsolódó népesség, a bérházak emeleti osztásaiban, a lakások kialakításában, valamint a szalon terében is észrevehető.

⁴²⁹ Voigt 1987: 91.

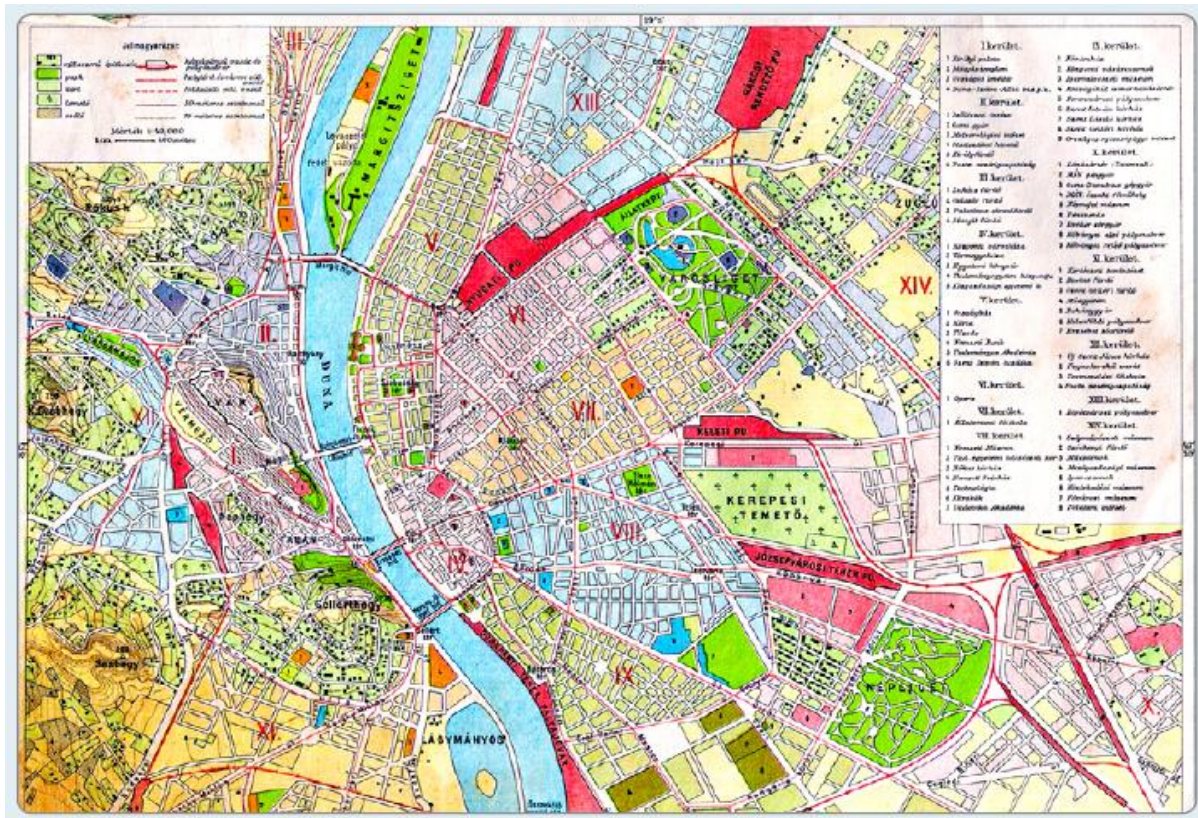
⁴³⁰ Gyáni 2016: 205.

⁴³¹ A *Kaszinó* fogalmában az angol példát honosítva az arisztokrácia és a nemzeti érzelmű polgárság műveltségét és társadalmi presztízsét jellemző társasági központjait hozta létre. A kaszinó közös érdekek érvényesítését szolgáló művelt társaskörök társadalmi összefogása, amely hazafias, közművelődési, szépművészeti célokat anyagilag, szellemileg, erkölcsileg támogat és előre mozdít. Ezek a társaságok szervezték a bálakat, a zenedélutánokat, hozták létre az első könyvtárakat Pest-Budán. Lásd: Novák 2004: 92–100.

⁴³² Podmaniczky 1887: 48–88 Báró Podmaniczky Frigyes 1875–1886-ig volt a Nemzeti Színház intendánsa. Emellett a városkép alakításán is fáradozhatatlanul dolgozott.

⁴³³ Szentpál-Rabinovszky 1938-39: 2.

művelődésének értelmezése miatt szükséges. A két világháború közötti Budapest pezsgő kulturális életében 1920-tól jelen volt Szentpál Olga és mozdulatművész társnői, akik először a táncmesteri képzés mellett, majd abba beépülve női testképző tanfolyamokat, majd egyedi stílusirányzatokat kialakító tánctechnikákat, színpadi előadásokat hoztak létre. Ez számos kisszínpad és új alkotói tér megszületésével is együtt járt.



1. térkép: Budapest az 1930-as években. Lásd: Mellékletek.

6.2 A nyilvános társadalmi terek, mint a nagypolgárság közösségeinek reprezentációs terei

A művelődésnek és a szórakozásnak helyet adó közösségi terek (mint a bálterem, a színházterem, a koncertterem) az életforma és a társadalmi hovatartozás kinyilatkoztatása szempontjából lényegesek. A közösségi tér egyik sajátos funkciója, hogy lehetőséget teremt a közösség szórakozásához tartozó exkluzív reprezentációs igény kielégítésére.⁴³⁴ Egy adott társadalmi réteg közösségébe való beilleszkedés olyan tanult testi viselkedés elsajátítását is megkívánja, ami képes jelezni a társadalmi csoporthoz tartozás tényét, illetve reprezentálni annak műveltségeszményét,

⁴³⁴ A szalon tere berendezésében, a hölgyek és urak által viselt ruha divatjában is elkülönül a hétköznapi, vagy az ünneplő ruházattól.

képzési elveit. Budapesten – kutatásaim kontextusában – nyilvános társadalmi térként értelmezhető a *bálterem* és a *színházterem*. Mindkét térhez kapcsolódik a *testkultúra* fogalma, amely olyan tanult testtechnikát magába foglaló viselkedési szabályrendszer és mozgáskultúra, amit az adott korszak társadalmi normája adott társadalmi terekhez kötődően szabályoz.

A *bálterem* a város kultúrájában a közösségi testképzéshez és a test reprezentatív megjelenéséhez tartozó szabályrendszer elsajátításához és közösségi gyakorlatához hozzátartozó társadalmi tér. A bálterem megtalálható volt a felépülő Budapest bérházaiban is⁴³⁵, azonban a város vezetése a népesség növekedése és az európai minta okán „a polgárság lelki gondozása, erkölcsi kiművelése” céljából impozáns és elegáns színház- és tánctér, „Redout” építését szorgalmazta.⁴³⁶ Ezek a terek lettek a (a pesti és a budai) Vigadó épületei, amelyek a város közösségeinek szórakozását szolgálták.⁴³⁷

A budapesti polgári tánckultúra az aktuális európai tánctáncnak megfelelő francia, angolszász és „nemzeti stílusú” táncokat foglalta magába. A tánctánc alakulását, változását Budapesten 1891-től a táncmesterek, táncoktatók szakmai szervezetei felügyelték. A budapesti nagypolgárság társadalmi presztízsének fenntartása megkívánta, hogy a gyermekek – mielőtt fiatal felnőttkorba lépésükkel jogosulttá válnak a társasági életben való részvételre⁴³⁸ – tánciskolai képzésben vegyenek részt, aminek biztosítása a szülői ház kötelessége volt. A tánciskolákban oktatott *testi etikett* a báltermi *társasági viselkedés* szabályainak, illetve a báli táncokhoz kapcsolódó férfi–női szerepek normáinak elsajátítására is kiterjedt. Az öltözködés is a társasági etikett közösségi szabályait követi. A báli táncnak a város terében meghatározott ideje van, ami főképp a farsang idejét jelenti.⁴³⁹ A tánc tanulása – az akkori tánc- és illemtankönyvek szerint – kifejezetten a hölgyek számára volt ajánlott, hiszen a női test alkata a táncmesterek vélekedése szerint nem alkalmas a tornagyakorlatok végrehajtására.⁴⁴⁰ A társasági tánc formájában megjelenő tanult testtechnika a város terében a testi etikett részét képezi, amelynek fontos elemei a különböző udvariassági formulák, illetve az aktuális európai és „nemzeti stílusú” (egyedüli magyar táncként a

⁴³⁵ Pásztor 1940: 50.

⁴³⁶ Pásztor 1940: 100.

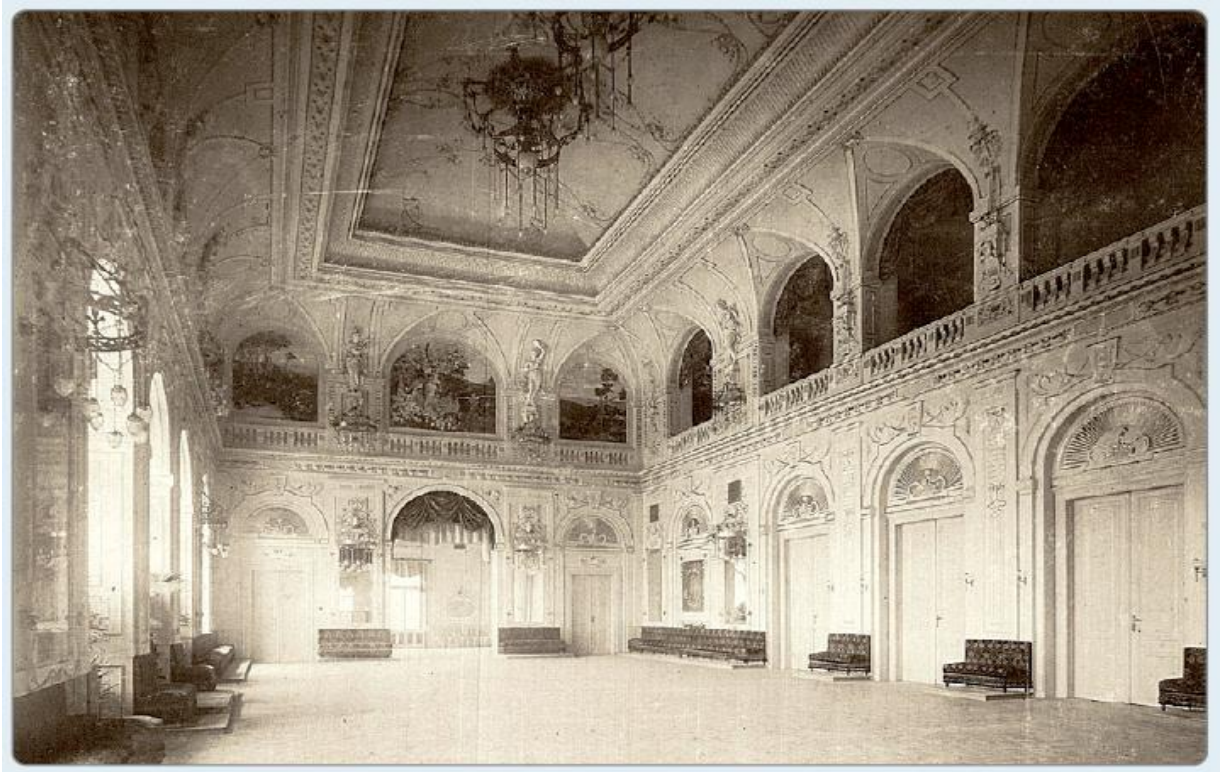
⁴³⁷ A Pesti Vigadó 1832-ben, a Budai Vigadó 1899-1900-ban nyitotta meg kapuit. Lásd Pásztor 1940: 131.

⁴³⁸ A hölgyeknél 16, az uraknál 18–20 év

⁴³⁹ A társasági életéről, táncestekről, bálokról, táncos összejövetelekről informál, állandó tudósítást közöl a Pesti Hírlap. Hasábjain a farsang, mint a báli időszak (minden év februárja) idején olvashatunk az aktuális divatról, a nyitótáncról és az aktuálisan a társasági életbe bevezetett fiatal lányokról, valamint jelenlévő családokról is. Pesti Hírlap 1910; 1926; 1938.

⁴⁴⁰ Beregszászi 1901: 72–76. A tornát és a testedzést ugyanis inkább a férfiak számára javasolják, a lövészet, a vívás, a kerékpározás, illetve egyéb sportok és játékok elsajátítása mellett. A fiatal leány első bálján 16 éves korában vehetett részt, ami egyúttal a társasági életbe való beavatását is jelentette. Beregszászi 1901: 24. Az első bálra érettséghez tartozott a fehér ruha, az ékszer, a virág viselése és az alapvető társalgási etikett betartásának képessége is. A városi fiatalság neveléséért az oktatási intézmények és a társasági kör is felelős volt. A korabeli etikett eszménye szerint a fiatal férfiak jó híre akkor kel, ha tiszteltető, „jó táncos” és jártas az éppen divatos sportokban játékokban. Beregszászi 1901: 25. Beregszászi Irma 7 éves kortól szigorúan ajánlja a tánc tanulást, de csak szakavatott mestertől, mert ellenkező esetben a tartás és a testi képességek elferdítésének veszélye áll fenn. Beregszászi 1901: 66.

csárdás) táncok ismerete is. Ezek a táncok a színpadi térben is alkalmazásra kerültek, ezért a színházi tér is a bemutatás része.



3. kép: A budai vigadó a megnyitásakor. Lásd: Mellékletek.

A színház tere, mint a bálterem mellett a közösség művelésében jelentős szerepet betöltő nyilvános társadalmi tér elsősorban a közösség szórakoztatását szolgálja. A testi reprezentáció kérdése itt nem mindenkit érint, az előadók és nézők egyszerre, egy időben vannak jelen a szimbolikusan is kettéosztott térben, ezért *alkotói, előadói és befogadói magatartásrendszerek* is érvényesülnek. Az előadóknak olyan kulturális normáknak kell megfelelniük, amiben az *esztétikai* minőség már nagyobb hangsúllyal van jelen a *társadalom művelődési formáit és lehetőségeit szabályozó, a tánc tartalmára és a test megjelenésére is vonatkozó előírások* miatt. Ezt is, ahogyan a táncdivat aktuális tartalmát a korszakban aktuális kultúrpolitikai elvei szabályozzák.

A színházi reprezentációs terekben is tapasztalható különbség. A legimpozánsabb terek a 20. század fordulóján az *Operaház* és a *Nemzeti Színház*, ezután következhet csak a *Zeneakadémia* nagyterme, valamint a *Népszínház*, a *Kabaré*, a *Varieté*, majd az *Orfeum* színházi terei. Ezekben különböző műfajú, stílusú darabok kerülnek színpadra, nem feltétlenül ugyanaz a közönség látogatja őket és a test-megjelenítés is különböző esztétikai minőséget képvisel. E terekben már érvényesül a technikai képzettség és a színpadi térbe helyezett mozgás különböző táncstílusokat alkalmazó esztétikai szabályrendszere is. Mivel a befogadó közönség részéről itt már elsősorban

vizuális jellegű az érdeklődés a test iránt, a táncos, illetve a táncosnő fogalmát a látvány esztétikai igénye és az aktuális testnorma szabja meg. A színházi térben olyan szerep–identitás vagy szerep–konstrukció felvételét vállalja magára a test, ami által jelentéshordozói szerepben mutatkozhat.⁴⁴¹ Szoros kapcsolatban van az alkotó, a koreográfus és a rendező személyével, akik a társadalom közösségeiben élve a nyilvános társadalmi terek jellegéhez, reprezentatív szerepéhez illő alkotásaikkal az őket érő társadalmi konfliktusokra reflektál(hat)nak. A művészi alkotóközösségek közös érdeklődésük és alkotói habitusuk kinyilatkoztatásaként az őket foglalkoztató témákat a közösség érdeklődését formálva a műfaji szabályok szerint alkalmazzák színpadra. Kutatásaim szerint a test jelentéshordozó szerepe a közösség aktív táncolási gyakorlatában is megjelenik. A következő részfejezet a testi kifejezés báltermi etikettjét mutatja be.

6.2.1 A bálteremhez kapcsolódó táncdivat

A társasági táncban az etikett kérdése a térhasználati szabályok, a társadalmi események értékrendszere és státusz által meghatározott tradicionális minták betöltött szerepe miatt lényeges.⁴⁴² Ha kulturális kölcsönhatások tekintetében beszélünk a társadalmi normákról, a norma szempontjából a tradicionális társadalmi berendezkedés kulturált viselkedése a hagyományokat jelentésrendszerek, szereptípusok és pozíciók formájában igyekszik önmaga reprodukciójaként fenntartani.⁴⁴³ A test reprezentatív szerepéhez a testhasználat, mint viselkedés és az aktuális táncdivat térhez kötődő megjelenései is kapcsolódnak.⁴⁴⁴ E kijelentés megalapozottságát egyértelműen bizonyítják a korabeli naplók feljegyzései, valamint a fiatalság számára kiadott illem- és táncTankönyvek, valamint a báli táncrendek.⁴⁴⁵

Kutatásaim szerint a testi kifejezés eszközeként megjelenő társasági tánc szimbolikus tartalmát (a történeti kort jellemző táncdivat mellett a nemzeti karakter fogalmát) reprezentálja. A csárdás konstans jelenléte és virágzó divatja a szerkesztett műtáncok kompozíciójával együttesen szimbolikus szerepet is betöltött a bállok nyitótáncaként és állandó programjaként. Emellett a

⁴⁴¹ Csabai–Erős 2000: 28.

⁴⁴² Niedermüller 1984: 102.

⁴⁴³ Csabai–Erős 2000: 31

⁴⁴⁴ Báró Podmaniczky Frigyes jegyzi meg, hiszen ő is Alfred Beauval tánciskolájának növendéke volt, hogy a növendékek járása, mozgása, tagmozdulatai a társasági élet etikettjének és művészi megnyilvánulásainak is alapját képezi. Podmaniczky 1887: 234–235. A 19. században ez jelentette az angol, a francia, a német társasági táncdivat jelenlétét, valamint a cseh, a lengyel, a magyar táncok használatát is. Ezek, báró Podmaniczky leírása szerint, mint francia táncok a *galopp*, a *francia négyes*, a *gavotte*, a *menuett*, az *ecosaisse*, a *cotillion* táncdivatjáról beszél 1838–1852 között. Podmaniczky 1887: 232–233. Ezen táncok mellett a táncesten eljárt nemzeti táncok kategóriájában említi a *mazurka*, a *polka*, *russische-quadrille*, a *radona*, a *drabschrittes dajcs*, a *waltzer* táncokat, valamint az 1838-ban *polonaise*-t kiváltó Széchenyi kérésére eljárt *csárdás* megjelenését. Podmaniczky 1887: 265–272. Ezt az állítást támasztják alá Beregszászi Irma, de Róka Pál címzetes táncmester által megjelentetett táncTankönyvek is. Beregszászi 1901; Róka 1900.

⁴⁴⁵ Lásd báró Podmaniczky Frigyes naplója és Beregszászi Irma táncTankönyve, valamint a Pesti Művelt Társalgó 1872.

színpadi térbe is beköltözött a nemzetinek nevezett táncstílus szimbolikus megtestesítőjeként.⁴⁴⁶ Róka Gyula 1924-es könyvében feltűnik a bálteremben táncolt eredeti csárdás, a francia (*menuett, gavotte, les lanciers, pas de patineurs, pas de quattres, la mattchiche*), az angolszász (*Boston, Gentry Boston, Sir Roger, Cakewalk*) táncok, mellettük a cseh *polka*, a lengyel *mazurka*, a német *valzer* és számos magyar nemzeti tánc is, mint a magyar *csárdás*, a magyar *szőllő*, a *keringő*, végül, bálnyitó és színpadi táncként a *palotás*, a *társalgó*, a *vigadó*, és a *körmagyar* szerepelnek.⁴⁴⁷ A város nyilvános társadalmi tereiben a történeti korszak táncdivatját járják. Az aktuális divatnak megfelelő táncokat a regnáló táncmesteri praxis egészen 1946-ig, változtatás nélkül közvetíti. A táncmester nem csupán a társasági etikett oktatójaként van jelen, hanem színpadi táncosként, táncot alkotó koreográfusként is szerepe van a nemzeti táncstílus kialakításában, a népszínművek színpadra állításában és a bálterem nyitó táncainak megkoreografálásában. Így tehát a táncmesterképző tagjaként működő táncmester nem csupán a táncdivat aktuális tartalmainak közvetítésében játszik szerepet, hanem tevékeny részt vállal a vidéki városok mellett a falvak táncéletében is, oktató munkája a rurális közösség tánc kultúráját, tánckészletét is meghatározza. Erről az értekezés egy későbbi részében részletesebben is szólok, előtte azonban a társasági táncok színpadi megjelenéseit tekintem át.

6.2.2 A színpadi térben megjelenő társasági tánc

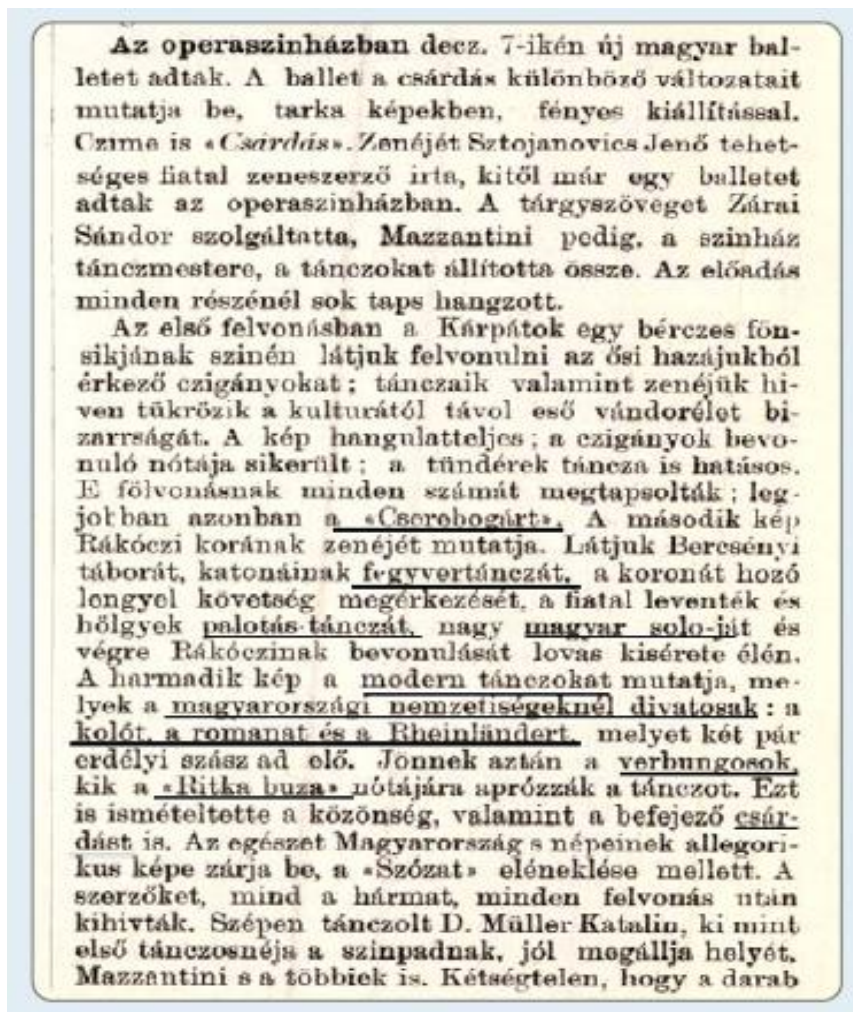
A mozgás- illetve tánc kultúra kutatásában Budapest példáján fontos megemlíteni a közösség reprezentációs gyakorlatában jelentkező nemzetközi trendet követő, illetve nemzeti jelleget alakító attitűdöt. A társasági tánc a bálteremből kilépve a színpadi térben nemzetet reprezentáló szimbolikus tartalomként válik szórakoztató műfajjá. Budapesten a város egyes közösségei a társasági táncok divatjának hódolnak, számos szórakozóhelyen cigányzenészek muzsikálnak, virágzik a nóta és a csárdás kultusza. Báró Podmaniczky naplójában szereplő Alfred Beauval tánciskolája abban is jeleskedett, hogy az akkori budapesti színházi előadások arlekinádáiban és karakterbalettjeiben legkiválóbb növendékei stálistáltak.⁴⁴⁸ A 19. század végén és a 20. század elején a társasági táncok szerkesztett karaktertáncokként nemzeti szimbólummá minősülhettek át a színház előadói terében Luigi Mazzantini, Nicolas Guerra és Jan Cieplinski alkotásaiban. Ezek az alkotások csak műfaji elnevezésükben viselik a balett nevet, valójában, a táncok tartalmát tekintve, a nemzeti társastáncokból építkeznek, ezt bizonyítják az előadások recenziói. Ilyen

⁴⁴⁶ Az 1910–20-as években bevezetésre kerülnek az angolszász és a modernnek nevezett latin-amerikai tánc kultúra új divattáncjai. Kaposi Edit írja le a társastánc történeti divatváltozásait, az új bevezetett divattáncokat. Ezek a *tango*, a *cakewalk*, a *ragtime*, a *foxtrot*. Az új társastánc-stílus hivatalosan elfogadott bevezetésére 1920. május 12-én került sor Angliában. Kaposi 1977: 47–54.

⁴⁴⁷ Ez a könyv 40 társasági- és színpadi táncot tartalmaz. Lásd Róka 1924.

⁴⁴⁸ Székely–Kerényi (szerk.) 1990: 327.

balettek például a Mazzantini által jegyzett 1890-es *Csárdás* és *Viora*, vagy Guerra 1903-as *Törpe gránátosa*, illetve Cieplinski 1933-as *Magyar ábrándok* című alkotása.⁴⁴⁹



4. kép: A *Csárdás* 1890-ben bemutatott előadásának recenziója. Lásd: Mellékletek.

A darabokban előforduló táncok, a leírás szerint, a csárdás mellett nemzeti társastáncokból kreált karaktertáncok voltak, ezek között helye volt a *Verbunk*nak és a *Palotás*nak is. A társastáncéletben már az 1838-as évektől kezdve jelen van a csárdás, mint magyar nemzeti tánc.⁴⁵⁰ A város társadalmi tereiben jelenlévő tánc szimbolikus reprezentációja a 20. század fordulójára nemzeti kultúrát fémjelző tartalommal válik immár a filmvászonon. Pekár Gyula forgatókönyvéből Zitkovszky Béla rendezésében 1901-ben megjelenő *Táncz* című film ennek példája.⁴⁵¹ Zitkovszky

⁴⁴⁹ Körtvélyes Á. 1956a;148-162 1956b: 179.

⁴⁵⁰ Réthei leírja, hogy a cigányzenészek a 20. század elejére annyira felgyorsították – így kitáncolhatatlan „*souper-csárdássá*” tették –, hogy az már a városi táncéletben „*egykedvű topogássá, dzsentrí rángássá korcsosult*”. Könyvében azt is kiemeli, hogy a táncmesterek a csárdást nem kifejezetten szeretik tanítani a tánciskolákban, mivel erre a táncra „születni kell”. Réthei 1924: 223.

⁴⁵¹ <https://nfi.hu/filmarchivum/kutatasoktatasi/hungarika-kutatasi/1/120-most-wanted/nemafilm/a-tancz-1.html> [Letöltés ideje: 2024.08.31.]

filmjének főszerepét a „nemzet csalogánya” Blaha Lujza, illetve Márkus Emília játszották. A filmben a „hagyományos” csárdás, valamint az aktuális tánc kultúra megjelenítése adta a nemzet reprezentálásának külföldön is értelmezhető szimbolikus tartalmát. A nemzeti tánc divatjának megújulására Kodály 1926-os *Háry János* című daljátékának, valamint Kacsóh 1927-es *János vitéz* című népszínművének népszerűsége is ösztönzőleg hat.



5. kép: Blaha Lujza Pekár Gyula 1901-ben készült, de megsemmisült *Táncz* című filmjében. Lásd: Mellékletek.



6. kép: A „Ritka búza” című csárdás autográf lejegyzése. Lásd: Mellékletek.

6.2.3 A tánc reprezentatív szerepe és a képzés változása

A tánc reprezentatív szerepének, kiemelten a magyar (nemzeti) tánc jelentőségének hangsúlyossá válása a színpadi megjelenésekre, valamint a testképzési metodika alakulására is hatással volt. A tánc, akár színházban, akár közösségi térben történik, a hétköznapitól megkülönböztetett *testi technikákat* alkalmaz. A közösségi tér testtechnikája és a színpadi tér testtechnikái az *oktatás által kialakított képzési rendszerben* találkoznak. A recens társasági táncélet és a színpadon megjelenő táncok vizsgálata arra a tényre világít rá, hogy a korabeli táncmesterek által írt tánckönyvek (különösen a Róka János örökségét képviselő Róka Pál és Róka Gyula által írtak) nemcsak az aktuális divattáncokat, hanem a népszínművekben megjelenő táncokat is közölték. Így érthetővé válik, hogy Réthei miért titulálta művészinak a test-, illetve tánctechnikát, hiszen a táncmesterek a színpadi térben is alkottak. Réthei könyvének 1924-es megjelenése társadalmi szinten is nagy visszhangot váltott ki. Hatása – többek között – két tekintetben is érzékelhető: egyrészt a magyar nemzeti tánc (a csárdás) tanítását az *Országos Táncmesterképző* tanfolyamain kötelezővé tették,⁴⁵² mégpedig az 1925. évi 229.230. számú belügyminisztériumi körrendelettel.⁴⁵³ Másrészt a Belügyminisztérium tánctanítást szabályozó rendelete (szintén 1925) szabályozta a táncművelés adaptálható stílusait: *a magyar táncok idegen táncokkal megegyező mértékű oktatását is.*⁴⁵⁴

A *Magyarországi Táncitanítók Egyesülete* ellenőrzése alá tartozott minden táncoktatási tevékenység. 1928-ban két további rendelet is született, ami minden egyéb táncoktatási tevékenységet szabályozott, így a balett és a torna oktatását is. A rendeletek szerint minden táncot foglalkozó oktatónak, táncosnak és szervezetnek a Táncitanítók Egyesületénél kell vizsgát tennie. Ebbe az egyesületi szervezetbe tagozódtak be a mozdulatművészeti iskolák, az ifjúságnevelő törekvések: a leventék és a cserkészek képzései, valamint a Testnevelési Főiskola magyar táncokat is tanító kurzusai Elekesné Wéber Edit irányításával.⁴⁵⁵ Az iskolarendszerű képzés így – a vizsgarendszer alapján – bizonyíthatóan magába foglalja a társastánc, a balett, a nemzeti tánc és az expresszív színpadi tánctechnika oktatásának lehetőségét. Ez a téma átvezet a test színpadi reprezentációjának kérdéséhez.

⁴⁵² Az Országos Táncmesterképző tanfolyam záróvizsgájának plakátjára Kállai Lili hagyatékában találtam rá. OSZMI Táncarchívum fond 28.

⁴⁵³ dr. Rakovszky Iván magyar királyi belügyminiszter 77.229.230/1925 B.M. rendelete 1925: 267–276. Lásd: Magyarországi Rendeletek Tára.

⁴⁵⁴ Magyar Rendeletek Tára 1867–1945. Az 1925. évi 229.230 számú körrendelet, 1928. évi 256.205 számú és 252.098 számú körrendeletek. Online: https://library.hungaricana.hu/hu/collection/ogyk_rendeletek_tara/ [Letöltés ideje: 2024.08.31.]

⁴⁵⁵ Az 1928-ban megjelenő, Író Lajosné és Rosta Irén testnevelőtanárok által jegyzett *Játékgyűjteményben* is szerepel a *Magyar Kettős* című tánc. Ez Elekesné Wéber Edit 1935-ös *Magyar táncok* vezérkönyve című kiadványában már bál nyitótáncként szerepel, ugyanakkor ez a tánc formailag nem azonos a társasági táncéletben folyamatosan jelenlévő csárdással.

4594

A

MAGYAR ORSZÁGOS TÁNCMESTERKÉPZŐ TANFOLYAM
GYAKORLATI ZÁRÓVIZSGÁJA.

SORREND:

56

I. Bevonulás.

II. Hiszekegy.

III. **Megnyitó beszéd.** Dr. Tomcsányi Kálmán min. tan., a Tanfolyam felügyelője.

IV. **Alapvető gyakorlatok.** Tan.: Róka Gyula és Brada Ede.

- a) Alapállások tartatással.
- b) Alapmozdulatok.
- c) Alaplépések.

Magyar lépések alakzatos bemutatása. Tan.: Róka Gyula.

V. **Táncok.** Tan.: Br. Podmaniczky Edith.

1. Polka française.
2. Polka mazur.
3. Trojka.
4. Pas de quatre.
5. American.
6. Norvég kettős.
7. Svéd schottisch.
8. Francia négyes.
9. **Tavaszi ébredése.** Tan.: Róka Gyula.

VI. **Modern táncok.**

1. Fox-trott.
2. Boston.
3. Keringő.
4. Blues.
5. Tango.

5 perc szünet.

VII. **Zenés torna.** Tan.: Sáróssi János.

VIII. **Plasztika, ritmikus gyakorlatok és csoportozatok.** Tan.: Róka Gyula.

IX. **Bemutató táncok.**

- | | |
|------------------------|---------------------|
| 1. Menuette. | } Tan.: Róka Gyula. |
| 2. Lancier. | |
| 3. Gavotte. | |
| 4. Spanyol. | } Tan.: Brada Ede. |
| 5. Nagymazur. | |
| 6. Tarantella. | |
| 7. Keringő változatok. | |

Ezeket a táncokat a növendékek a tanult anyagból saját maguk állították össze.

1. Magyar magán.
2. Columbina.
3. Spanyol hármás.
4. Fantasia.
5. Angol kettős.
6. Picicafé.
7. Tánckecke.
8. Humoresk.
9. Magyar kettős.

10 perc szünet.

X. **Magyar táncok.**

- | | |
|-----------------|----------------------------|
| 1. Sormagyar. | } Tan.: Br. Podmaniczky E. |
| 2. Sétapalotás. | |
| 3. Kőrmagyar. | |
| 4. Diszpálotás. | |
| 5. Csárdás. | } Tan.: Róka Gyula. |
| 6. Verbunkos. | |
| 7. Rapszódia. | |

XI. **Eredmény kihirdetése.** Dr. Tomcsányi Kálmán min. tan., a Tanfolyam felügyelője.

XII. **Hymnusz.**

A **Verbunkos** mimikai részét Brada Ede tanította.

6.3 A színpadi térben megjelenő kifejező tánc képzésének kiépülése

A Szentpál Olgát érő szociokulturális hatások része a német testképző metodikák adaptálása. A történeti korszak társadalmi problémáinak megoldását célozta meg az akkori testkultúra irányvonalait szabályozó miniszteri intézkedések és rendeletek, amik a test ápoltságát, készségeinek gimnasztikai–technikai és esztétikai fejlesztését is kiemelten hangsúlyozták. Ez együtt járt a felsőoktatásban megjelenő nők társadalmi szerepvállalásával, hiszen az oktatásban vállalt szerep, jelen esetben a testképző tanfolyamok és iskolák alapítása, fontos törekvéssé vált a testkultúrát hangsúlyosnak tekintő közösségek számára.⁴⁵⁶ A nő, mint esztétikus megjelenésű, tevékeny és művelt társ lett a polgárság számára az eszmény.⁴⁵⁷ Ehhez az 1910-es éveket jellemző társadalmi folyamathoz kapcsolódik a Polányiak által létrehozott *Női Líceum testképző tanfolyamai, valamint a művészképző intézményekben* tanított *kifejező művészi tánc* színpadi megjelenése. A Szentpál Olga közösségét jelentő szaloni kör nőtagjai törekedtek ennek megvalósítására. Hivatásukká válhatott a *művészi tánc*, tanfolyamaik, iskoláik legitimálásához művészetelméleti alapelmelet kidolgozására volt szükség, amely megalapozza az iskola és ezáltal a tánc minden műfajára alkalmazható képzési módszertanát. Ennek esetpéldája Szentpál Olga munkássága.

6.3.1 A kifejező tánc testképzési metodikája és dramatizáló kifejezése

A testképzést, majd a kifejező táncot oktató tanfolyamok képzési metódusai különböző szinteket jeleznek Budapest mozgáskultúrájában. Ahogyan már korábban említettem a táncmesteri képzés volt Budapesten az alapvető testképzési technika. Ez tartozott a közösségi táncélet gyakorlásához és a színészképző testképző metodikájához. A színházi térben pedig már egy *technikailag képzett, tudatos test mutatja fel képességeiben megcsillanó tebenségét*, ami a külső néző számára közléstartalommal bír. A test technikai képzése során magabiztossá váló átélte előadói minősége és alkotói szerepköreinek megjelenésével a *dramatizáló kifejező tánc* jelenhetett meg a városi színpadi térben. A színre lépő első mozgásművészek elsősorban a német kultúrában megjelenő újításokat látva és azt tanulva új mozgás-és tánctechnikát adaptáltak a színpadon megjelenő alkotásaikba, formálva ezzel a színpadi tánckultúrát.

A mozgásművészet először a laikusok számára ajánlott alapfokú testképző technikaként jelent meg a budapesti mozgáskultúra képzési kínálatában. Szentpál Olga Émile Jacques-Dalcroze nagyon tudatos, zenét értő alkotói metodikáját alkalmazta, amelyből saját technikáját, képzési rendszerét dolgozta ki. Szentpál ezt 1917-től kezdődően a budapesti Dalcroze tanfolyamok vezető

⁴⁵⁶ Szapor 2017: 76–81.

⁴⁵⁷ Polányi L. 1986: 49–60.

tanáráként, majd intézményes keretek között 1919-1931 között a *Nemzeti Zenedében* tanította.⁴⁵⁸ Émile Jacques-Dalcroze technikája vált a kifejező dramatikus tánc alapjává Adolphe Appia színpadán. E képzési metodika 1928-tól a táncmesterképző hatáskörébe tartozott, így hivatalosan elismert technikaként nyert legitimitást. Szentpál szerint a tánc *tudatos alkotási folyamatként létrejövő mozgásstílus formába öltött kompozíciója*.⁴⁵⁹ Ehhez pedig hozzá tartozik nemcsak a test viselkedése, hanem – *mozgáselméletként* – a testi kifejezés művészetelméleti alapelveinek elméleti és mozgáskultúrájának gyakorlati alkalmazása is. Tehát a tánc gyakorlata és elmélete a testi kifejezés színpadi alkalmazásában kapcsolódik össze. Ezt fogalmazza meg a Szentpál-Rabinovszky házaspár első könyvében 1928-ban.⁴⁶⁰ Szentpál Olga és férje, legfontosabb munkatársa együttműködésével a *művészi tánc* (mozgásművészet, balett, a színpadi szalontánc és a revü), a *társastánc* (szalontánc és néptánc), valamint a *testedzés* (torna, akrobatika, sportok) összevonásával körvonalazta a *mozgáskultúra* fogalmát.⁴⁶¹ A test színpadi megjelenése nemcsak kifejez, de tánc formájában *strukturálja a test dramatikus eszköztárából építkező táncszerkezetet, a dramaturgiai elvek mentén színpadra alkalmazott táncot és a színpadi műfajhoz társuló stílust és kifejezési formát*. A színpadi térben Szentpál adaptálhatónak gondolta a magyarországi táncművészetet, amely színpadi alkotásainak eszköztárául szolgáltak. Ezt Szentpál pályájának első időszakában témává alakított mozgásként: *archaizáló táncdráma*, vagy *modernizáló táncballada* műfajában alkalmazta az *egyéni reprezentációt is jelző testi kifejezés eszközeként*. A műfaji formák színpadi alkalmazásához ezeket a testtechnikaként megnevezett mozgás- és táncstílusokat képzési rendszerébe is beépítette. Ezért tehát *a mozgás vagy tánc, mint kulturális jelenség elméleti és gyakorlati képzési rendszere magába foglalja a testi gesztusrendszert, mint a színpadi térben megjelenő technikából eredő stílust, valamint a karakter kifejezőeszközét*. Ehhez kapcsolódnak a színpadi tánc képzési intézményei.

6.3.2 A színpadi tánc képzési intézményei

Ez a fejezet rész elsősorban Szentpál Olga munkájához kapcsolódó táncoktatással foglalkozó intézményeit említi meg. Ebben az időszakban a városban működő tánciskolák mellett

⁴⁵⁸ Merényi Zs. 1979: 320.

⁴⁵⁹ Szentpál-Rabinovszky 1928: 30–31, 91–100. A táncművészet eszköztárának történeti korszakokat jellemző változásai a *táncstílus* és a *táncművészet* kérdésében követhető nyomon. A táncművészet tartalmát képviselő *motívumok* szekvenciákká alakulnak, a motívumok variációjával *sorszerkezetet* hoznak létre, jelezve a zenei struktúrához illeszkedést. A táncművészet formai alakulását a lassú és gyors táncok egymáshoz illeszthetőségét a *proporció* jelenti. Szabolcsi-Tóth 1965: 155. Itt még páros és páratlan metrumú táncművészetek idomulásáról beszélhetünk. A zene történeti fejlődését követi a táncművészet ütemszámainak *augmentáció* általi kibővülése, ami a páratlan ütem kiegészítését jelenti. Szabolcsi-Tóth 1965: 105. A tánc korszakot jellemző stílusainak változása az aktuális trend diktálta megújuló formát eredményezi, amely szükségszerűen *diminuuálja* egyes elemeit, hogy értéküket megőrizze. Szabolcsi-Tóth 1965: 480.

⁴⁶⁰ Szentpál-Rabinovszky 1928.

⁴⁶¹ Szentpál-Rabinovszky 1938-39: 2.

a legnevesebb intézmény az *Országos Magyar királyi Színművészeti Akadémia*, ahol táncoktatás az intézmény megalapítása óta folyt, 1905-1924-ig Róka Pál, majd hirtelen halála után 1924-től 1935-ig, illetve 1945–1952 között Szentpál Olga tanított.⁴⁶² Róka Pál, a Színművészeti Akadémián tanított testmozgás és színpadi gyakorlat tárgyának elméleti háttereként a német *Guttman-féle esztétikus testkultúrát* jelöli meg.⁴⁶³ Ez az elmélet kitér a test anatómiai és fiziológiai felépítésére, a gimnasztikára, az esztétikus gimnasztikára, amely a hétköznapi mozgás stílusa mellett magába foglalja az arcjáték mimikai művészetét, a férfiak és nők udvariassági formulákhoz tartozó gesztusait (reverance), a tánc művészetének testi reprezentációs attitűdjét és divatját, a társasági élet reprezentatív terében illő viselkedést, öltözködési szabályait, valamint a vívás illemszabályait.⁴⁶⁴ Róka újjátásaként jelenik meg a Dalcroze technikából beemelt ritmika⁴⁶⁵, a „görögös” orchesztikai gyakorlatok⁴⁶⁶, valamint a mitológiai témát feldolgozó mozgáskórusok közlése.⁴⁶⁷ Ez az 1920-as évek színészképzésében alkalmazott testi technika tehát a karakterépítésben lényeges mozgásformákat vezetett be a társasági táncok ismeretével együttesen. A művészképzés követi az európai tendenciák mentén alakuló német színpadi táncművészetet reprezentáló új műfajokat, színpadra alkalmazható táncok tekintetében is. Róka elmélete, a test társasági és színpadi megjelenését szabályozó etikett közvetítése mellett, szintén nyitott a testkultúra új, mozgásművészetként definiált irányzatának alkalmazására a művészképzésben. A Színművészeti Akadémia intézménye felsőfokon valósítja meg a testi karakter megalkotását lehetővé tevő képesség fejlesztését, amely elsősorban a test színpadi megjelenéséhez tartozik hozzá. Az oktatói feladatokat átvevő Szentpálnak olyan kidolgozott metodikára volt szüksége, amelyben megjelenik a német esztétikai alapelmélet, ugyanis a tudományos elismerhetőségnek ez az egyik első fontos pontja. A metodika kidolgozása azért jelentős, mert tanítványainak – *Jacques-Dalcroze rendszeréhez hasonlóan* – meg kellett tanítani a kompozícióalkotás alapjait, a tánc szerkezetét és térbe alkalmazott műfaji formáit. Az intézményi keretek *saját alapfokú mozgásművészeti iskola* működtetését is lehetővé tették, még az 1920–1946 közötti időszakban. Szentpál és férje ehhez alkotta meg a rendszertant, amelyhez minden – a magyar táncművészetben jelenlévő – táncművészt felhasznált. Ezt – ahogyan már korábban bemutattam –, folyamatosan fejlesztette, alakította az évek során.⁴⁶⁸

1945-től Szentpál már a Hont Ferenc vezetésével újrainduló *Színművészeti Akadémia* (majd 1948-tól *Színház és Filmművészeti Főiskola*) égisze alatt, a széles spektrumú képzési rendszerben

⁴⁶² Bolvári-Takács 2014: 18.

⁴⁶³ Róka 1921a; 1921b: 3.

⁴⁶⁴ Guttman 1884.

⁴⁶⁵ Róka 1921b: 94–106.

⁴⁶⁶ Róka 1921b: 115–123.

⁴⁶⁷ Róka 1921b: 124–140.

⁴⁶⁸ A rendszertan első részéhez az 1930-as évektől kapcsolta hozzá a kultúrtörténeti jegyzetet, valamint a koreográfia-kompozíciótan további részeit.

helyet kapó *táncművész, táncrendező, tánckutató és néptánc koreográfus* képzésben a táncrendezés, a koreografálás és a táncelemzés elméletének átadását kapta feladatul.⁴⁶⁹ E képzéshez kapcsolódott hozzá a táncgyűjtő munka is, amely nemcsak abból állt, hogy „felgyűjtötték”, azaz lejegyezték a falusi táncfolklórt, hanem azt ott helyben meg is tanulták. Az itt tanuló diákok 1948-tól bekapcsolódtak a *Néptudományi Intézet* munkájába, ami a táncgyűjtések mellett az egyre szaporodó táncgyűjtések patronálását is jelentette.⁴⁷⁰ Ezt bizonyítja a *Színművészeti Főiskola(sic!) Táncfőtanterv* munkaközösségének tartalom és forma összefüggéseit vizsgáló megfigyelő lapja. A gyűjtéseket Tardon és Szentistvánon, valamint Galgamácsán végezték.⁴⁷¹ Kutatásaim során feltárt dokumentumok tanúsága szerint – a *Szentpáli koncepciót* a Néptudományi Intézet helyét átvevő *Népművészeti Intézet is alkalmazta*⁴⁷², hiszen Szentpál tanítványainak közreműködése a táncgyűjtő munkában folyamatos volt. A Népművelési Minisztérium és a Szín- és Filmművészeti Főiskola 1948-ban a fővárosban és vidéken tehetségkutató kampányt is indított. A kampány célja a munkás- és parasztszármazású fiatalok tömeges városba vonzása és szakkáderré nevelése volt, ami zömmel képzetlen hallgatókkal dúsitotta fel a Szentpál irányításával működő képzést. Szentpál képzésének követelményei e fiatalok számára nehezen voltak teljesíthetők, ami a képzés változását idézte elő.⁴⁷³ A képzés színvonalcsökkenése a Főiskolai képzés keretei között hatalmas feszültségeket okozott.⁴⁷⁴ Szentpál 1952-ben átadta helyét Merényi Zsuzsának, aki folytatta a *néptánc pedagógus* képzéssé alakuló kurzus irányítását.⁴⁷⁵ 1952-ben ide helyezték Molnár Istvánt is.⁴⁷⁶ Merényi Zsuzsa 1955-ös lemondása után a szak vezetését Ligeti Mária, Vadadi Ágnes és Lengyelfi Miklós vették át 1958-as megszűnéséig.⁴⁷⁷

1947-ben Szentpál a *Testnevelési Főiskolán* induló *táncnevelési szak* létrehozásában is szerepet vállalt. Ortutay Gyula kultuszminiszteri kinevezése után Szentpál megkapta a tagozatvezető pozíciót, ám erről a Színház és Filmművészeti Főiskolán vállalt feladatai miatt lemondott.⁴⁷⁸ A

⁴⁶⁹ Nánay 2005: 160.

⁴⁷⁰ Juhász 1989: 63.

⁴⁷¹ A felgyűjtött táncokat topográfiai és társadalmi összefüggésben tartalom, tánc típus és táncstílus szerint motívumokra bontva elemezték. Szentpál 1951c. Szentpál Olga kéziratosa hagyatéka. OSZMI Táncarchívum fond 32. Lásd mellékletek. Ezt igazolja Vadasi Tibor beszámolója is igen jelentős szerepvállalás bizonyításával a Népművészeti Intézetben folyó tánckutatásban. Vadasi 1990: 112.

⁴⁷² A tardi gyűjtés összegzése megjelent nyomtatásban a *Táncművészetben*. Lásd Szentpál 1951: 28-31.

⁴⁷³ Juhász 1989: 63.

⁴⁷⁴ Nánay 2005: 208.

⁴⁷⁵ Ezen a szakon végzett táncrendezők, koreográfusok, néptáncpedagógusok voltak: Ligeti Mária (1949), Roboz Ágnes (1949), Juhász Mária (1950) Szalai Zsuzsa (1951), Simay Zsuzsa (1953) Létai Dezső (1953), Tomcsányi Éva (1954), Wunsch László (1954), Végvári Rezső (1955), Manninger György (1955), Somogyi Tibor (1955), Szirmai Béla (1955). Szentpál Olga kéziratosa hagyatéka. OSZMI Táncarchívum fond 32.

⁴⁷⁶ Vadasira hivatkozva Bolvári-Takács 2014: 20; Vadasi 1990: 106.

⁴⁷⁷ Vadasira hivatkozva Bolvári-Takács 2014: 24; Vadasi 1990: 117.

⁴⁷⁸ A Testnevelési Főiskola 1925-ben alakult. Itt a magyar táncot és a mozgásművészet egyik ágának tartott ritmikát Elekes Istvánné Wéber Edit tanította. Lenkei 2007: 20–22. A Testnevelési Főiskolán Szentpál szerepét 1948-ban Rábai Miklós vette át. Ezt bizonyítja Elekesné *Magyar néptáncok* című könyvének előszava is, amelyben leírása szerint az 1928-

táncnevelés szak tananyaga elsősorban a magyar népi tánc, a népi motívumokból feldolgozott táncok és a modern táncművészeti reformmozgalmak egyesítésében valósította meg a női torna korszerűsítését, amely a ritmikus sportgimnasztika elnevezést kapta. A képzésben rendes tanárokként Berczik Sára, Elekes Istvánné Wéber Edit, Szabó Iván, tanársegédeként pedig Dukáné Máté Margit (Duka Antalné) vettek részt.⁴⁷⁹

Az 1948-ban megalakuló *Táncszövetség* szintén intézményi státuszt töltött be. A Táncszövetség feladata a táncmozgalom ideológiai és szakmai irányítása volt.⁴⁸⁰ Szentpál szerint a szovjetizáció révén megteremtett szocialista közösségi művészet (mint tömegkultúra) adja vissza a város „nemzeti karakterét”.⁴⁸¹ A Táncszövetségi munkához kapcsolódott a korábban felsőoktatási intézményt megalapító kezdeményezés alap- és középfokú táncszakiskolává alakítása is. A képzési tematikához a magyar néptánc mellé beemelte az idegen népek (VII) táncainak oktatását is.⁴⁸² A táncszövetség célja a mozgalom kinevelése és kultúrmunkájának (falujárók, az előadóművészeti és a tánc-szakkáder tanfolyamok) irányítása volt.⁴⁸³ A Táncszövetség munkája eredményeként a *tájegységi táncok* váltak a *színpadi néptáncművészet* alapjává. Ebből a munkából született meg a *Néptáncosok kiskönyvtára* sorozat, amelyből Szentpál a *Sióagárdi táncokat* feldolgozó füzetet jegyzi.⁴⁸⁴ E munka beépült a *Népművészeti Intézet* tevékenységei közé is, amely 1958-tól *Népművelési Intézetté* alakult át, ahol Szentpál egészen 1964-ig dolgozott.

A mozdulatművészeti iskolák bezárásával és az ideológiai váltással párhuzamosan megalakuló hivatásos együttesek szervezeti struktúrája, illetve az utánpótlás-nevelés szükségessé tette az alap- és középfokú táncoktatási intézmények létrehozását is. 1950 januárjában ezért hozták létre Lőrinc György vezetésével a *Táncművészeti Iskolát*.⁴⁸⁵ Az iskola két részből állt: a hét éves tanulmányi idejű alapfokú táncművészeti, illetve a hároméves középfokú táncoktató-képző tagozatból. Az iskola a régi Szentpál-iskola épületében kezdte meg működését. 1950 szeptemberében jött létre az *Állami Balett Intézet* a Nádasi-féle Operaházi Balettiskola és a Táncművészeti Iskola egyesülésével, amely megoldás a két jogelőd működési problémáinak kezelése mellett a kultúrpolitikai elvárások megvalósítására is alkalmas volt. Az operai repertoárhoz rendelt művészetoktatási modellváltás az orosz balettképzés metodikájának meghonosítását

as amszterdami olimpián női csoporttáncot, valamint az 1936-os berlini olimpián férfi csoporttáncot mutattak be tanítványai. Kitért Lábán Rudolffal ápolt szakmai kapcsolatára. Elekes 1947: 3–5.

⁴⁷⁹ Lenkei 2007: 25. A táncnevelés szakos hallgatók 1948-ban tanultak bonctant, lélektant, testnevelés-kutatást, angol nyelvet, néprajzot, zeneelméletet, táncírást, különböző címenek ritmikát–táncot–mozgásművészetet–néptáncot. Lenkei 2007: 36.

⁴⁸⁰ Szentpál 1949: 9.

⁴⁸¹ Szentpál 1949: 3.

⁴⁸² Szentpál 1948: 1.

⁴⁸³ Táncszövetség oktatási osztályának dokumentumai 1949. Lásd mellékletek.

⁴⁸⁴ Szentpál 1953.

⁴⁸⁵ Bolvári-Takács 2011: 57. Itt Szentpál Olga, Ribári Antal, Vitányi Iván, Hidas Hedvig és László-Bencsik Sándor tanítottak.

szolgált. ⁴⁸⁶ A táncos képzés tananyaga – a klasszikus balett mellett – a néptánc, a történelmi társastánc, zenei, illetve tánc történeti ismeretekkel bővült. Az iskola kezdetben a régi Szentpál-iskola épületében, majd 1952-től az Andrássy úton, az Operaházzal szembeni Drechsler-palotában működött. Összességében tehát megállapítható, hogy a mozdulatművészek – különösen Szentpál Olga – bizonyíthatóan igen jelentős szerepet játszottak a második világháború után létesülő táncos képző intézmények létrehozásában, a tantervek, valamint a képzési metodika kidolgozásában és a táncoktatásban. ⁴⁸⁷ Szentpál a meghurcolása, illetve a korábbi munkájára vonatkozó kényszerű önkritikája után, egészen az 1957-es nyugdíjaztatásáig (mint történelmi társastánc munkaközösség vezető) tovább dolgozhatott. ⁴⁸⁸

Szentpál Olga munkáját áttekintve a test cselekvő attitűdjének, kifejező táncának értelmezésében a városi tánc kultúra vizsgálatában a társasági táncok mellett a művészi táncnak is helye, szerepe van. Új műfajok, képzési módszerek, színpadi terek szolgálják a szórakoztatás terébe lépő test gesztusrendszerre formált kifejező táncát. A következőkben értekezésem a korabeli intézményi struktúra kultúrpolitikai beágyazottságát tárgyalja.

⁴⁸⁶ A Táncművészeti Iskola tanárai valamennyien átkerültek az új Intézetbe, az igazgató Lőrinc György lett. A klasszikus balett munkaközösség vezetését az operai balettiskolát vezető és magániskoláját bezárni kényszerülő Nádasi Ferencre bízta. Az első szakmai tantestület további tagjai Bartos Irén, Hidas Hedvig, Kiss Ilona, Mák Magda, Roboz Ágnes, Szalay Karola, Szentpál Olga mesternők és Vályi Rózsi tánc történetész voltak. Bolvári-Takács 2011: 62–66.

⁴⁸⁷ Ezt maga Vitányi Iván is megerősíti a *Táncoló népből* című cikkében, amelyben csupán a mozdulatművészet irányzatáról vall negatívan, kiemelve a mozgásművészek szerepét „szocialista tartalmú nemzeti formájú” táncművészet építésében. Vitányi 1949: 10–11.

⁴⁸⁸ Szentpál *A mozgásművészetéről* című dokumentumban írta meg. Ebben kritikusan elítélte a mozgásművészetet és visszhangozta Révai elvtárs minden szavát. Szentpál Olga kéziratok gyűjteménye OSZMI Táncarchívum fond 32. Szentpál létszámleépítés indokával nyugdíjazták. Itt táncoktatási tanterv kidolgozásával foglalkozott, amit nem volt módja befejezni. Merényi Zs. 1979: 300.

VII. A 20. század első felének intézményi struktúrája, kultúrpolitikája

Szentpál Olga személyének és elméleteinek megértéséhez fontos bemutatni az őt magába foglaló közösség érdeklődését meghatározó kultúrpolitikai környezetet is, amely elképzeléseinek folyamatos alakítását, fejlesztését, változtatását eredményezte. A vizsgált korszak kormányainak ún. „kultúrfőlény”-törekvései a kultúra és a tudományok területén jelentős változásokat eredményeztek. Fejezetemben az ennek eredményeképp létrejövő intézményeket, illetve az ezekkel kapcsolatban álló személyek munkásságát mutatom be, így körvonalazva Szentpál kapcsolatrendszerét, művészi indíttatását.⁴⁸⁹

7.1 Kultúr- és tudománypolitikai elvek, intézményi keretek

A korszakban kialakuló iskolahálózat eredményeképp nevelődött ki egy olyan csoport, amely képessé vált mind a kultúra, mind pedig a tudomány terén a „kultúrfőlény” elveinek képviselésére. Ez az eszme az értelmiségi körök társadalmi összefogását, kultúraformáló és művészetteremtő tevékenységét várta el a századfordulótól a második világháború végéig terjedő évtizedekben. A kultúrfőlény gondolata gróf Csáky Albintól (1841–1912) származik, ő fogalmazta meg először 1889-ben.⁴⁹⁰ Alapja a *magyar állam kulturális missziójának gondolata, amely a nemzet történelmi múltjából származó kulturális hegemoniáján alapul és a magyar műveltség felsőbbrendűségét hirdeti*. Az eszme képviselőjének jegyében olyan elitképző intézmények jöttek létre, mint például az *Eötvös kollégium*, amelynek elítélőitől azt várták, hogy kiválóságukkal, aktív és tevékeny hozzáállásukkal a nemzeti kultúra megismeréséért, gyarapításáért és átörökítéséért munkálkodjanak.⁴⁹¹ Ehhez a csoporthoz kötődik Balázs Béla, Kodály Zoltán és közvetetten Bartók Béla is. Olyan ifjúságnevelő kezdeményezésről van tehát szó, amelynek eredményeként válogatott, kiváló diákok válhattak a felnövekvő fiatal nemzedék képzett alkotóivá, tanáraivá és példaképeivé. A kollégiumi nevelés céljának tekintette a falu, pontosabban a folklór megismerését és annak alkotás során történő felhasználását, műalkotássá formálását. Az első világháború utáni társadalmat jellemző kiábrándultság időszakában igen nagy jelentősége lett a különböző „nemzetmentő” és a „kultúrfőlényt” hirdető ifjúságnevelő irányzatoknak, amelyek megszervezésében vezető politikusok is – például gróf Bethlen István, gróf Apponyi Albert, gróf Klebelsberg Kunó és gróf Teleki Pál – tevékeny részt vállaltak.⁴⁹² *Klebelsberg nemzeti műveltséget propagáló tevékenysége bizonyította, hogy a tudomány, az oktatás, a*

⁴⁸⁹ Ábrahám 2023b.

⁴⁹⁰ T. Kiss 2024: 97.

⁴⁹¹ Romsics 1999: 43.

⁴⁹² Kun 2000: 594–595. Online: <http://mek.niif.hu/02100/02185/html/581.html> [Letöltés dátuma:2024.08.31.]

*művelődés és a művészetek kiemelt támogatása a társadalomban innovációs erővel bír.*⁴⁹³ Klebelsberg azt hangoztatta, hogy *a keresztény Nyugathoz való kapcsolódás, az európai népek kultúrájának megismerése, valamint a Keletről hozott értékeink megbecsülése a kultúrpolitika meghatározó alapelve.*⁴⁹⁴ Klebelsberg bevallotta a német tudománypolitikai modellt alkalmazta,⁴⁹⁵ követendő példának gondolta a német módszerek átvételét, különösen a természettudományok, a természetfilozófia és a társadalomtudomány területéről.⁴⁹⁶ A Klebelsberg Kunó által megfogalmazott kultúrpolitika, *elsősorban a középosztályra épülve*, a kulturális élet területén számos eredményt hozott: a magyar kultúrát reprezentáló egyedi művészi stílus megteremtésében⁴⁹⁷, a falukutatás elindításában, a népfőiskolai modell kialakításában, az iskolateremtésben, a felsőoktatási intézmények alapításában.⁴⁹⁸ Klebelsberg hangsúlyozta *a művészet, mint nemzeti erőforrás* lényegi szerepét, amelyben különös figyelmet kapott az Operaház, a Nemzeti Színház, a Zeneakadémia, illetve e sorba illeszkedik a Szegedi Szabadtéri Játékok megrendezése is.⁴⁹⁹ Kiemelten támogatott művészekké válhattak ebben az időszakban Bartók Béla, Kodály Zoltán, Hubay Jenő, Dohnányi Ernő, vagy Hevesi Sándor. A vágyott fejlődést Klebelsberg nemzetek közti kulturális cserekapcsolatokkal is támogatta. A külhoni egyetemek képzési formáinak és tartalmainak átvétele, jelentős fejlődést hozott a tudományos és művészeti életben egyaránt. Ehhez két elkülönülő törekvés társult:

1. A „*kulturális hídfők*” *kiküldetése*: A kitűnően tanuló diákok nyugat-európai országok egyetemein vendéghallgatóként vehettek részt. Az ösztöndíjas időszak alatt a hallgatók nemzetközi kitekintést, tájékozottságot nyertek, valamint kívülről szemlélve Magyarországot, olyan perspektívához jutottak, amely hatékony itthoni munkára ösztönözhetette őket.⁵⁰⁰ Ilyen ösztöndíj elnyerésével tanulhatott külföldön Buday György, Hont Ferenc, Muharay Elemér, Kosáry Domokos, Györffy György, K. Kovács László, Fél Edit és Gunda Béla is. (Ők nagy részben Szentpál közvetlen munkatársai voltak.)
2. Szintén az ifjúságneveléshez kapcsolódva, a vallásos és nemzeti szellemiséget képviselő *Leventemozgalom* és a *Cserkészmozgalom* is hasonló célok megvalósítására jött létre.⁵⁰¹ Mindkét csoport fiataljai számára fontos törekvés volt a *nemzeti kultúra* reprezentálhatóságának

⁴⁹³ T. Kiss 2024: 87.

⁴⁹⁴ T. Kiss 2024: 97.

⁴⁹⁵ T. Kiss 2024: 99.

⁴⁹⁶ T. Kiss 2024: 100. Klebelsberg kulturális és tudománypolitikai elveiről, módszereiről és fejlesztéseiről, ösztöndíjprogramok és a Collegium Hungaricumok felállításáról lásd bővebben Ujváry 2008.

⁴⁹⁷ Bartók Béla, Balázs Béla és Kodály Zoltán újító törekvéseihez hasonló és ahhoz csatlakozó színpadi táncművészeti produkciók létrehozására gondolok itt, ami Szentpál Olga munkáiként születnek meg.

⁴⁹⁸ Lásd az 1925-ös és az 1928-as táncoktatást szabályozó Belügyminisztériumi rendeleteket: dr. Rakovszky Iván magyar királyi belügyminiszter 77.229.230/1925 B.M. rendelete 1925: 267–276. Lásd: Magyarországi Rendeletek Tára.

⁴⁹⁹ T. Kiss 2024: 110; Klebelsberg 1929: 1–2.

⁵⁰⁰ T. Kiss 2024: 106–107.

⁵⁰¹ Romsics 1999: 179.

elősegítése, ebben például – főleg a megalakulás körüli időkben – igen jelentős szerep hárult a *nemzeti táncok* megtanulására, illetve előadására. Az elitdiákneveléshez eszmeileg is kapcsolódó cserkészmozgalom fiataljai azonban már az ország területi veszteségei miatt a széttagolt magyarság összetartását kezdeményezte. A mozgalom ezt a veszteséget a magyarság több nemzetiséget integráló folklórjának megismerésével, életkörülményeinek feltárásával igyekezett kompenzálni, amely a fiatalságot összetartó erőként öltött formát. Ennek ellenpontját képezte a Levente-mozgalom, amely az új nemzedék, a *nemzeti elit* reprezentációjára törekedett a katonásan, sporttal kiképzett fiatalság trenírozásával.

7.2 A kollégiumi elitnevelés és népfőiskolák falukutatáshoz kapcsolódó tevékenysége

Szentpál Olga munkásságát történeti kontextusokkal együttesen feltáró kutatásban azt a közösséget is szükséges jellemezni, ami a társadalmi folyamatok alakulásában a legnagyobb szerepet játssza. Ez az *értelmiségi középosztály*.⁵⁰² Az értelmiségi középosztály Szentpál Olga köreit is magába foglaló közösségei a város társadalmában marginális helyzetük révén kultúraformáló szerepet töltenek be. A 20. század első felében Szentpál köreit jelentő közösség tevékenységeit jellemzi az új előadói terekhez kapcsolódó művészi tartalmak létrehozása, ami egyedi törekvéseiket társadalmi folyamatokhoz kapcsolva művészeti stílusirányzatok megszületését indukálta.

Társadalmi igényként fogalmazódott meg a magyar kiválóságok – tudósok, tanárok, művészek – kinevelése is.⁵⁰³ A tanári elitnevelés az Eötvös József által megalapított Eötvös-kollégiumban kezdődött el már a 19. század végétől. Ez a sajátos önképző kör az ország teljes területéről összegyűjtött, válogatott diákok gyűjtőhelye, ahol a jövő nemzedék elitképzőjének tanárait is képezték.⁵⁰⁴ Garai Imre messzemenőig részletes elemzésében közli, hogy döntően a polgári középosztályba tartozó, értelmiségi és protestáns felekezeti háttérű diákok kaphatnak lehetőséget az elitképzésben. Javarészt bölcsészettudományos – kifejezetten nyelvészeti szakirány – és természettudományos műveltségterületeken képezhették magukat. Az Eötvös Kollégium első világháború előtti eredményei a tanárképzés és a művészetek területén is megmutatkoztak. E kiválóan képzett, fiatal művészek (Balázs Béla, Kodály Zoltán vagy Bartók Béla) újító szemléletet képviselő törekvései a korszak művészeti irányvonalát is meghatározták, ami egyrészt Szentpál tágabb ismeretségeit, szaloni körei érdeklődését jellemezte, másrészt hatást gyakorolt Szentpál gondolkodására is.

⁵⁰² Gyáni–Kövéér 1998: 154–165; Ábrahám 2022:105-106.

⁵⁰³ Romsics 1999: 43; 183.

⁵⁰⁴ Az Eötvös Kollégium tagja volt Kodály Zoltán, Balázs Béla és Szabó Dezső is.

Klebelsberg Kunó (a történelmi események társadalomra gyakorolt hatásainak ellenpontozását felvállaló) oktatási politikájában *a magyarság műveltségi kompenzációját* fogalmazta meg.⁵⁰⁵ Ez jelentette nemcsak az analfabétizmus felszámolását, de az iskolarendszer reformját is. A háziasszony szerepből kilépő nők felsőoktatásban való megjelenése és képzettsége a szakmaterületek kibővülését is eredményezte.⁵⁰⁶ Az elsődlegesen férfias szakma, mint a tanítóé, így a nők térnyerésével kibővült, és az iskolarendszer szintjei is (mint alap-közép- és felsőfok) pregnansabban elkülönülhettek. Mint képzési centrum, –Pozsony és Kolozsvár helyett – Budapest kapott központi szerepet. Oktatási központtá fejlődött ugyanakkor Debrecen, Sárospatak, Szeged, Kecskemét, Pécs, Pápa, Győr.⁵⁰⁷ Az oktatási központok kiépítését, kulturális tevékenységének megerősítését a 20. század elején az állam támogatja és felügyeli. Az egyház tevékenységét, a középső társadalmi réteg megújításában vállalt szerepét is ki kell emelni. Az egyház szerepe az első, majd a második világháború után maradt árvák intézeti gondozásában is jelentős. A népfőiskolákban népnevelő szerepet betöltő plébános és a tanító szerepe így különbözik egymástól a társadalmi szerepvállalásban akkor is, ha azonos a céljuk.

A Népfőiskola intézménye (hasonlóképpen az Eötvös Kollégiumhoz) az alsó társadalmi réteg műveltségi szintjét kívánta emelni, ezzel segítve társadalmi felzárkózásukat. A népfőiskolákban a papok, lelkészek mellett világi tanítók is oktattak.⁵⁰⁸ Ezek a népfőiskolák magas színvonalú művelődési intézménnyé váltak. Az iskolaalapító *Nikolaj Severin Gruntvig* (1783–1872) meghatározásában *a népfőiskola életforma: az aktuális gazdasági, politikai, társadalmi, műveltségi, és egyéb viszonyok által meghatározott értékrendre és életvitelre nevel.* Olyan szellemi közösség, ami biztosítja *az éni-identitás és a nemzeti identitás kiteljesedését.*⁵⁰⁹ A népfőiskola elsődleges célkitűzése a nemzeti értékek megőrzése, tudásanyagának átadása. Az eredmény tehát kettős, mert az alsó társadalmi réteg a tanulásnak köszönhetően jobb helyzetbe kerül, tudásban gazdagodik, magasabb kvalitása révén a társadalom hasznosabb tagjává válik.⁵¹⁰ A magyarországi népfőiskolák is ezt a nemzetközi példát kívánták követni.⁵¹¹ Meglátásom szerint ezek a népnevelő kezdeményezések azért hasonlíthatók az

⁵⁰⁵ T. Kiss 2024: 101–102.

⁵⁰⁶ T. Kiss 2024: 104.

⁵⁰⁷ T. Kiss 2024: 177.

⁵⁰⁸ Már a 19. században megjelenő népfőiskola intézménye a háborúk miatt elszenvedett veszteségek kiegyensúlyozására jött létre. Elsőként Dániában, Svédországban, Finnországban, Hollandiában, Franciaországban és Németországban. A dán példa Nikolaj Frederik Severin Gruntvig nevéhez kötődik. Az első népfőiskolát Christen Kold 1844-ben szervezte meg. Harsányi 1991: 11.

⁵⁰⁹ Harsányi 1991: 13. Az ebből a törekvésekből létrejött portékák árusítása segítette elő az ország gazdasági helyzetének javulását, annak normalizálásának lehetőségét.

⁵¹⁰ Gruntvig gondolata alapján: „Az embernek szeretnie kell azt, amit meg akar érteni”. Tehát a megismerésre való nyitottság az a képesség, ami nyitottá tesz a művészetek: az irodalom, a zene, a festészet, a filozófia, a vallás megértésére és gyakorlására. Ezek a művelődési intézmények a sport, a színház és a művészetek elsajátításának lehetőségét is biztosítják. Lásd Harsányi 1991: 11–18.

⁵¹¹ A dán népfőiskola szakirodalmának magyarországi ismertetése Guttenberg Pál: *Iskolai képek a jövő századból* című könyvében 1895-ben jelenik meg.

Eötvös Kollégiumhoz, mert a két világháború közötti és utáni időszak alsó társadalmi osztályában is hasonló az alulról szerveződő törekvés célja: gyors szárba szökkenésük után oktatási intézménnyé válnak. Egy olyan európai hálózat (Folklore Fellows) létrehozását teremtette meg ez a kezdeményezés, amely a folklórkincs megmentését célozta, analizált katalógusát, illetve az értelmezéshez szükséges elméleti háttérét teremtette meg. A folklórkincs megismerését az 1900-as évek elejétől a magyar népismeret, népkutatás alapvető irányvonala, majd a földrajzi–történeti módszer adaptálása jelentette. Ez a népnevelő törekvés a különböző nemzetiségek közötti integrációs eszközként is funkcionált.

Klebelsberg számára a népfőiskola reformjához kapcsolódó népi tehetséggondozás a megújuló középosztály társadalmi folyamatának egyik alappillére volt.⁵¹² Az ifjúságnevelés révén szerveződő, társadalmi mobilitást is előidéző mozgalmi törekvések érdeklődése a falukutatás felé irányult.⁵¹³ A *nemzeti értékek felfedezése és megismerése tehát a legfőbb cél*, amely ebben a kontextusban a szellemi folklór és a tárgyi néprajz gyűjtésébe való bekapcsolódást eredményezte. E törekvések kultúrára gyakorolt hatása pedig a városi folklórban is megmutatkozik.



8. kép: Pályája kezdetén a fiatal Balázs Béla, Bartók Béla és Kodály Zoltán. Lásd: Melléletek.

7.3 Bartók és Kodály hatása a város kultúrájában

Kodály Zoltán (1882–1967) és Balázs Béla (1884–1949) személye egyértelműen az Eötvös Kollégiumhoz kötődik.⁵¹⁴ A társadalmi fejlődés szükségességének megfogalmazására Balázs Béla

⁵¹² Papp I. 2008: 50-51.

⁵¹³ Ugyanaz a törekvés hajtotta az újonnan megalakuló néprajzi, szociográfiai, zenei, társadalomkutatói, tánckutatói vagy szépírói műhelyeket, melynek tagjai többek között: Bartók Béla, Kodály Zoltán, Balázs Béla, Lajtha László, Ádám Jenő, Györfly István, Kiss Géza, Gunda Béla, Újszászy Kálmán, Molnár István, Szentpál Olga, Illyés Gyula, Veres Péter, Buday György, Domokos Pál Péter, Kós Károly, Balogh Edgár és Sárközi György voltak. Pölöskei 2002: 10.

⁵¹⁴ Ábrahám 2022:107-109.

naplójában találtam rá. Az 1903. november 25-i feljegyzésében összehasonlítja a várost és a falut, és a városi ember konzervativizmusára utal a faluval szemben. Kifejti, hogy a falusi embernek hordania kell a viseletet, de kimondja azt is, hogy a városi térben ennek helye nincs. Szimbolikusan azonban a társadalmi rétegek és terek által elkülönülő közösségek közeledésére és a két közösség között meginduló párbeszéd eredményeképpen létrejövő művészi alkotások inspirációs hátterére, illetve az említett közösségek interakciójára céloz. Szerinte „[...] *ne mi menjünk vissza a faluba. A népet neveljük előre, európaivá – minden lényeges nemzeti sajátosságát megőrizhetné azért. Az nem külsőségekből áll.*”⁵¹⁵ Naplójában nyomon követhetjük Kodály és Balázs barátságát, amelyben felbukkan a népdal szeretete. 1905-ben Kodállyal és Bartókkal együtt mennek gyűjteni.⁵¹⁶ Leírásában a népdal olyan lelki hatásáról ad számot, amely a tisztaság, az atmoszféra, a természet szinonimájaként lengi be saját művészi poézisét is. A művészet és a stílus belső lényegének a természetbeni inspirációt tartja.⁵¹⁷ Ez megfogalmazásában a fejlődés, a határhelyzetek és a forma igazsága, amit a népdalból merít.⁵¹⁸ A folklór hatása mindhármuk művészi attitűdjét alapjaiban formálta át. E kijelentés bizonyítására az általuk az 1910-es években felfedezett népmese-gyűjtemények és népballadák gondos tanulmányozása szolgál.⁵¹⁹ Ez vezethette leginkább Balázs Béla és Bartók Béla szellemi közösségét a *Kékszakállú herceg vára* (1911) és a *Fából faragott királyfi* (1917) megkomponálásához. A *Kékszakállú herceg története* Charles Perrault 1697-ben megjelent mesegyűjteménye nyomán vált híressé.⁵²⁰ A magyar folklórban, az epikus népköltészetben a népballadák között pedig ugyanez a történet az elcsalt menyecske balladatípusában köszön vissza. Molnár Anna balladájában (J)Ajjó Márton alakjához hasonlít.⁵²¹ Vargyas Lajos balladaelemzésében is igazolja a történet francia eredetét és kimutatja, hogy a francia mellett dán, holland, német, lengyel, magyar és román változatai is megtalálhatóak. A legfőbb elemek, ami az elcsalás ténye, a halott feleségek és a „fejbe nézés” motívuma, mindegyik változatban közös. Ez az, ami aztán Balázs Béla újrafogalmazott történetében is visszaköszön. Balázs alkotásában a „fejbe nézés” motívuma a férfi lélek hét ajtajának szimbólumával lesz azonos és Judit, a nő válik „zaklatóvá” oly módon, hogy túl közel kerül a férfihez és olyan ajtón kopogtat, ahová csak végzetét vállalva nyerhet bebocsátást. Ennek révén olyan mély lélektani–filozófiai kérdés „gyakorlati megfogalmazásába” nyerünk betekintést,

⁵¹⁵ Fábri 1982: 7.

⁵¹⁶ Fábri 1982: 293.

⁵¹⁷ Fábri 1982: 42.

⁵¹⁸ Fábri 1982: 227.

⁵¹⁹ Fábri 1982: 491.

⁵²⁰ Perrault előtt jóval már egész Franciarszágbán ismert volt a „kékszakállú” Gilles de Rais lovag (1404–1440) története és inkvizíciós pere. A tanulmány szempontjából a Perrault-féle mesegyűjtemény megjelenése fontos. Ebben a mesegyűjteményben szerepelnek a Hamupipóka, a Csipkerózsika, a Csizmás kandúr meséi is, amik később a Grimm-testvérek népmesegyűjtéseiben is szerepelnek. Lásd Perrault 1697 reprint 1991 (Ezek a mesék töretlen népszerűségük okán a 19. század végén Marius Petipa (1818–1910) az Orosz Cári balettben Csajkovszkijjal közösen komponált balettjeinek szüzséjét is adják.)

⁵²¹ Arany 2015: 13; vö. Vargyas 1976: 44–65.

ami Bartók művészetében a kompozíció „megtestesülését”, színpadi zeneművé válását tárja elénk. A tételek harmóniái, diszsonanciája és szerkesztési módja (ami az aranymetszésben nyeri el a feloldozást) gyönyörű egységben hordozza a magyar műzene megteremtésének kezdeti lépéseit.⁵²²

A népzene adaptálási módjának elsajátításával kapcsolatban maga Bartók sem rest bevallani, hogy hosszasan tanulmányozta Debussy, Chopin, vagy Liszt Ferenc műveit, amelyekben a folklór adaptációjának elveit, a dallamok és harmonizálásuk megoldásait kutatta.⁵²³ Ezért tehát, mint inspirációs forrás és a téma tartalma szempontjából a műveket egyéni alkotásként jegyzik, mégis megmásíthatatlanul magukon viselik a folklór jegyeit az ezekben az években készült művek. Kodály a népzene feldolgozásának európai előjáróiként említi meg Johann Sebastian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven vagy Johannes Brahms zeneszerzőket.⁵²⁴ Őket is a zenefolklór felhasználása tette közismertté, de valódi zsenijük a kompozíciók kanonikus rendjének műfaji újításaiban nyilvánult meg, ezáltal voltak kifejezetten meghatározók előbb az európai, majd a magyar zenei életben. A Bartók által komponált művek a kortárs magyar műzene kategóriájába tartoznak, tehát így már nem folklóralkotások, hanem a folklorizmus alkotói koncepciójának jegyeit viselik magukon. Ez pedig csalhatatlan jele (szimbólumok és motívumok tükrében) a paraszti folklór elemeinek művészeti alkotássá, műzeneként városi folklórrá válásának.⁵²⁵ A zenefolklór-gyűjtések rendszerezése és feldolgozásai (Bartók és Kodály publikációiban) az 1920-as években látnak napvilágot. Bartók ezután komponálja a hírhedt *Csodálatos Mandarinját* (1926), valamint a Szarvassá változott fiak balladáját feldolgozó *Cantata Profánáját* (1930). Kodály pedig a *Székegyfőnő* (1924), a *Háry János* (1926), a *Marosszéki táncok* (1932) és a *Galántai táncok* (1933) nagy népszerűségnek örvendő zeneműveit írja meg. Kodály talán kevésbé volt kortárs (absztrakt vagy diszsonáns, mint Bartók), ezért az ő műveit nagyobb sikerrel fogadták be és tűzték műsorra Budapesten. Ez lett oka talán annak is, hogy a „nemzeti ügy” okán Kodály zenéje került napirendre az Operaház vezetői közötti beszélgetésekben és a magyar nemzeti balett megteremtésére irányuló fáradozásaikban is.

Mindezeket alapján megállapítható, hogy Bartók, Kodály és Balázs Béla néphagyománnyal (népzenével, népdallal, népballadával) történő találkozása eredményezi a kortárs magyar műzene 20. század első felét jellemző színpadi műfajának megjelenését. A *Háry János* ezek közül azért lesz

⁵²² A csúcspont az ötödik ajtó feltárulása után a rózsakertben érkezik meg a műben, amikor a férfi teljes megnyílással-odaadással tökéletes harmóniában fordul a nő, Judit felé. De Judit továbbmegy a hatodik ajtón is át a könnyek távához, majd a hetedik ajtón túl összetartozásuk végzetesen egybeforr.

⁵²³ Ujfalussy 1970: 79.

⁵²⁴ Kodály Zoltán hátrahagyott írásait Vargyas Lajos szerkesztette (hagyatéki forrásközlés) Vargyas 1993: 22.

⁵²⁵ Bartók levelezésében található egy levél, amiben Bartók reflektál arra a téves kijelentésre, ami zeneszerzői munkásságát a sok paraszti folklór elem felhasználása miatt román zeneszerzőnek titulálta. Ebben a levélben Bartók kijelenti, hogy ő magyar zeneszerző, bár munkássága háromféle forrásból fakad (magyar, román, szlovák), ami voltaképpen annak az integritás-gondolatnak a megtestesüléseként fogható fel, ami Magyarországon az 1920-1930-as évek idején kiemelt figyelmet kapott. Lásd Bartók 577. levele. Demény (szerk.) 1976: 397.

kiemelten fontos, mert a librettót Paulini Béla jegyzi.⁵²⁶ Az „*öreg bantás buszár*” alakja nemzeti szimbólummá nőtte ki magát, és ez a daljáték Kodály számára egy pillanat alatt meghozta az elismertséget. Az általa gyűjtött népdalok feldolgozásai és a népdalok lírai szövegei adják a daljáték szüzséjét, és egymáshoz illesztve alkotják a történetet. A siker oka lehet az is, hogy Kodály *verbunkot és palotást* is beemelt kompozíciójába, valamint az alsó társadalmi rétegek szomorú, nyomorúságos sorsát örökítette meg, ami a színpadra alkotott műben a népi líra érzelmességét közvetítve a „nemzet tragédiájának” szimbolikus megjelenítőjévé válhatott a kollektív emlékezetben.

A kutatás a test szimbolikus nemzeti reprezentációjaként említette korábban a Sztojanovics Jenő által 1890-ben szerzett *Csárdást Luigi Mazchantini* koreográfiájával, ami megszületésének időszakában Kodály *Hárnyával* azonos fogalmi kategóriát jelentett, hiszen a cigányzenekarok repertoárjába bekerülve, évtizedeken keresztül töltötte be a „nemzeti stílus” szerepét.⁵²⁷ Hangvételében Kodály nem az absztrakciót jelző modernizáló attitűdöt követi, hanem a népi lírát dolgozza át kórusművekké, ezért a közönség számára könnyebben befogadható lírai, elsősorban érzelmekre ható stílusa miatt. Míg Bartók az egyén személyes sorsát és lelki gyötrelmeit mutatja be a népballadán keresztül kortárs epikus stílust teremtve, addig Kodály a „nemzet sorsát” fogalmazza meg a népi líra eszközével.⁵²⁸

7.4 Az ifjúságnevelés és a falukutatás

Az ifjúságnevelés intézményrendszerének kiteljesedése is Klebelsberg *kultúr- és tudománypolitikai nemzetmentő kezdeményezéséhez* társult, amely az 1920-as éveket jellemezte.⁵²⁹ Klebelsberg nemzetmentő programjának fókuszában a *kultúrnemzet* ideájának országos szintű elterjesztése állt, amely magába foglalta a *nemzeti műveltség eszményét és a nemzeti nevelés gyakorlatának feladatát*.⁵³⁰ Ehhez a *testi nevelés* és a *cselekedve tanulás* intézményei (Levente-Egyesületek és a Cserkészmozgalom) is szorosan hozzátartoztak. Az említett intézményekben folyó oktatáshoz hozzá tartozott a *nemzeti tánc* megtanulása és a *népélet tapasztalati megismerése* is. 1921-től válik kötelezővé a testnevelés. A 12–

⁵²⁶ Paulini Béla (1881–1945) a gyöngyösbokréta szellemi skanzenjének, idegenforgalmi látványosságának megálmodója és létrehozója az 1931-es évtől egészen az 1945-ben bekövetkező haláláig.

⁵²⁷ Ezt Rajzó Etelka kézzel írott kottafüzetében talált dokumentumokra hivatkozva mondom. Ez a kottafüzet jelenleg magántulajdon.

⁵²⁸ A nyelvész–zeneszerző Kodály a népzene népnevelő hatásának kidolgozásában és intézményesítésében elsődleges támaszaként Karácsony Sándort nevezi meg. Vargyas 1993: 27.

⁵²⁹ Lásd: T. Kiss 2024: 86, 324. 9.000/1924. V.K.M. rendelet Magyarországi Rendeleték Tára 1924: 1464, 77. 229.230/1925. B.M. rendelet Magyarországi Rendeleték Tára 1925: 269.; Györfly 1939: 68–69.

⁵³⁰ A kultúrnemzet 18. század óta létező fogalma Herder révén vált a német kultúrpolitikai törekvések tárgyává. A kultúrnemzet közművelődésben alkalmazott elvével Klebelsberg osztálytanácsosi regnálása idején (1903-1905) a külhonban (Horvátország, Bosznia-Hercegovina, Szlavónia) élő magyarok nemzeti és kulturális gondozásának megszervezésében vett részt. Ezt a Julián egyesület ügyvezető igazgatójaként szervezte meg. Az egyesületet Széchenyi Béla koronaőr kezdeményezésére 1904-ben hozzák létre. Az egyesület célja nem az említett területek elmagyarosítása volt, hanem az ott élő magyarok művelődésének segítése, kulturális érdekvédelmének biztosítása. Lásd Kiss T. 2024: 93.

21 éves korig tartó, kötelezően előírt testképzést az 1920-as évektől kezdődően a Vallás- és Közoktatásügyi Miniszteri rendelet (9000/1924.) szabályozza. A testképzés és a kötelező testnevelés keretei között zajló táncoktatás a *Testnevelési és Népgondozó Bizottság* hatásköre alatt működik.⁵³¹ Társadalmi szinten a tekintélyelvű rendszerek kialakulásának időszakában az ifjúságnevelés a testképzéssel megszülető *új nemzedék* fogalmát teremti meg. A férfiak és a nők testképzése egyaránt kiemelten fontos kategóriát képvisel.⁵³² Ez a német testkultúra, vagy testképző technika, valamint az angol társadalmi és szellemi képességet fejlesztő informális nevelés módszereként került bevezetésre Magyarországon. Ez egyrészt a gimnasztika, a sport, a harca edzett test képében, másrészt a megismerés alapján szerzett ismeretek transzformációjában ölt formát.⁵³³ A testkultúra fogalma alatt tehát két elkülönülő irányzat rajzolódik ki.

- Az egyik a tömegkultúra keretein belül a militarista mozgalmak atletikus tömegdemonstrációinak elindulása és térnyerése, az *új nemzedék* Leventeképző intézménye. A Leventékhez kapcsolódik az atlétikai képzés és a katonai szemlélet, amely a német testkultúrához tartozó tornamozgalom átvételét jelenti.
- A másik a természet és a települések lokális kultúráját felfedező, azt cselekedve tanuló diákok intézménye, a Cserkészmozgalom (az angol ifjúságnevelő program alkalmazása). Ez a hagyományt tisztelő és azt felhasználó *tudatosan cselekvő ember* kategóriája. A Cserkészekhez pedig a táj- és a néphagyomány megismerése és értő művelésére nyitott gondolkodásmód társul. Alapjául mindkét testképzési formának a trenírozott–vitális test szolgál.

A kutatás szempontjából lényeges az ifjúság nevelésére irányuló, a magyarság népeletének, illetve néphagyományának megismerésére törekvő kezdeményezések (1910–1930 közötti) kronológiai rendszerezése is⁵³⁴:

- 1912: megalakul a cserkészmozgalom, az első főcserkész gróf Teleki Pál lesz.
- 1920: Bodor Antal létrehozza a Falu-szövetséget.⁵³⁵
- 1921: második ifjúságnevelő mozgalomként létrejön a Leventeképző.
- 1922: a Sarló felvidéki ifjúsági szervezet megalakulása Prágában.

⁵³¹ Kun 2000: 577. Online: <http://mek.nif.hu/02100/02185/html/581.html> [Letöltés dátuma: 2024.08.31.]

⁵³² A férfiak esetében ez jelenti a megalakuló tornaklubokban az atlétika, a labdajátékok, az evezés, a vívás, a birkózás és a bokszt gyakorlását. A nők esetében pedig az egészséges női test harmonikus mozgáskészségének kialakítását és az önkifejezés képességének lehetőségét. Madzsar 1929.

⁵³³ T. Kiss 2024: 113.

⁵³⁴ A falukutatás irányvonalainak összegzését, tudománytörténeti jelentőségét Borbándi Géza, Venczel József, Paládi-Kovács Attila és Kósa László megállapításai alapján állítottam össze: Borbándi 1983; Venczel 1993; Paládi-Kovács 2002; Kósa 2002.

⁵³⁵ Paládi-Kovács 2002: 42.

- 1923: Szabó Dezső Elsodort falu című könyvének megjelenése.
- 1924: a Szent György Kör (Sarló mozgalom) létrejötte Balogh Edgár (irodalom, történelem, társadalomtudomány) vezetésével.⁵³⁶
- 1925: a Bartha Miklós Társaság megalakulása Asztalos Miklós és Szász Béla (irodalom) vezetésével.⁵³⁷
- 1926: a Regőscserkész mozgalom indulása Karácsony Sándor kezdeményezésére.
- 1928: az Agrársettlement mozgalom indulása Buday György vezetésével.
- 1929: Pro Christo Diákok Háza/Kelet-Európai Tanulmányi Kör⁵³⁸
- 1930: Fábíán Dániel és József Attila *Ki a faluba!* című röpiratának megjelenése.
- 1930: a Keresztény Ifjúsági Egyesület népfőiskolai ifjúsági szervezetének létrehozása.
- 1931: az Erdélyi falumunka mozgalom indulása Venczel József vezetésével.⁵³⁹
- 1931: a Magyar Evangéliumi Keresztény Diákszövetség Fóti falukutatás.
- 1932: a Népi írók mozgalmának indulása Németh László irányításával.
- 1933: a Prohászka-kör szerveződése.⁵⁴⁰
- 1933: Németh László Debreceni Kátéjának megjelenése.
- 1933: a Gödöllői Cserkész Jamboree megszervezése.
- 1934: Móricz Miklós Budapest társadalomrajza című írásának megjelenése.
- 1939: Györffy István Néphagyomány és nemzeti művelődés című írásának megjelenése.⁵⁴¹

A kronológiai sorrend alapján is látható, hogy a trianoni döntést megelőző társadalmi és gazdasági állapotok, illetve az első világháború utáni események, a békediktátum, a gazdasági világválság, az éhínség, a földnélküliség és a belső migráció egészen sok alulról szerveződő mozgalmat hozott létre, amelyek azonos célokat, törekvéseket fogalmaztak meg, és ezzel az ifjúság vallásos és nemzeti szellemiségű nevelése, a falu megismerésének és helyzetének javítása fokozatosan került a társadalmi érdeklődés fókuszába. E folyamat előzményének tekinthető a népfőiskolák megalakulása, illetve a Karácsony Sándor által szorgalmazott népfőiskolai reform.

⁵³⁶ Borbándi 1983: 111.

⁵³⁷ Paládi-Kovács 2002: 45.

⁵³⁸ Tagjai voltak: Olt Károly, Gunda Béla, Gál István, Fábíán Dániel, Kertész Dániel, Kovács Imre és Püski Sándor. Gunda javaslatára a falukutatás első kísérlete az ormánsági Kemse közösségének, életmódjának megismerésen alapuló vizsgálata volt. A kutatás eredménye 1936-ban jelent meg *Elsüllyedt falu a Dunántúlon, Kemse község élete* címmel, melyhez az előszót gróf Teleki Pál írta. Elek-Gunda-Hilscher-Horváth-Karsay-Kerényi-Koczogh-Kovács-Pócsy-Torbágyi 1936; Borbándi 1983:208-211; Paládi-Kovács 2002: 4647; Kósa 2002:61.

⁵³⁹ Venczel 1993.

⁵⁴⁰ Borbándi 1983: 106–134.

⁵⁴¹ Összefoglalóan Borbándi 1983: 103-247.

Míg a cserkészek a „megismerve tanulás” elvét vallva, szociálisan is igyekeztek tenni a falusi emberek nyomorának enyhítése érdekében,⁵⁴² addig a leventék egy új ifjúsági elit sportközpontú kinevelésével kívántak a katonaság számára utánpótlást biztosítani.⁵⁴³

A leventékhez hasonló, de annak mégis ellenpontját képző konzervatív elvek jelentkeztek a békéscsabai központú *Faluszövetség* programjában is.⁵⁴⁴ A Faluszövetség az alsó társadalmi rétegek hagyományainak mesterséges életben tartását, illetve a naiv művészek felkarolását tekintette elsődleges feladatának. A Faluszövetség létrehozásakor meglehetősen nacionalista, illetve erősen antiszemita érvek is megjelentek, amikor arra utaltak, hogy szerintük a budapesti „kerekefejű német” és a „hosszúnyakú amerikai népelemek” mellett a városban élő magyar lakosság valójában mind falusi származású.⁵⁴⁵ A Faluszövetség elveiben olyan gondolatok jelentek meg, amelyek a város egészségtelen életmódját állították szembe a falusi élet friss levegőjével és vitalitásával, a magyar paraszt emberfeletti munkabíráásával.⁵⁴⁶

Paládi-Kovács Attila kutatásai szerint a *Huszádik Század* és a *Társadalomtudományi Társaság* itthon maradt tagjai az 1920-ban megalakuló *Néprajzi Társaság* Bibó István alá szerveződő szárnyába, a *Társadalomtudományi Szakosztályba* tömörültek. Később Teleki Pál 1925-ben megalapította a *Magyar Szociográfiai Intézetet* és az említett szakosztályra alapozva megszületett a *Magyar Társadalomtudományi Társulat* 1926-ban. A falu- és városkutatás felé forduló tevékenységben találkozunk a felülről és alulról szerveződő társadalmi folyamatok révén együttműködő közösségek munkája. *A kibontakozó szellemi áramlat lényege a népi kultúra újító erejének felismerése és népszerűsítése, illetve a társadalmi integrációban való szerepvállalás volt,* amelyben példaképként Ady Endrét emlegették, szellemi vezetőivé Móricz Zsigmond és Szabó Dezső váltak.⁵⁴⁷

A népi hagyomány felhasználása szempontjából tehát újabb utak, lehetőségek jelentek meg a korszakban. Az elsőt a népfőiskolai elveket (is) képviselő cserkészek jelentik a cselekedve tanulás eszméjével (folklorjelenségek megismerése és analizálása, a parasztság társadalmi felzárkóztatása), a másikat a Faluszövetség, amely inkább a hagyományos népelet konzerválására törekedett, a

⁵⁴² Karácsony a közösségek párbeszédét szorgalmazta és ennek lehetőségét Teleki Pál biztosítja számára. Ez pedig a cserkészmozgalommal való együttműködésben öltött testet. Fentebb már utaltam az Eötvös Kollégium falujárásaira, Balázs–Bartók–Kodály gyűjtéseire. Az út a közösség megteremtésére ezen a szervezeten keresztül indul el és válik Karácsony nyomán Regös-cserkészté, akik „összeregőlvé a magyarságot” népismereti ifjúságnevelő programmá fejlődtek.

⁵⁴³ Hasonlóképpen a Hitlerjugend intézményéhez.

⁵⁴⁴ Paládi-Kovács 2002: 44.

⁵⁴⁵ Hoitsy 1920: 184.

⁵⁴⁶ A faluszövetség kultúrakonzerváló–nemzeti identitásteremtő tevékenységének folytatása az 1931-ben Paulini Béla által létrehozott Gyöngyösbokréta mozgalma.

⁵⁴⁷ Paládi-Kovács 2002: 44–45. A társasággá tömörülő csoport tevékenységei közé tartozott a városkutatás is. 1934-ben a városkutatásra példát adva írja meg Móricz Miklós *Budapest társadalomrajzát*. A szintén a harmincas években tömegével jelentkező falumonográfiákhoz képest az írás egyik újdonsága, hogy a hirtelen és mesterségesen felduzzasztott város népességének nem a származását és a hozott kultúráját állítja középpontba, hanem a nagyvárosban belüli területi elhelyezkedésüket, illetve foglalkozási viszonyaikat vizsgálja. Budapestet Móricz nem kulturális-, folklorisztikai szempontból tette láthatóvá, hanem statisztikai adatokkal (területében, népességében, foglalkozásában). Móricz 1933; 1934. Lásd még Borbándi 1983: 135.

harmadikat pedig a Leventék, akik inkább az új városi elitkultúra programjára koncentráltak. A cserkészmozgalmak és a falukutatás a felföldi fiatalok kezdeményezése volt, lévén a népfőiskolák legnagyobb számban ezen a területen alakultak meg. Ehhez csatlakoztak a kismagyarországi fiatalok, majd az erdélyi fiatalok csoportjai is, amelyek így hivatalosan is kapcsolatban maradhattak egymással. Az 1933-as gödöllői Cserkész-jamboree azért kiemelkedő esemény, mert a mozgalomra korábban jellemző nemzetköziség itt fordul át a falukutatás irányába.⁵⁴⁸ Ennek egyik jele a falukutatás során felgyűjtött és itt bemutatott férfiak néptánc koreográfiájának előadása.⁵⁴⁹

A cserkészek falukutató mozgalma a néprajztudomány felé irányítja a fiatalokat, Gunda Béla mellett például Bálint Sándor is szimpatizált a mozgalom törekvéseivel. Zenei oldalról Kodály Zoltán, Bartók Béla, Lajtha László, Szomjas-Schiffert György, Veress Sándor, Ádám László és Ádám Jenő zeneszerzők, népzene kutatók is részt vállaltak a falukutató munkában. Politikai oldalról Bibó István, a Nyugat körül szerveződő írók részéről József Attila, Babits Mihály, Szerb Antal, valamint a papság köréből Sík Sándor és Fülep Lajos is szimpatizánsnak tekinthető.

Az 1930-as éveket jellemző falukutató tevékenységhez kapcsolódott 1929-től a Bethlen Gábor Körből megalakuló *Szegedi Fiatalok Művészeti Kollégiuma*, 1931-től a *Sárospataki Főiskola* Faluszemináriuma, 1934-től az *Eötvös Kollégium* diákjai közül Kosáry Domokos, Benda Kálmán, Sótér István⁵⁵⁰, 1938-tól a Teleki tanítványaiból szerveződő *Táj- és Népkutató Központ*.⁵⁵¹ Ezt a szervezetet maga Teleki oszlatta fel a falukutató munka kiállítása körül kialakult vitás helyzetek miatt. Ez Györffy István vezetésével alakulhatott újjá 1939-ben *Táj- és Népkutató Intézet* néven, ahol a szociográfia helyett az etnológiai kutatást helyezték fókuszba. Itt K. Kovács Péter, K. Kovács László és Fél Edit is dolgoztak.⁵⁵² A falusi közösség folklórájában élő kultúráját, szellemi kincseit először rögzíteni kellett, hogy a nevelés részévé válhasson. E feladatra azonban elsődlegesen a fiatalokat kellett „kinevelni”, érzékenyíteni, hogy segítségükkel a folklórból táplálkozva újulhasson meg a nemzeti kultúra. A cserkészmozgalom és a falukutató mozgalom célja nemcsak a népi hagyomány megismerése volt, annak tanítása is. Erre reflektál Györffy István a magyar művelődést népi–nemzeti irányba terelő kezdeményezése is, melyben kiemelt szerepet foglalt el a népművészet, a népzene, a népi dráma és a néptánc.⁵⁵³ Ehhez a falukutató munkához kapcsolódnak a falukutató táborok, valamint a *Bolyai* és a *Györffy Kollégium* diákságának tevékenysége is.⁵⁵⁴ Ebben a középosztályi közösségeire támaszkodó kultúrpolitika által vezérelt társadalmi folyamatban kapcsolódik össze a folklór, a művészetalkotás, az ifjúságnevelés, a tudományos

⁵⁴⁸ Bodnár 1989: 72.

⁵⁴⁹ Bodnár 1989: 82.

⁵⁵⁰ Pölöskei 2002: 12.

⁵⁵¹ Paládi-Kovács 2002: 47.

⁵⁵² Paládi-Kovács 2002: 49.

⁵⁵³ Györffy 1939: 23–33.

⁵⁵⁴ Paládi-Kovács 2002: 49.

kutatás, az etnológia és a tánckutatás, amelynek befogadó intézményei lesznek: a *Teleki Pál Tudományos Intézet Államtudományi Intézetének Táj- és Népkutató Osztálya*, a *Néptudományi Intézet*, a *Színművészeti Akadémia* vagy a *Népművészeti Intézet*, ahol ezekhez a közösségekhez csatlakozva Szentpál Olga dolgozott (művészi táncot alkotott, táncelméleti és tánckutatási metodikát alakított ki, valamint képzési rendszert épített fel a táncoktatásban). Az értekezés kronológiai sorrendben Szentpál munkáját bemutatva a társadalmi folyamatokhoz kapcsolódva színpadi táncművészetben tapasztalható műfajteremtést, valamint az 1940-es éveket jellemző kezdeti tánckutatást külön fejezetben fejt ki.

VIII. Szentpál és a folklorizmus

A polgárság újító szellemiségű fiataljait Budapesten a nemzetet reprezentáló táncstílus, illetve műfaji forma megalkotása, fejlesztése és formálása foglalkoztatja.⁵⁵⁵ Az első világháború után az impresszionizmus, a szimbolizmus, az expresszionizmus jegyében fordultak a művészek az alkotás felé, egyúttal a *kortárs magyar művészet* stílusirányzatának kialakításán fáradoztak. Ady vagy Bartók eszméit szem előtt tartva, a folklór motívumainak beemelésével, absztrahált tartalmainak felhasználásával az alkotói üzenet artikulálására képes, legyező-szerűen szétnyíló stílusirányzatok kaphattak helyet Budapest alakuló színházi tereiben. A mozgásművészeti kísérletekben kezdetben a német kifejező tánc stílusirányzatát követő, szintézisre törekvő táncdráma mellett a pantomim vagy a groteszk is megjelenhetett.⁵⁵⁶ Az értekezés keretei nem adnak lehetőséget mindegyik stílus kifejtésére, hiszen jelen kutatásaim csupán a folklór szerepét, városi megjelenését és adaptálását vizsgálja Szentpál Olga munkássága alapján. Így a következő fejezetben csak az új magyar színházi tánc megszületésének folyamatát mutatom be.⁵⁵⁷

8.1 A kifejező tánc mozgáselemei, stílusa és műfaji formái

A kifejező tánc a Közép-európai táncművészet nívója, a 20. századi modernista táncművészeti irányzatát jellemző dramatikus táncstílusa. A kifejező tánc német kezdeményei, képzési intézményei (Dalcroze), táncszínpadai és dramatizáló előadásformái Magyarországon is megjelenhettek, iskolákat teremthettek. Az előző fejezetben említett „elitképző” külföldi ösztöndíjasai között tudhatjuk Hont Ferencet, aki Max Reinhardt mellett tanulhatta ki a színházkészítés alapjait.⁵⁵⁸ Ugyanitt említhető Balázs Béla is, aki dramaturgiai írásában ezeket a német színházi játékokat látva fogalmazta meg alkotói elveit.⁵⁵⁹ A kortárs magyar táncművészetet

⁵⁵⁵ A Népszínház színházi terének műsorpolitikáját új szemléletű társulatok vendéjátékai is tarkították Budapesten. A kulturális tengelyként is jellemezhető Berlin és Moszkva nagyvárosainak művészeti életét meghatározó produkciói átütő erőt képviselnek a magyar művészeti élet megújuló szellemiségében. Emellett a fiatal feltörekvő művészek ezeket a városokat (is) választják tanulmányaik vagy éppen életük színteréül, ami jelentheti az európai műveltség kulturális tendenciáinak átvételét. A Népszínház színházán 1901–1913 között számos vendéjáték szerepelt (Shaw, Csehov, Gorkij adaptált darabjai, Edward Gordon Craig, Max Reinhardt, Sztanyiszlavszkij és Gyagilev neves társulatai, vagy Adolph Appia és Dalcroze mozdulatszínháza). Ezek a vendéjátékok és alkotási módszerek felkelthették a polgárság, benne az alkotó fiatalság érdeklődését, hiszen a mozgásművészeti iskolák ezután adaptálták ezeket az új művészeti stílust megteremtő mozgásalkotási technikákat. Új műfaj is feltűnt a Kabaré cinikus, görbe tükröt mutató groteszk világaként 1907-től. A Kabaré színházterében jelennek meg Ady Endre, Móricz Zsigmond, Karinthy Frigyes, Molnár Ferenc, Heltai Jenő, Reinitz Béla, Gábor Andor, Zerkovitz Béla, Kosztolányi Dezső, Juhász Gyula, Szép Ernő dalokként megzenésített versei és novellái. Lásd Hont 1962: 148–238.

⁵⁵⁶ Ezekben a kísérletezésekben számos fiatal, feltörekvő művész vett részt, többek között mozdulattűvészek, mint Madzsar Alice és Szentpál Olga, illetve színész rendezőként Asher Oszkár, Hont Ferenc, Palasovszky Ödön, zeneszerzőként Kadosa Pál, íróként Kassák Lajos, Balázs Béla és Nagy Lajos.

⁵⁵⁷ Ábrahám 2023c.

⁵⁵⁸ Hont 1932.

⁵⁵⁹ Balázs 1918a. Ebben a művében Balázs említi a misztérium műfaji formáját is, ilyen az általa komponált Kékszakállú herceg vára című munkája. Balázs 1918b.

jellemző mozdulatművészetnek olyan színpadi produkciókat kellett felmutatnia, amelyek lehetővé teszik az „új magyar színpadi tánc” műfajként történő elismerését. Ebben az időszakban a magyar táncszínpadokon nem volt magyar dramatikus tánc, így Budapest színpadain a mozgásművészet alkalmazásával teremtették meg a kifejező tánc adaptálásának lehetőségét. A 20. század elején pályafutását kezdő Madzsar Alice vagy Szentpál Olga törekedtek a dramatizáló színpadi tánc stílusának megteremtésére. Ehhez olyan eszköztár kialakítására volt szükség, ami dramatikus és motivikus mozgásformák, táncstruktúrák, vagy műfaji formák adaptálását teszi lehetővé. Legfontosabb szempontokként említhető elsősorban a testtechnika, a mozgáskincs, a térhasználat, az előadásmód, a zene és a stílus, ami kompozíciót alkothat.⁵⁶⁰ Az értekezés ezen fejezete a színpadi tánc új művészi formaként aposztrofálható műfajának meghatározására tesz kísérletet.

A *kifejező tánc stílusa* a test átélt, érzelmekkel teli kifejezési formája, amely a tetőtől-talpig átérzett gesztusaiban nemcsak a testtechnikákat magában hordó táncot, hanem a pantomimikus gesztusrendszert is eszközének tekinti.⁵⁶¹ A mozgás alapjául szolgáló zene inspirációs alapként, valamint kompozíciós formaelemek mozgásra alkalmazásaként is felvetül, ami a ritmika, a struktúra és az improvizáció által alkot kortárs művészeti kompozíciót Jacques-Dalcroze technikájában. Az „új magyar színpadi tánc” kortárs stílusa a mozgásba beemelt folklór elemeinek absztrahálásával teremt egyedi hangvételt. Az „új magyar színpadi tánc”, mint mozgásművészet stílus alkotói előszeretettel használták Chopin vagy Debussy zeneműveit kompozícióik, koreográfiáik megalkotásához. A legfontosabb kérdés a kutatásaim tekintetében az, hogy az új magyar zene mellett hogyan jött létre és vált magyar művészetté az új magyar tánc?

Az „új magyar színpadi tánc” létjogosultságának feltétele, ha kialakulnak a színházi és színpadi tánc kategóriájának megfelelő fogalmi keretei. A folyamat első lépése a „német minta” átvétele és alkalmazása volt a színpadi táncművészetben. A második lépés az „új magyar tánc” stílusának definiálása, a színpadi táncban érvényesülő folklorizmus megteremtése. Utóbbi, kutatásaim eddigi eredményei szerint, a bartóki zenemű-alkotás folyamatára támaszkodik, annak

⁵⁶⁰ Ha dramatikus mozgásformáról vagy gesztusrendszerről van szó, a mozgás karakterisztikája adja a cselekvés velejét, amelyben szerep alakítása lesz a test feladata egy elkülönült társadalmi vagy színpadi térben, ahol külső néző is követi a cselekményt. Ha motivikus táncról van szó, akkor a társadalmi térben történelmi kornak és kultúrának megfelelő divatos mozgásforma kerül a közös szórakozás fókuszpontjába. Az alkotó dönti el, milyen stílust vagy műfajt képvisel az általa alkalmazott mozgás, amellyel egyedi habitusát, személyes véleményét megfogalmazó témaként saját maga személyiségét és társadalmának szellemiségét is tükrözi. Ehhez szükséges a táncos tudás, mint a képzési metódusban elsajátított alkotási elv, gondolatközlési eszköztár és kompozíciós forma. Ez alapján válhat a mozgásalkotás ösztönösből tudatosná és tudatosból ösztönössé, amely az empirikus tapasztalatot köti össze a mozgásszimbólumok kognitív képességeire épülő mozgásértéssel és az innervációval. Szentpál–Rabinovszky 1940: 16. Innerváció, mint mozgástanulás, gyakorlás, mozgásképzés. Ez az a tanulási folyamat, amely lehetőséget ad az alkotó számára a mozgás táncvá váló folyamatát eszközként, személyes mondanivaló közlésére önazonos reprezentációként alkalmazni.

⁵⁶¹ Jóllehet ennek alapjai a színészi testképzés alapvető technikájaként ismeretesek a 20. század első felének német és az orosz színházművészetben. Lásd: Lábán és Mejerhold testi technikájában. Lábán a tánc–hang–szó, a német expresszionista kifejező táncszínház alapvetéseit teremtette meg. Mozgáskórusai az egymáshoz alkalmazkodás térbeli kompozícióinak megalkotásán alapultak. Mejerhold az orosz avantgard színházi testtechnikán alapuló groteszk színháza a mozgás általi cselekmény kifejezésére fókuszált. Lásd Fuchs 2007: 91; Barba 2020.

táncra alkalmazott tartalmi és formai adaptációja. Bartók az alkotói folyamatában először analizálta a zenefolklórt, majd abból hozott létre kortárs zeneművet. Ennek stilisztikai sajátosságai a harmóniák, azok megfordításai, a hangsorok, a kánonok és az abból kreált saját hangvétel – ezek olyan egyedi jellegzetességek, amelyekkel Bartók stílust teremtett.⁵⁶² Ha ezt a megoldást a táncban szeretnénk érvényesíteni, akkor a koreográfus a koreográfia megalkotásához technikát jelző motívumokból mozgásfolyamatokat hoz létre. Olyan táncelemeket és testtechnikát használ fel, ami számára az általa megformálásra kerülő történethez leginkább illő, azt alátámasztó kifejező gesztusrendszerként alkalmazható. A színpadra alkalmazott kifejező tánc stílusában a hétköznapi és a tanult testtechnikák a megszerkesztett tánckoreográfiákban művészi alkotássá válva töltenek be szórakoztató szerepet. A 20. századi művészet funkcionális alkalmazásában szerepet kap a kollektív emlékezet szimbolikus témája, a történelmi kor testképei, technikai tudása, aktuális táncdivatja, stílusai, koreografálási tendenciái, műfaji formái.

A 20. századi modernizmus stílusirányzatának szemléletében alkotó művészek saját közösségük önazonos identitását reprezentáló művészi alkotásokat hoznak létre. A művész a folklór műfajainak színpadi alkalmazását önnön gondolatait tükröző kompozícióit kortárs alkotásokként a folklorizmus szellemében önti formába. Az *epikára épülő őszinte*, személyes közlés, a dramatizáló archaikus kifejezés jelenti az új műfajok térbeli alkalmazásának alapját. A sokszor díszlet nélküli fekete térben a tánctechnika stilizált formakincset használ, amitől a test polifón mozgásfázisaiban az arc- és kargesztusoknak lesz kiemelt szerepe. A téma épp ezért külső- vagy belső társadalmi konfliktusokat (is) megjelenít(het), ami a művész reflexiója az őt érő szociokulturális hatásokra. Ez a nézőt kibillenti a hétköznapi élethelyzetéből, érdeklődését felkeltve gondolkodásra, cselekvésre készít(het)i.⁵⁶³

A táncdráma és a táncballada műfaji formái adnak lehetőséget a folklór műfajait és a művészi kifejező táncot egyesítő testi reprezentáció kifejező eszköztárának kialakítására. Az 1920-as években Szentpál Olga és mozdulatművész társnői e műfaji formákhoz alakították koreográfiáikat, majd a 30-as évektől kezdve a népballadák köntösébe rejtve fejezték ki mondanivalójukat megteremtve a táncszínház magyarországi alapjait. Az 1920-as évek koreografálási tendenciája két műfaji formát hoz létre:

1. A misztériumjáték és a moralitás;
2. A táncballada.

Ennek megfelelően, a továbbiakban azt mutatom be, hogy milyen alkotásokkal, táncdrámákkal és táncballadákkal reflektáltak a művészek a Klebelsberg-féle kultúrpolitikai programra.

⁵⁶² Ábrahám 2020. Kortárs sajátosságként határozható meg Schönberg dodekafóniája és Sztravinszkij repetícióján alapuló, népies hangvételű, a népzene atmoszféráját imitáló, mégis újat alkotó kompozíciója is.

⁵⁶³ Lásd Mejerhold a groteszk, azaz a biomechanika – lásd Barba 2020: 287–291.

8.2 Klebelsberg felhívása és a művészek reflexiója

A „nemzetmentő” célkitűzések a trianoni tragédia következtében kialakult „nemzethalál-vízió” hatására az akkori kultúrpolitikai elvek mentén szerveződő társadalmi folyamatok ifjúságnevelő mozgalmakat hoztak létre. Az ifjúságnevelésnek köszönhetően *nemcsak a folklór szeretete, gyűjtése és megőrzése fogalmazódott meg célként, hanem felhasználásával a folklorizmus jegyében új művészeti alkotások létrehozása is*. Ennek szellemében alakították például a társastánc-divatot: kötelezővé vált a csárdás oktatása a városi tánciskolákban, illetve a kisebb színpadokon is megjelentek a népdalokat és népballadákat feldolgozó alkotások.

Klebelsberg Kunó az idegenforgalom fellendítésének lehetőségét nem csupán a Gyöngyösbokréta-mozgalom életre hívásában látta. Klebelsberg már a Gyöngyösbokréta megszületése előtt, 1929-ben megfogalmazta „*Munka, tudás, tőke*” című proklamációját. Klebelsberg „nemzetmentő” indíttatású programja a magyar gazdaság fellendítését tűzte ki célul.⁵⁶⁴ Klebelsberg budapesti és vidéki központokkal olyan, mindenki számára elérhető kulturális programok létrehozását indítványozta, amelyek az európai látókör szélesítését, illetve a nemzetközi szcena elérését tették lehetővé. Klebelsberg írásában a nemzeti múlt kérdésében összehasonlítja a német színpadi tánckultúra megújításának gyakorlatát a magyar kulturális élet aktuális helyzetével, amelynek fellendítésére és fejlesztésére javaslatot tesz. Meggyőződése szerint kultúránk a betlehemes játékok bemutatásán túl is képes lenne európai szintnek megfelelő alkotások létrehozására, de az 1920-as évek színpadi tánckultúrája a folklorisztikus elemek alkalmazásában ekkor még gyerekcipőben járt.⁵⁶⁵ Klebelsberg olyan nyári időszakban üzemelő színházi tereket hív életre, mint a margitszigeti szabadtéri színpad, valamint a Szegeden felépülő fogadalmi templom előtti téren felállított szabadtéri színpad. Nagy hangsúlyt fektet az iskolai nevelés szellemiségének inspirálására, minőségi és tartalmi szintjének javítására. Klebelsberg a művészeket népies és művészi passiójátékok elkészítésére kérte fel.⁵⁶⁶ A játékok létrehozásához a salzburgi „*Fest-spiele*” Richard Wagner szellemében létrehozott előadásait állította követendő példaként. Klebelsberg

⁵⁶⁴ Pesti napló 1929: 1.

⁵⁶⁵ Klebelsberg itt a *Mikófalvi passiójátékokra* gondolhatott. (Ez a játék szintén beleilleszkedik a reinhardt-i kezdeményezés sodrába. Reinhardt a salzburgi ünnepi játékokat 1918-ban indította el.) A *Mikófalvi Passiójátékot* 1922 júniusától szeptember közepéig játszották a Kálvária-hegy levágása során beépített amfiteátrum szerű színpadon. Országos, szinte propagandaszerű megmozdulás övezte az általuk „Trianoni tragédia” ellenpontozásának szánt játékot. A rendező Fejős Pál szintén a reinhardt-i elveket alkalmazta a játék színpadra állításakor. Ebbe a kezdeményezésbe épülnek be az 1930-as években Szegeden, Pécsen, majd Budaörsön rendezett nagyszabású Misztérium- és Passiójátékok színpadi alkalmazásai. Ez a játék abban különbözött a többi játéktól, hogy ezt a falu lakossága, tehát nem képzett művészek játszották el. Ehhez kapcsolódik majd 1937-től Volly István a cserkészmozgalomban elterjedt *Nagykarácsony Éccákája* című egészen 1947-ig játszott nagysikerű játéka. Lásd: Kerekes–Kindl–Szabó (szerk.): 2009: 40–41.; Pintér 2013a: 710–712; Pintér 2013b: 755–757. Volly István hagyatékában talált visszaemlékezései OSZMI Táncarchívum; Eitler 2020: 343.

⁵⁶⁶ Pesti napló 1929: 1–2.

egyik fő törekvése a „kultúrfölény” bizonyítása volt, ami a művelődés, az erkölcs és intelligencia szellemében újjászülető kulturális programként a magyar gazdaság fellendítését is szolgálta.

Miért van szükség a német példára és mi az, amit jelképez? A Klebelsberg által is hangoztatott német példa az akkori kultúrpolitikai elveknek megfelelően a színjátéktípusokat is adaptálta. A színpadi művészet tekintetében a 20. század elején a képzőművészet, zeneművészet és táncművészet új fúzióját igyekeztek megvalósítani: a pódiumszínpadok mellett a nagyszínpadokon megjelenő operát és a színpadra alkalmazható táncstílusokat és a hozzá társuló műfaji formákat is azonos elvek mentén reformálták meg. Így fordulhatott elő, hogy az 1930-as évek operaelőadásaiába a balett helyett mozgásművészeti kompozíciókat helyeztek.⁵⁶⁷ A pódiumszínpadokról kiinduló újító kísérletek sikereit, valamint a szabadtéri színpadi előadások monumentális erejű, reformer jellegű kompozícióit érdemes példaként említeni.

A német példa Wagner *A Nibelungok gyűrűjének* skandináv–germán folklórkincséből származó, mitologikus témát feldolgozó munkája volt. A *Festspielhaus* Wagner tervei alapján a térhangzást és a térstruktúrát átgondoltan felépített, gigantikus (35 méteres) színpadban igyekezett megvalósítani. Ez volt az a tér, amely Wagner elgondolása szerint a szó–zene–kép összművészeti („*Gesamtkunstwerk*”) alkotásának megfelelő színhelyül szolgálhatott. Az alkalmazás során azonban kiderültek ennek a színpadtér-használatnak a hibái, amelyeket Adolphe Appia gondolt át, és a hibák kiküszöbölésével a kortárs alkotások számára alkalmas térré formálta át az eredeti ötletet.⁵⁶⁸ A wagneri eszméből kiindulva, Appia a szimbolizmus mellett az absztrakció konzisztens elvét alkalmazza. A színpadi közlés fókuszpontjába Appia színpadán a test kerül, amelynek gesztusait és mozgását egyaránt a zene inspirálja, az írja elő és az határozza meg.⁵⁶⁹ A rendezői színház alkotóeleme az emberi test, mint mozgó forma és a mozdulatlan kép egysége.⁵⁷⁰ Ez indukálja – a kutatás eredményei szerint – a zenéből generálódó mozgás színpadi megjelenéseit: az Appia színpadán bemutatkozó Dalcroze-technikából kifejlődő mozgáskompozíciók bemutatását. Appia és Dalcroze munkájának fúziója már egy ritmikára építő dinamikus színpadkép megvalósítását hordozza magában. A színpadi kultúrában ezáltal új stílus kezdett kialakulni, mégpedig Max Reinhardt egyedi és nagyon attraktív, folyamatosan kísérletező stílusa. Ezt egy hosszú próbafolyamat eredményeként létrejövő, a rendező intenciójának megvalósítására törekvő, a repertoárszínház mellett a turnészínház is magában foglaló kettős struktúra jellemzi.⁵⁷¹ Egy állandóan változó és térspecifikussá alakítható improvizatív színházi műfaj jött létre, ami a szabadtéri és a zárt térben megszülető előadásokat egyaránt jellemezte. A Reinhardt-i stílus

⁵⁶⁷ Lásd Lábán, Dalcroze és Mejerhold. Lásd Fuchs 2007: 17, 91; Barba 2020: 287–288.

⁵⁶⁸ Kotte 2013: 359–361

⁵⁶⁹ Hivatkozik Kotte Jákfalvi Magdolna Appia-fordítására. Kotte 2013: 362.

⁵⁷⁰ Kotte 2013: 363.

⁵⁷¹ Kotte 2013: 371.

magyarországi adaptációját valósítja meg a *Szegedi Fiatalok Művészeti Kollégiuma*. Téma tekintetében ez a törekvés a misztériumjátékok és a moralitások kortárs változatát teremtette meg. Tehát a színpadi tér fókuszában az emberi test áll, amely a test kifejező táncában az individuumot jeleníti meg, érzéseket közöl és a kultúrát közvetítő kifejezőeszközzé válik.⁵⁷² Ebben a komplex művészi kompozícióban a térben megjelenő test és a rendező is a testi kifejezés gesztusait használja kifejezőeszközként. Így nemcsak személyes produkcióként kell a mozgásművészeti alkotásokat értelmeznünk, hanem tömeget alkotó mozgáskórus formájában is, amely képes akár színpadi díszletként is funkcionálni. Az egész dráma kisebb, önmagában is helytálló epikus részeket olvaszt egybe és fűzi össze őket a mozgásdramaturgia szabályrendszerében.⁵⁷³ Hogyan következik ebből a népi dráma?

8.3 A népi dráma színpadi megjelenése

A Szentpál Olga munkásságát feltáró kutatásaimat bemutató jelen fejezet rész a test monumentális szabadtéri megjelenését értelmezi, ami magában foglalja a népi dráma színpadi alkalmazásának vizsgálatát, illetve történeti gyökereinek feltárását. Ez részben az értekezés korábbi fejezeteit egészíti ki, részben pedig kiindulási alapot ad a színpadon megjelenő alkotások kontextusokat láttató értelmezéséhez. A továbbiakban tehát a test és testek viszonyrendszerének kontextusában az extrém nagyságú térspecifikus előadások értelmezésére teszek kísérletet.⁵⁷⁴ Ezek mellett a férfi és nő mitologikus szereptípusának megjelenési formáit is elemzem a 20. század elején újraértelmezett misztérium- és moralitás-játékokban. A Biblia Ószövetségben és Újszövetségben megőrzött történetei a középkor óta az emberi élet megélt történeteit és társadalmi konfliktusait magába foglaló témái ezekben a színpadi játékokban szimbolikus értelmet kapnak. A mítoszok tökéletlen emberekről szólnak, akik életük tragikus történetében az igazságot keresik. Rajtuk keresztül érthetjük meg a társadalmi szabályok jelentőségét, az emberi élet fordulóihoz kötődő rítusokat és a rítusok morális értékrendjét. Az emberi humánus és az emberi test szimbolikus reprezentációja a misztériumokba foglalt személyes drámán keresztül adja át karakterének és cselekedeteinek morális üzenetét. A szereptípus önazonosságán keresztül tanít a felvállalt út és a kötelesség teljesítésére, ami a szerelem általi megtisztulásban, tökéletesedésben és a tudásban mint

⁵⁷² Csordas 1990: 6.

⁵⁷³ Ez a reinhardt-i alapokra épülő brechti epikus színház alapvetése, ami a dramatikus kifejezés megreformálásaként említhető. Brecht 1962: 9. Az ember mint tudatosan cselekvő lény a saját világgépét fogalmazza meg, arról a társadalomról formál véleményt, amely őt saját közegként magába fogadja. Mint „*Gesamtkunstwerk*” a zene, a szöveg, a mozgás önmagában is egységes egész, amelynek területei egymást ösztönzik és kiegészítik a színpadi műalkotásban. Rüllicke 1964: 39–40.

⁵⁷⁴ Elméleti alaptéziseim a népi kultúra tárgykörében Peter Burke, szociokulturális közeg és szimbolikus reprezentáció értelmezésében Victor Turner, férfi női mitologikus szereptípusok tekintetében Joseph Campbell, dramaturgia és epikus színház kategóriájában Balázs Béla és Rabinovszky Máriusz által megalkotott téziseire támaszkodnak. Lásd Burke 1991; Turner 1974; Campbell 1972; 2019; Balázs 1918; Rabinovszky 1935; 1936a.

egymást kiegészítő szerepkörökben is testet ölt.⁵⁷⁵ Ez a 20. századi populáris kultúrában szakrális és profán elemeket is tartalmazó játéktípus és epikus színházi forma képében jelenik meg, ahol a testi kifejezés kerül fókuszba.

8.3.1 A kifejező tánc dramatikus műfajai: a misztériumjáték és a moralitás

A kifejező tánc dramatikus műfajának adaptálásához a Szentpál-Rabinovszky alkotópáros történeti korszakokhoz kapcsolódó testértelmezést is megfogalmazott, amit iskolájukban, képzési rendszerükben tanítottak. Rabinovszky Máriusz művelődéstörténeti jegyzeteiben *az antik görögség és a középkor világképét, alkotásban megnyilvánuló sajátosságait* hasonlítja össze.⁵⁷⁶ Mindezt azért teszi, hogy a 20. században színpadra alkalmazott misztériumjáték és moralitás táncdrámáiba adaptált kifejező mozgás stílusát definiálja. A misztérium középkorban kialakult műfaji formájában az akkori testértelmezés vallásos értékrendje megveti a testet. Rabinovszky írásában a testen kívüliségre irányuló „kollektivista szemlélet” csak a hit általi megváltást fogadja el.⁵⁷⁷ Rabinovszky a modernizmus stíluskorszakában újraértelmezett misztériumjátékában alkalmazott kifejező mozgás legitimálása érdekében a középkor világképe szerint megfogalmazott testértelmezést ütközteti az antik görögség testértelmezésével. Az antik görögség művészi kifejezésének jegyeit magán viselő 20. századi játékok testértelmezése a földi életben megélt realitás, test és lélek összhangjának individualista szemléletét tükrözi, amelynek központjában az ember áll.⁵⁷⁸ Vallástörténeti vonatkozásban Rabinovszky összehasonlítja a katolikus egyház felfogását a

⁵⁷⁵ Campbell 2019: 23–74.

⁵⁷⁶ Ádám és Éva a Teremtés könyvében őrzött mitologikus szerepeket is hordozó szimbolikus alakok. A néphagyományban ünnepek és játékok is kapcsolódnak személyükhöz. Ádám és Éva az Ószövetségben megjelenő első emberpár: a keresztény vallásban tökéletlenségük miatti hibájuk vezekléseként a bárány vére által újítták meg Istennel kötött immár immár szövetségüket. A morális tanítás Ó-és Újszövetségben összeforrt-megváltott szereptípusok által maradnak részei a népi kultúrának. A misztériumjáték és a moralitás a néphagyomány által megőrzött játéktípusainak írásos változata, amit a templomban adtak elő. Krisztus élettörténetének bemutatása és „fogyaszthatóvá tétele” jelenti a vallásos népi dráma, vagyis a passiójáték alapját. A vallás (mint keresztény egyház) magába integrálva – az elfogadás érdekében a popularitás útjára lépve – igyekszik minden korábbi, a nép körében népszerű közösségi műfaj (mint a színjáték és a tánc) által átvett és közbeékelte tanításainak megszelídítő elfogadtatására. Ez a misztériumjáték műfaji keretei között Krisztus születésének, szenvedésének és halálának történetei mellett a tánc szórakoztató kategóriájának változásával, annak kiegészítő funkciójának alkalmazásával teremt színpadi formát. Ez igen közkedvelt kategóriát jelent évszázadokon át a szakralitást is megjelenítő népszokásokban, a betlehemezés és a passiójáték formájában. A reformáció megjelenésével azonban beférkőzik a moralitás műfaji kategóriája is, amely emberi alakot öltő allegorikus tulajdonságokat formál a játék szerepeivé, azokat egymással ütköztetve helyezi a játék cselekményének a fókuszába (mint a farsang és a böjt, a víz és a bor vagy a test, a lélek és a szellem szimbolikus viszonyrendszere). Lásd: Mózes első könyve a Teremtésről Károli Biblia 2002: 5–7.; Színészeti lexikon (szerk.: Németh) 1930: 561.

⁵⁷⁷ Rabinovszky jegyzetében a nyugati keresztény kultúra középkorként definiált történeti időszakát három periódusra osztja fel: I. periódus 500–900; II. periódus 900–1200; III. periódus 1200–1500. A jegyzetben Rabinovszky a harmadik periódus testértelmezéssel kapcsolatos felfogását érti. Lásd Rabinovszky 1936a: 3. Szentpál Iskola Kultúrtörténeti jegyzete. Forrás: Szentpál Olga kéziratos hagyatéka OSZMI fond 32.

⁵⁷⁸ Rabinovszky 1936a: 5–7. Szentpál Iskola Kultúrtörténeti jegyzete. Forrás: Szentpál Hagyaték OSZMI fond 32.

reformáció tanításaival.⁵⁷⁹ A katolikus egyházi felfogásban *Ádám, az első ember, bukásával bűnössé válik és kárbozatra ítéltetik minden további ivadéka is.* A reformáció tanítása szerint *Ádám és Éva alakja „emberivé válik”,* olyan alakká, aki mitologikus szerepkörében *képes morális közléstartalmat* is megfogalmazni. Saját hitvallásuk a kifejező tánc műfajtörténeti ismereteiben is megjelenik: véleménye szerint a hit általi megváltásban egyesülhet *a hagyomány és a tanítás.*⁵⁸⁰ Rabinovszky ír az epikus művek színpadi alkalmazásáról is: szerinte *a misztériumjáték és a moralitás színpadi játékeformái* tovább élnek az írott költészetben, a képzőművészetben, az ünnepi játékokban és felvonulásokban.⁵⁸¹ Elgondolása szerint az új epika keresi a kapcsolatot a népi motívumokkal.⁵⁸² Rabinovszky kultúrtörténeti összefoglalása értelmében az európai testkultúra a 20. század elején a test szimbolikus reprezentációját képviselő kifejező tánc két színjátéktípust hoz létre: *az egyik az ógörög misztériumdráma típusa, a másik a kortárs dramatikus moralitás testi kifejezésben megmutatkozó epikai alkotás műfaji megfelelője.*

- *Az ógörög misztériumdráma* az antik görögség hősei mellett faunok, múzsák és nimfák világát helyezi színpadra, pásztorjátékok formájában is.
- *A kortárs dramatikus moralitás* pedig a férfi és nő kapcsolatának konfliktusán keresztül mutat be morális igazságokat (mint emberi tulajdonságokat), illetve az ártatlan szerelem által tanító, jelenhez kötődő történeteket; a főhős és a mellette megjelenő cselekményt irányító szereplő *arlequin–pierrot–clown* alakjával közöl személyes történetet.

A Szentpál Rabinovszky alkotópáros Max Reinhardt munkásságát tekinti példának.⁵⁸³ Reinhardt színpadán és rendezésében megvalósuló játékokban a klasszikus és a modern dráma stílusának ötvözésében, az általa megteremtett történelmi realizmus stílusában kerülnek forgószínpadra erdők, beépített táj, templom és harangszó.⁵⁸⁴ A többbretű szimultán színpad több párhuzamos idősíki ábrázolására is alkalmassá vált, így például a cselekmény többbretű megjelenítésére, illetve akár a pokol és a paradicsom elkülönülő tereinek érzékeltetésére is. Ennek köszönhetően nemcsak a tér, hanem a test megjelenésének és ábrázolásának is meg kellett újulnia, hogy illeszkedjen az újszerű műfaji stílus kategóriákhoz, ami témájában tartja meg a színpadi hagyományokat. Így marad meg a misztériumjáték és a moralitás keretei között az Istent félő férfi

⁵⁷⁹ Korszakolás tekintetében itt Rabinovszky a középkor–újkor átmeneti időszaka utáni, az 1600-as évek vallásfelfogási problémáit fogalmazza meg. Lásd Rabinovszky 1936a: 6. Szentpál Iskola Kultúrtörténeti jegyzete. Forrás: Szentpál Hagyaték OSZMI fond 32.

⁵⁸⁰ A reformáció Rabinovszky szerint a szabad kritika és az egyéni függetlenség forradalmát képviseli, amelynek alapja a szentírás és Pál apostol levelei.

⁵⁸¹ Rabinovszky 1936: 23. Ugyanezt a kérdést járja körül Dömötör Tekla 1936-ban megjelent Passiójátékról írt kiváló összehasonlító munkája. Dömötör 1936.

⁵⁸² Rabinovszky 1936a: 25.

⁵⁸³ Lásd Rabinovszky 1936b; Szentpál-Rabinovszky 1938-39: 8.

⁵⁸⁴ Színészeti lexikon (szerk.: Németh) 1930: 715–716.

és a húsából gyúrt nő alakja, akik a tudás fájáról szakítva elfeledték isteni minőségüket és érzelmeik, gyötrelmeik, gyarlóságuk megélésére kárhoztattak, kiűzetvén a Paradicsomból.⁵⁸⁵ A bárány szimbolikus alakjában Krisztus személye és az Anya mint Mária, a szeplőtelen szűz is megjelenik ezekben a játékokban. A szereptípusok férfi és női kategóriái elválaszthatatlanul összetartoznak: az emberi jellem mindegyre megújul az egyéniség és közösség konfliktusai, az ész, az értelem és a kísértés harca által; ez a megújulás és a boldogságkeresés válik a szereplők személyes életfeladatává. Az emberi jellem élettörténete, tapasztalásai során az ég és föld közötti purgatóriumában a megélt csalódások és örömök által nyerik el végső jutalmukat. A 20. század elején megújuló színpadi játékok a görög misztériumdrámákban megjelenő szereptípusoknak (például Elektra, Antigoné, Prométheusz) és a kortárs dramatikus moralitás alakjainak (például Faust és Mefisztó, Ádám–Éva és Lucifer, vagy Csongor–Tünde és Mirigy) tragikus konfliktusokkal teli történetét jelenítették meg az 1930-as évekbeli mozgásművészeti előadásokban.⁵⁸⁶ Ekképpen válnak tehát ebben az időszakban a populáris kultúrában az írott elit-kultúrában népi tudást megőrző elemei a dramatisáló kifejező tánc magyar táncszínpadon alkalmazott táncdráma műfajának alapelemeivé.

8.3.2 A magyar példa

Klebelsberg felhívására Hont Ferenc, Buday György és Ortutay Gyula, mint a *Szegedi Fiatalok Művészeti Kollégiumának* tagjai személyes programként veti fel a magyar népi szabadtéri játék megalkotásának ötletét. Az európai színházi kultúrához hasonló műalkotást kívántak megteremteni, és a kortárs magyar népi misztériumjáték ötlete fogalmazódott meg. Ennek a törekvésnek az egyik első ötlete a színpadon alkalmazott dramatikus tánc gondolata, amelyet Rabinovszky Máriusz fogalmaz meg a német kifejező tánc és az orosz kifejező balett összevetésében. Írásában (1935) a „balettművészet giccskultúrája” ellen kívánja felemelni hangját; meggyőződése szerint a tradíció (mint a folklorisztikus elemek használata) és a mozdulatművészet individualista tömegprodukciói, együttesen alkalmazva őket, helyet kaphatnak a nagyszínpadi alkotásokban.⁵⁸⁷ Azért gondolja mindezt, mert a pódiumszínpadokon ebben az időszakban még virágzik a mozdulatművészet, és sikere miatt életképesnek és alkalmasnak véli a balett helyettesítésére, nemcsak a német példa, hanem a budapesti tapasztalatok alapján is.⁵⁸⁸ Rabinovszky megemlíti ugyan ebben az írásában Isadora Duncant, de nem gondolja, hogy a magyar mozgásművészetnek őt kellene vezéralakjának tekintenie. Duncan szerepe Rabinovszky szerint a

⁵⁸⁵ Színészeti lexikon (szerk.: Németh) 1930: 597.

⁵⁸⁶ Színészeti lexikon (szerk.: Németh) 1930: 561. Vö. Benedek 1984: 540.

⁵⁸⁷ Rabinovszky 1935: 40–41.

⁵⁸⁸ Ebben az időszakban az 1930-as évek elején Lábán Rudolf is a Berliini Opera élére kerül, mint táncrendező. Lásd Fuchs 2007: 91–92.

balett egyeduralmának megtörésében van, azonban az európai színpadi táncrea nem gyakorolható hatást.⁵⁸⁹ Rabinovszky írásában azok a reformer eszmék tűnnek fel, amelyek a fokini kifejező tánc és a lábáni mozgáskórusok alapelveként szolgálnak ebben az időszakban. Az orosz kifejező balett és a német kifejező tánc elméleti fúziójában az erőteljes folklorisztikus kötődés mellett a személyesség és a modernizált művészi kifejezés megvalósításának vágya foglalkoztatja Rabinovszkyt. A kifejező tánc stílusa a folklór adaptálásával az 1930-as években a tradíciókra támaszkodó, újraalkotott műalkotásainak fókuszába az élő és gondolkodó felszabadított testet helyezi, amely képes önnön érzésvilágának tudatos kifejezésére. Meggyőződése szerint, „(...) az a társadalom, mely ma a kultúra bordonója (...) mely holnap a kultúra táprétege lesz, átítatódik új mozgáskultúrával”, új színpadi táncot hoz létre.⁵⁹⁰ Ehhez kapcsolódik Hont, Buday és Ortutay elképzelése, amelyben a folklór reprodukálása helyett a hagyomány újrafogalmazása által válhat a tánc színpadi alkotássá. A kifejező tánc magyar változata a folklorizmus eszmeiségét képviselő művészi alkotásokban ölt testet és alapvető forrásaként használja fel a népköltészet, a népzene és a táncfolklór hagyományát.⁵⁹¹ A „modern magyar népi misztérium-játék”⁵⁹², mint epikus–dramatikus színjáték új műfajának alapmotívumait és alapformáit tehát az epikus folklórhagyomány anyaga adja, amely a hős életsorsának „sodrába szövődik bele”. A hős cselekvéseinek kollektív-szimbolikus jelentését a test gesztusai és a mozgások a misztérium struktúrájának építettsége révén nyeri el.⁵⁹³ Ezt nem a hagyományos folklór motívumainak változatlan felhasználásával gondolták megvalósítani, hanem a tömegmozgások, a mozgáskórusok stilizált, absztrahált motívumait és kifejezőmódját tekintették kollektív és szimbolikus kifejezőeszköznek, amely megteremti, alátámasztja és segíti a drámai cselekmény kifejező jellegét, miközben narrálja azt. Ebben az új színpadi konstrukcióban a magyar folklór lett a főszerep, de nem a „népi-nemzeti realizmus”, vagy a „parasztrevü” kifejezőmódjában, hanem a kortárs hangvétel, a „ma legtisztább stílustörekvéseinek” megteremtéseként.⁵⁹⁴ Ez kétféle megvalósítást tesz lehetővé az 1930-as évek kortárs színpadi megjelenéseiben: egyrészt a misztériumként felfogott moralitások mitológikus témát is feldolgozó, térspecifikus, hibrid műfajként táncot is tartalmazó színházi előadásait, másrészt a budapesti pódiumszínpadokon megjelenő ballada-feldolgozásokat. A fejezet következő része a térspecifikus szabadtéri előadásokat mutatja be.

⁵⁸⁹ Rabinovszky 1935: 40.

⁵⁹⁰ Rabinovszky 1935: 43.

⁵⁹¹ Ortutay 1935: 50.

⁵⁹² Ortutay 1935: 49.

⁵⁹³ Ortutay 1935: 51.

⁵⁹⁴ Ortutay 1935: 52–53.

8.3.3 A modern magyar népi misztérium-játék budapesti előzményei

Lugosi Döme leírása szerint a szegedi szabadtéri játékok nagyformátumú előadásainak előzményei Budapesten születtek. A szabadtéri játék lényege, hogy a színpadot és kellékeit részben vagy egészben a természet adja, és a környezet sokkal élőbbé teszi az előadást.⁵⁹⁵ Budapesten ilyen jellegű előadásnak tekinthető például a Nemzeti Színház által 1924-ben színre vitt *Antigoné*, illetve Goethe *Iphigenia Taurisban* című művének 1928-as bemutatása. Mindkét darabot a Margitszigeten játszották. Mozdásművészeti táncelőadás kategóriában az első ilyen típusú program gróf Karátszonyi Jenő budai palotájának kertjében 1929-ben valósult meg. Itt Bethlen Margit grófnő táncmesejátékait mutatták be: az *Őszeptember lelkét* (Szentpál Olga), a *Két Angyalt* (Madzsar Alice), és a *Fehér királylányt* (Dienes Valéria).⁵⁹⁶ Ezt követte ugyanebben az évben Vörösmarty *Csongor és Tündéje* a Margitszigeten. Az *Őszeptember lelkét* és a *Csongor és Tünde* előadásokat Szentpál Olga állította színpadra.

Az *Őszeptember lelkét* egy rövidebb etűd, míg a *Csongor és Tünde* egy komolyabb színpadi produkció lehetett a fellelhető dokumentumok alapján. Ezt a Szentpál Olga hagyatékában megtalált előadás-jegyzetek bizonyítják. Ugyanakkor a leírásból úgy tűnik, hogy ezek a darabok az Ádám–Éva szereptípus megformázásának előképét jelzik. A misztériumjáték-jelleget mutatja, hogy a tánc előtt elmondták a történetet, ezt narrálta a mozgásszínházi bemutató. A Bethlen Margit grófnő által megírt *Őszeptember lelkét* történetében a férfi és a nő a társadalmi különbségek miatt nem lehettek egymáséi. Halálukban forrhattak eggyé, amikor harmadnap az angyalok megtalálták őket.⁵⁹⁷ A két lélek ekkor lépett az Úr ítélőszéke elé, hogy lelkük megmértecsék. Először az angyalok próbálták őket szétválasztani, sikertelenül. Másodjára a pokol „purgatóriumába” kerültek, ahol az ördögök kíntatásai sem jártak sikerrel. Visszatérve az Úr ítélőszéke elé, ítéletük az űrbe száműzetés volt, mert sem az ég, sem a pokol nem fogadta be őket. Egymás iránti szerelmükben dacoltak Istennel, emberrel, angyallal és ördöggel, amiért jutalmuk, a történet szerint a magányos száműzetés lett: örökre együvé forrva keringenek a világűrben. A táncdráma főszereplői a két Ember (a nő és a férfi), akik a világítás kiemelcsével a lépcsősorok tetején a vágy és az elérhetetlenség megformálásával félperces mozgássort adtak elő, amely után lehulltak a mélybe. Ezután a két lélek a két lépcsősor jobb és baloldaláról indulva, nagyon lassan közelített egymás felé. A táncdrámában megszólal az Úr hangja, aki azt mondja: „Válasszátok szét őket!” Két angyal

⁵⁹⁵ Lugosi 1938: 3; Színészeti lexikon (szerk.: Németh) 1930: 802.

⁵⁹⁶ Lugosi 1938: 6. Ez a palota sajnos 1938-ban lebontásra került. Valaha 300 férőhelyes színháztermével Budapesten a Krisztina körút 55. szám alatt, a mai Országos Színházttörténeti Múzeum és Intézet tőszomszédságában állt. Ekkor alakult meg a Magyar Mozdulatkultúra Egyesület is. Vö. <https://mek.oszk.hu/02100/02139/html/sz02/477.html> [Letöltés dátuma: 2024.08.31.]

⁵⁹⁷ Bethlen 1916: 63–66.

sikertelenül igyekeznek a két lelket szétválasztani. Majd az Úr megint megszólal: „*Vigyétek őket a pokolba!*”, erre ördögök jelennek meg és először a Férfit, majd a Nőt teszik ki a kísértésnek, sikertelenül. Az ördögök démontánca után az Úr ismét megszólal: „*Bolyongjatok a világúrbán!*” Ekkor a lelkek közösen dél felé, a ligetbe (Vérmező) távoznak.⁵⁹⁸

A *Csongor és Tünde* színpadi feldolgozásában is feltűnik a férfi–női mitologikus alakok és az allegorikus tulajdonságok moralitásbeli alkalmazása, valamint az egyedi dramaturgiai értelmezés. Szentpál Olga Margitszigeten bemutatott táncdráma-feldolgozása a kertben kezdődik, ahol Csongor először az aranyalmafát csodálja meg, majd felszabadítja Mirigyet, a boszorkányt. A következő képben történik meg az „igézet”, amely szerint Csongor találkozik Tündével és elköteleződnek egymás iránt, majd a női kar kíséretében a lombsátorba vonulnak. A következő képben a tündéréké lesz a főszerep, akik „*kinn a bárány, benn a farkas*” játszva táncolnak. Eközben bosszút forralva belopózik Mirigy és egy hatalmas ollóval levágja Tünde haját. A következő képben örömmünnepet ülnek Boszorkányföldön, Mirigy boldogan lobogtatja Tünde levágott haját. A manók azonban lelopják Mirigy fejről a haját és a boszorkányok üldözőbe veszik őket. A következő képben Tünde szomorúan kezébe temeti arcát: levágott haja, vagyis elvesztett értéke miatt a szerelmeseknek szét kell válniuk. A tündérék kara kíséri a szerelmesek elválását, gyászos búcsútáncba kezdenek. Ezután Csongor a következő képben vándorútra kel, hogy megmentse szerelmét a végtelen bánattól értékének elvesztése miatt. Csongor pokolra száll, találkozik a manókkal, akiktől küzdelem árán visszaszerzi Tünde levágott haját, és elkergeti az ördögfíókákat is. Ezután Csongor elfáradva álomba zuhan. Bár kísérti őt a Boszorkány és a manók rémképe, álma mégis Tündéről szól, aki rózsafényben tündökölve jelenik meg. Ezalatt a tündérék visszatérnek a színpadra és visszaveszik Tünde haját. A zárókép a szerelmesek boldog viszontlátásában és a tündérék örömtáncában teljesedik ki. Tünde visszanyeri hajpompáját, és Csongor álmának megvalósulásával a történet boldog végkifejlettel zárul.⁵⁹⁹

A színpadra alkalmazott előadás (ahogyan az eredeti mű is) ötvözi a mesei elemeket a drámával. A Szentpál által színpadra alkalmazott darab eltér az eredeti műtől, viszont a legfontosabb elemet kiemelten megtartja: a szerelem kincs, a tudás hatalom. Ebben a két budapesti előadásban a férfi–női szimbolikus alakjának felvállalt feladata a vágy, az elérhetetlenség és a tiszta szerelem képében jelenik meg. A beteljesülés hiánya a gonosz közbelépése, a pozitív hősök értékeitől megfosztása a viszonylagos jutalom elnyerése érdekében van jelen ezekben a színpadra alkalmazott darabokban. A leírások szerint a szimultán színpadi szintváltások, a pokoljárás és a vállalt életfeladat beteljesítése egyaránt megjelent ezekben az 1928–29-ben megalkotott mozgásművészeti produkciókban. A

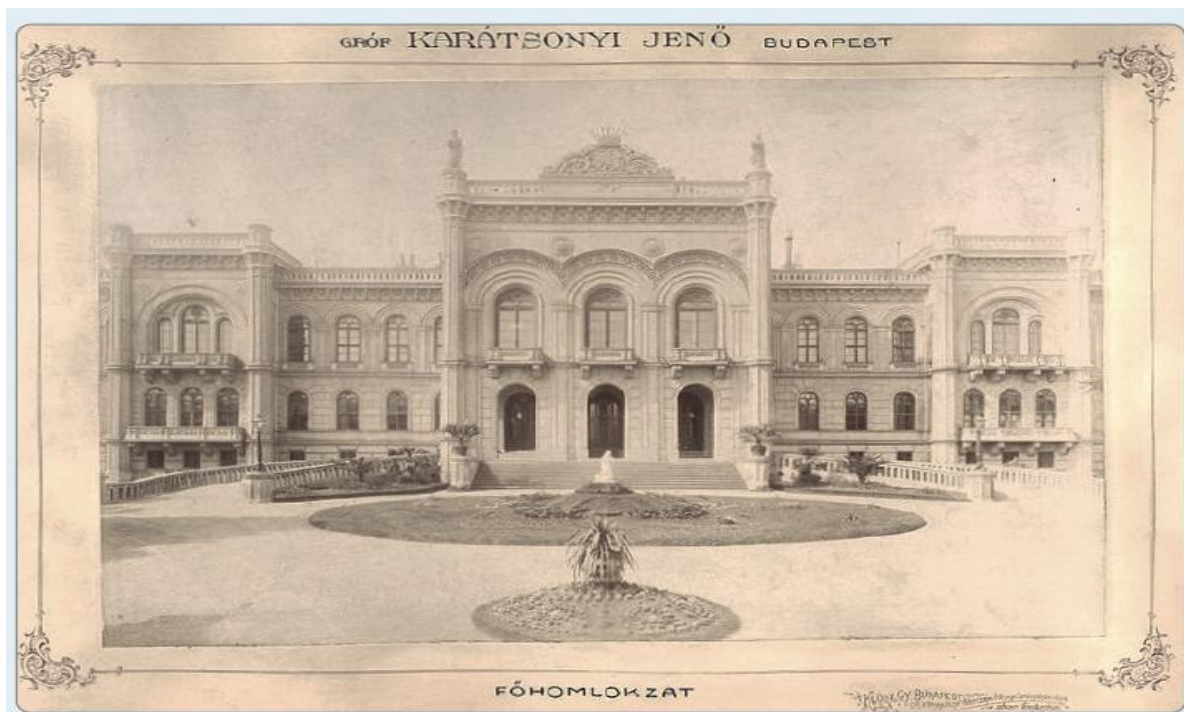
⁵⁹⁸ Szentpál Olga leírása alapján. Forrás: Szentpál Olga kéziratos hagyatéka OSZMI Táncarchívum fond 32.

⁵⁹⁹ Szentpál Olga leírása alapján. Forrás: Szentpál Hagyaték OSZMI Táncarchívum fond 32.

természetbe épített színpad mellett kiemelendő az írott alkotások dramaturgiai eszköztárat felhasználó színpadra alkalmazása és a kortárs zeneszerző kompozíciójára alkotás ténye is.⁶⁰⁰



9. kép: Az *Összeforrt lelkek* című térspecifikus táncdráma és behszíne. Lásd: Mellékletek.



10. kép: Gróf Karátsonyi Jenő egykori palotája. Lásd: Mellékletek

⁶⁰⁰ A *Csongor és Tünde* Weiner Leó zenéjére, *Az Ember Tragédiája* Buttykay Ákos zenéjére készült táncelőadások voltak.

8.3.4 A szegedi szabadtéri játékok

A szegedi szabadtéri játékok létrejötte és alap gondolata, a budapestiekhez hasonlóan Klebelsberg Kunó nemzetmentő célkitűzését kívánta beteljesíteni – ebben a törekvésben Szeged volt az első vidéki város. A kezdeményező – Lugosi Döme szerint – Klebelsberg ösztönzésére Hont Ferenc volt, akinek ötlete alapján a szegedi Dóm szabadtéri, de mégis zárt terén a reinhardt-i szellemben misztériumjátékok kerültek bemutatásra. Ez nem csupán nemzetnevelési céllal valósult meg, hanem a Nagyboldogasszony napjához (augusztus 15.) kapcsolódó turisztikai látványosság szerepét is betöltötte. A Dóm épülete és az előtte elterülő tér alkalmas volt egy hatalmas színpad felállítására és több ezer néző befogadására. Az első ilyen előadás a Nemzeti Színház játékában 1931-ben megvalósuló *Magyar Passió* volt. 1932-ben, Klebelsberg Kunó váratlan halála miatt elmaradtak a játékok, azonban 1933-ban Hont Ferenc rendezésében már bemutatták Madách *Az ember tragédiája* című, misztériumjátékként definiált, igazán kultikus és szimbolikus jelentéssel bíró művét.

A magyar színpadokon ennek a műnek és bemutatóinak külön története van, amint annak is, hogy a mozgás hogyan és miként került bele. Merényi Zsuzsa leírása szerint már az 1927-es, a Nemzeti Színházban bemutatott darabban is közreműködött Szentpál Olga és csoportja, és ennek sikere okán Hevesi Sándor „kirendezte” az operaházi táncosokat a darabból.⁶⁰¹ A sajtóban megjelent kritika nem feltétlenül értett egyet a rendezői újítás eredményességével, bár a budapesti színházi szcénán óhatatlanul is jelentős szerepet kaphatott a mozgásművészet ebben az időszakban. Madách Imre drámájában a történelmi síkokon átívelő teremtéstörténetben az eszme, az erő és a jószágba vetett hit által nyeri el megváltását Ádám és Éva. Lucifer számító karakterében az állandó kétkedés és megcsalatozás testesül meg, ezek árnyékában bűn és erény, ész és érzelem, eszme és kegyelem lesz Ádám és Éva közvetett jutalma. *Az ember tragédiájának* színpadra alkalmazásában Szentpál Olga a III. színhez (A paradicsomon kívüli szín) *nimfatáncot* (a Faun alakjában Rabinovszky Máriusz is megjelent), a IV. egyiptomi színhez *rabnők táncát*, a VI. római színhez *bacchanáliát* és a VIII. prágai színhez *udvari táncot (polka–mazurka)* komponált.⁶⁰² Szentpál Olga koreográfiai jegyzeteiben a rabság témaköréhez a bánat, a fojtottság, a személytelenség, a kényszerű közösség, a monotónia és a kétségbeesettség allegorikus fogalmai kapcsolódnak. Az 1933-as feldolgozásban, idő hiányában nem sikerült megvalósítani a párizsi színhez kigondolt *Carmagnole*-táncot, de ezt az 1937-es előadásban pótolták. *Az ember tragédiája* a szegedi szabadtéri

⁶⁰¹ Merényi Zs. 1979: 304. Vö. Lenkei 2004; Kocsis 1973: 427–432.

⁶⁰² Merényi Zs. 1979: 304.

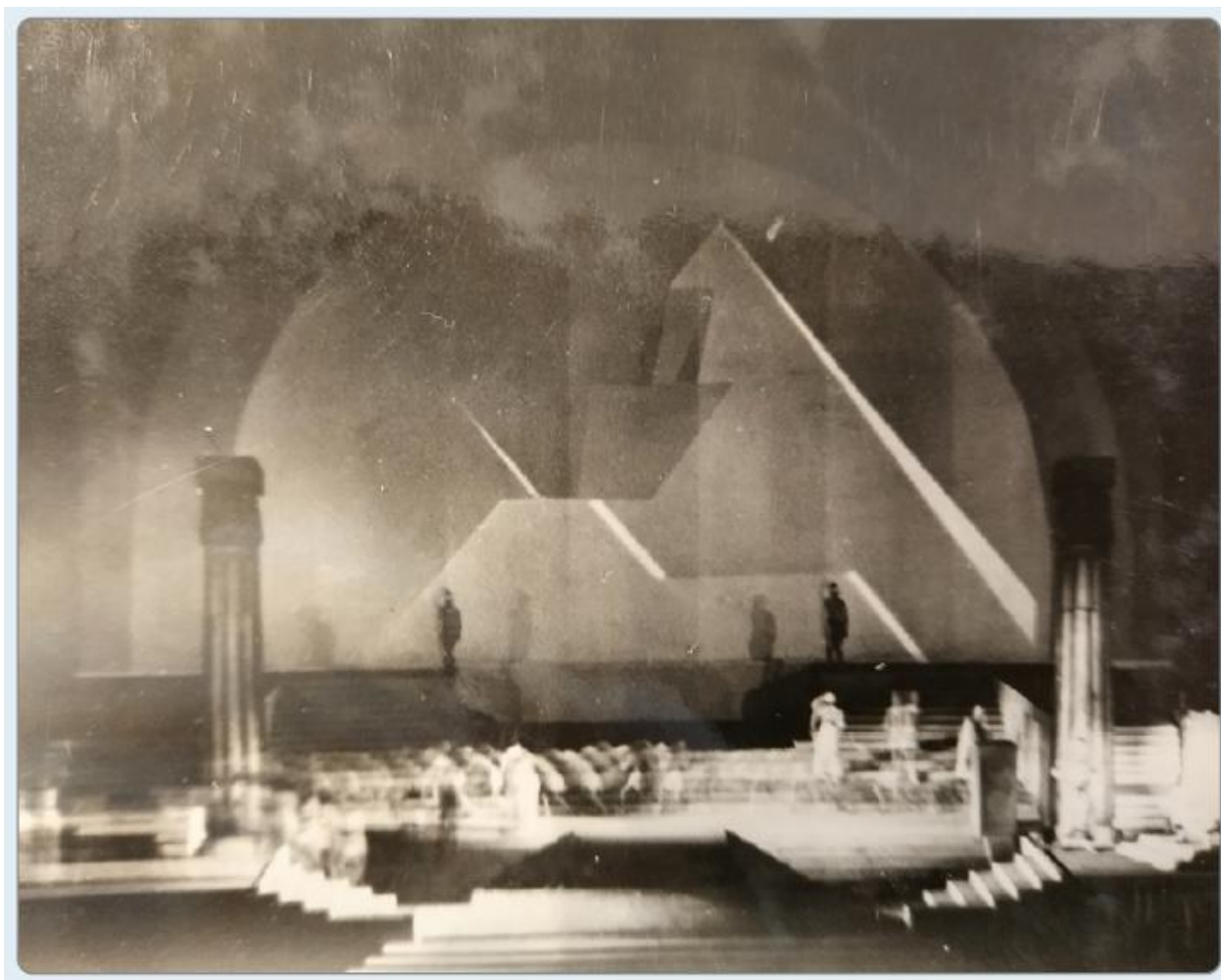
játékokon 1934-ben és 1937-ben is színre került, ami a darab sikerességét és újító megoldásait bizonyítja. Az 1937-es alkotás –Szentpál Olga és Rabinovszky Máriusz írásai alapján – a dráma és tánc teljes szintézisére törekedett; ekkor már a táncot nem egyszerű betétként kezelték, hanem a darab szerves részeként és összekötő elemként.⁶⁰³ *Az ember tragédiájának* feldolgozásában feltűnik még Milloss Aurél neve is, aki a XI. londoni színhez *haláltáncot* komponált és az 1937-es *Az ember tragédiája* darabban közreműködőként szerepet kapott.⁶⁰⁴ A tragédia bemutatásának sikeréhez és „hagyománnyá válásához”, a többezres nézősereghez a filléres vonatok indítása is hozzájárulhatott, amivel az állam akkoriban támogatta ezeket a „nemzetmentő” és „nemzetnevelő” törekvéseket. A magyar epikus színház kategóriájába sorolható a *Fekete Mária* című darab bemutatása 1937-ben Szegeden. Ez ugyanazt a témát dolgozta fel, mint Szentpál Olga *Mária-lányok* című, 1938-as koreográfiája.

A teremtéstörténet mítosza Szentpál Olga munkásságában különböző pódiumszínpadon bemutatott koreográfiákban, illetve nagyszínpadon bemutatásra kerülő színházi előadások alkalmazott táncbetéteiben egyaránt megjelent, és a folklór felhasználásával szinte végigkísérte koreográfusi életművét. Az 1930-as években született színpadi alkotásokban különös hangsúlyt kapott az újítás igénye, illetve az európai színvonalat megütő előadásforma kialakításának szándéka. Ebben igen nagy szerep jut a felhasznált téma, és a kifejezési forma kérdésének. Az érdeklődés fókuszában a test dramatizáló kifejező tánca áll, amelyben a megjelenített téma játssza a főszerepet. A zeneiségre épülő mozgás a térhasználat által nyer új értelmezést, amelyben a test önnön érzéseit, karakterét, morális problémáit kifejező táncaként valósíthatja meg. A mozgás dramaturgiája adta meg a színpadra alkalmazott tánc eszköztárát és műfaji formáját. Így kerül az opera megújuló műfajába is mozdulatművészet, mozgáskórus. A színpadi tánckultúrában ugyanez a jelenség a misztériumként értelmezett írott műalkotások és az epikus folklór műfajának beépítését is magába foglalta. A moralitás játéktípusának stílusában az ember személyes küzdelme, élete, lelke kerül a nézők elé az előadások színpadon megjelenített etűdjeiben, koreográfiáiban és a színházi alkotásokba beemelt rövid jelenetekben. Megmutatkozott a dramatikus színpadi tánc stílusának magyarországi színpadi tánckultúrába adaptálásakor a német minta kreatív újításainak alkalmazása és a magyar példa, a táncdráma műfajának létrehozása. A táncdráma stílusát elemző kutatásaim legérdekesebb része Szentpál Olga és Rabinovszky Máriusz munkásságának szinte egybeolvadó, egymást kiegészítő és egymásra szorosan épülő jellege. A fejezet legfontosabb üzenete az, hogy a mozgásművészet kifejező táncstílusának „gesamtkunstwerk” szellemiségét képviselő művészi

⁶⁰³ Szentpál–Rabinovszky 1937: 39.

⁶⁰⁴ Téry 1988: 41.

alkotásainak táptalaja a zene, amely a színpadi hagyományok és a folklór adaptálásával a színpadi játékok műfaji formáit hozza létre, kiegészülve a kortárs képzőművészeti alkotásokat beemelő színpadképpel. A mozgásművészet kortárs stílusa nemcsak kizárólag mozgástechnikaként határozható meg, hanem nagyon is releváns, újító szemlélet és történet (mint téma) megjelenítési formájaként is, amely az archaizáló műfaji formát kortárssá formálva a korszak társadalmi problémáit, konfliktusait jelző aktuális tartalommal töltötte meg. Ez a megállapítás bizonyítja a művészetelméleti megközelítés szerepét: a tartalom és a forma szorosan összetartozó és egymástól el nem választható fogalmi fúziója jellemzi az 1930-as és az 1940-es évek művészi alkotásainak karakterét. A mozgás dramaturgiai elvek szerint szerkesztett táncdráma így és ennek révén jellemzi a 20. század kultúráját, amely nem választható el a társadalomtól; annak művelődéstörténeti érdeklődését tárja fel.



10. kép: *Az ember tragédiája* 1933-as szegedi előadásának egyiptomi színe. Lásd: Melléklet.

8.4 A színpadi táncok és a folklór kapcsolata – A népmese és a népballada műfaji formává adaptálásáról

A folklór jelenségeinek összegyűjtése a társadalom közösségeinek kollektív emlékezeti tartalmait tárja fel. A budapesti tánckultúra kutatása szempontjából a szellemi folklór jelenségei: a mese és a ballada bemutatása szükséges. Sem a népmese, sem a népballada nem csak egy társadalmi réteg alkotása. A városi és a falusi közösségek kultúrájában keveredik a magas művészeti alkotás és a szójhagyomány által őrzött folklórműfaj jelenségei.⁶⁰⁵ Röviden bemutatom e két folklórjelenség sajátosságait.

A *mese* a mesekutató Hont János értelmezése szerint a vágyvilág megtestesítője, amely fantáziatörténetében különböző kultúrák világszemléletét tükrözi.⁶⁰⁶ A folklorisztikus elbeszélő történet középpontjában az ember áll, aki minden viszontagság ellenére, a természetfeletttel is megküzdve, győzni tud, heroikus diadalt arat.⁶⁰⁷ A mese történetei az irreális szórakoztató irodalom kategóriájába sorolhatók. Ezek a történetek a város kultúrájában olcsó ponyvakiadvánnyként jelentek meg a vásári standokon, ennek köszönhetően rendkívüli gyorsasággal terjedtek el, kiemelt szerepet képviselve a társadalom különböző rétegeit alkotó közösségek érdeklődésében. A tánc szempontjából a mese műfajai közül a *novellamesének* és az *irodalmi mesének* van jelentősége. A művek tartalmában királyfik, királylányok kalandos történeteivel, utazásaival, bonyodalmas élettörténeteivel találkozunk, amiben általában szerepe van a szerelemnek, a hűségnek és az ártatlanságnak. A mese naiv-művészi esztétikumában a gonosz tettek leleplezése és a jó katartikus diadala játssza a főszerepet.

A *ballada* epikus műfaja a hősénekből alakult ki, ami valódi eseményen alapuló cselekményt mond el. Rokonságban van a lírával és a drámával is, részben dalformája, másrészt cselekményes története miatt. A ballada egész Európában elterjedt, szójhagyományozott műfajként megtalálható Angliától egészen Törökországig mindenhol. A legfontosabb tulajdonsága azonban az, hogy első szám harmadik személyben beszél a cselekmény főhőséről, akivel azonosulva mondja el annak tragikus történetét.⁶⁰⁸ A történetben morális ellentét vagy világlátás kerül megfogalmazásra, amiben a hős a társadalommal való szembekerülése okán valamilyen értékének végérvényes elvesztése miatt vállalja a végzetszerű halált.⁶⁰⁹ A ballada a hős életéből csak egyetlen epizódot jelenít meg, formája tömör és rövid. A hős elveinek védelmében megélt bukása dicsőséges, jutalma közvetett,

⁶⁰⁵ Ábrahám 2022.

⁶⁰⁶ Voigt 1998: 251.

⁶⁰⁷ Voigt 1998: 253.

⁶⁰⁸ Katona I. 1998a: 185.

⁶⁰⁹ Katona I. 1998a: 190–191.

ennek köszönhetően kerül a társadalom közösségeinek kollektív emlékezeti terébe.⁶¹⁰ A ballada mindig aktuális tartalmat fogalmaz meg, tanulságot von le, igazságot szolgáltat, nevelni és megtisztítani akar.⁶¹¹ Tartalom tekintetében a társadalmi konfliktus tárgya a szegény–gazdag ellentétből és a szerelem féltéséből fakad. Ortutay Gyula az 1935-ben megjelenő *Székegy népballadák* című könyvben a balladát etimológiai okok miatt a tánchoz kapcsolja.⁶¹² Vargyas Lajos szerint a ballada eredetileg francia versforma, nem ének és tánc egysége, hanem cselekményes szövegműfaj.⁶¹³ Vargyas a balladákat daltípus és stílus szerint elemezve azt a megállapítást teszi, hogy a tánccal való kapcsolat a régi stílusú balladákkal kapcsolatban nem igazolható, ugyanis ezek előadásmódja parlando–rubato, ami nem táncolható.⁶¹⁴ Vargyas ezt az állítását Bartók ballada tánccal való kapcsolatát vizsgáló kutatásaira alapozza, amely szerint kizárható, hogy a régi stílusú énekelt balladákhöz kapcsolódott volna tánc.⁶¹⁵ A balladának Bartók szerint a tánczenével és nem a szöveggel van igazolható kapcsolata.⁶¹⁶ A Vargyas által alkalmazott vizsgálat szerint a ballada dallama és a szövegben megemléltett tánc határozza meg annak eredetét. Az új stílusú (giusto előadásmódú) énekelt balladáknál előfordul, hogy ha a ritmus engedi, táncolnak rá, mint a 19. századi betyárballadákban. A balladák szövegében azonban gyakran említik a táncot, ami a cselekmény színhelyén legtöbbször fiatalok táncmulatsága vagy lakodalmi tánc. A színpadi tánccal kapcsolatban a legendaballadák, a francia eredetű és középkori magyar balladák fontosak.

A két említett folklórműfaj, a mese és a ballada a színpadi tánckultúrában is megjelenik. Ezek az európai színpadi tánckultúrában a színpadi térben (a francia polgári kultúra hatásaként) egyrészt a 19. század végi balettekben megjelenő mesék, valamint a 20. század elején a mozgásművészetben a balladák megjelenésében érhetők tetten. A kulturális érdeklődés népi tradíciók felé fordulása újabb műalkotások megszületésével a színpadi tánckultúrában is műfaji stílus kialakulását generálta. A mese és a ballada összehasonlításában a mese elképzelt történetében megjelenő vágyvilág racionalistól elrugaszkodott valósága szöges ellentéte a ballada megtörtént eseményen alapuló morális konfliktusokat megjelenítő, reális problémát megfogalmazó tragédiának. Azonban a szimbólumok tekintetében a folklór átörökítése, kollektív emlékezetbe épülése mégis megtörténik szereptudat és a morális értékek közvetítésében. A színpadi térben ez szolgálja a kultúra megmaradásának sarokpontjait, nevelő szerepét.

⁶¹⁰ Vargyas Lajos a folklórszövegek elemzése révén a női hőssel kapcsolatban kiemeli, hogy ezek a nők mindig szépek és hűségesek, ártatlan tragikus végük a pusztulásukat okozók kezéhez bűnként tapad örökre. Vargyas 1976: 101.

⁶¹¹ Katona I. 1998a: 193.

⁶¹² Buday–Ortutay 1935: 41.

⁶¹³ Vargyas 1976: 246.

⁶¹⁴ Vargyas 1976: 244–245. Lásd Bartók 463. levele Gragger Róbertnek Demény (szerk.) 1976: 318.

⁶¹⁵ Vargyas 1976: 244.

⁶¹⁶ Demény (szerk.) 1976: 318.

A kutatás során azonban további kérdéseket fogalmaztam meg: mi lehet a szerepe a táncban alkalmazott folklórjelenségeknek? A táncolás az okozza-e a szerelem konfliktusát? A balladákban a tánc maga a társadalmi szabályrendszerből kilépést megelőző rítus? Milyen kapcsolatot találunk a színpadi táncművészet kortárs táncalkotásainak vizsgálatában?

8.4.1 A mese és a ballada szerepe és megjelenése a színpadi táncban

A közösség kollektív emlékezetének színpadi térben alkalmazott tartalmainak feltérképezéséhez látni kell a városban zajló, a művészeti életet alakító folyamatokat. Ebben a fejezetben a színpadon megjelenő koreográfiákat vizsgálom. Kutatásaim során elemeztem a Zeneakadémián, a Vigadóban, a Kamaraszínházban, a Magyar Színházban, az Operettszínházban, a Vígsházban, a Radius Filmszínházban és a Madách Színházban tartott mozdulatművészeti bemutatókat.⁶¹⁷ Az estek összeállított műsora a komolyzenei alapra szerkesztett koreográfiák mellett a versek szavalását, a pantomimeket, a szerkesztett táncetűdöket, a társasági táncokat, a népdalokat, a népmeséket, a népballadákat és a táncdrámákat is magába foglalta. Az értekezés jelen fejezetében Bartók, Chopin, Liszt zeneműveire és a népballadákra kerül a hangsúly, hogy hozzáilleszhető legyen a zeneszerzők munkáiban megjelenő, már bemutatott folklór-hatásokhoz.⁶¹⁸

- Az első Szentpál Olga munkája Bartók *Medvetáncára* 1923-ban.
- 1924-ben Szentpál az *Allegró Barbarót* mutatja be.⁶¹⁹
- 1929-ben Szentpál Olga tanítványa, Korb Flóra készít szólóetűdöket Chopin műveire.⁶²⁰
- 1930-ban Szentpál Olga a *Júlia szép leány* című népballadáját mutatja be. Bartók dallamaira készítette még a *Májustánc*, a *Pünkösddőlő* és a *Zöldágyárás* című koreográfiákat is.⁶²¹
- 1931-ben Békési Mária magyar népdalokat és Arany János *Bor Vitéz* című balladáját rendezi színpadra.⁶²²
- 1932-ben Szentpál Olga a Színművészeti Akadémia vizsgálódásán az *Egyszer egy királyfi* vígballadát dolgozza fel.⁶²³
- 1933-ban Szentpál Olga a *Falusi gyerekek Pesten* című etűdöt mutatja be iskolájának vizsgálódásán.⁶²⁴

⁶¹⁷ Ezeket az előadás szórólapokat Kállai Lili hagyatékában találtam. Lásd OSZMI Táncarchívum fond 28.

⁶¹⁸ Ábrahám 2022:116-118.

⁶¹⁹ Dienes 2008: 193.

⁶²⁰ Kállai Lili hagyatéka OSZMI Táncarchívum fond 28. A Szentpál-Csoport Pantomim előadásának szórólapja.

⁶²¹ Merényi Zs. 1989: 236.

⁶²² Kállai Lili hagyatéka OSZMI Táncarchívum fond 28. Békési Mária és Mozdulaművészeti Kamaragyűttesének magyar estje a Zeneművészeti Főiskola nagytermében szórólapja.

⁶²³ Merényi Zs. 1979: 323.

⁶²⁴ Kállai Lili hagyatéka OSZMI Táncarchívum fond 28. A Szentpál-iskola évváró előadásának Magyar Színházban megrendezett stencilezett programja.

- 1933-ban, a Gödöllői Jamboree évében Korb Flóra, aki immáron saját együttest alapított, a *Mézeskalács-Revüt* mutatja be, amivel külföldön is turnézott.⁶²⁵
- 1934-ben Riedl Margit *Magyar Aratólányokról* készít rövid etűdöt.⁶²⁶
 - 1935-ben megjelenik Buday György és Ortutay Gyula *Székegy népballadák* című könyve.⁶²⁷ Ebben az évben jelenik meg a *Magyar Táncok vezérkönyve* Elekesné Weber Edit szerzőségével.⁶²⁸
 - 1936-ban Szentpál Olga a *Magyar halottas* és Bartók: *Ének a búzamezőkről* című koreográfiáját állítja színpadra.
 - 1938-ban Volly István kiadja háromkötetes *Népi Játékgyűjteményét*, ami 1941-ben újra megjelenik.⁶²⁹ (Ebben Regösénekek, Balázsjárás, Gergelyjárás, húsvéti és pünkösdi szokásénekek, Betlehemes, Háromkirály-járás, Bölcöske szokásfeldolgozások, Ballada és Históriajátékok mellett Arató- szüreti ünnepi és fonóbeli énekek és szokásleírásaik találhatóak meg. 1938-ban Szentpál Olga bemutatja a *Mária lányok* című koreográfiáját. Ennek zeneszerzője Volly István, aki 1948-ban *Mária-énekek* címmel egész kötetet publikál gyűjtéseiből.⁶³⁰
 - 1939-ben Molnár István mozdulatművészeti bemutatójában Liszt Ferenc szerzeményére készít koreográfiát.
 - 1940-ben Szentpál Olga *Andersen mesejátékot* helyez színpadra.
 - 1942-ben Bartók *Mikrokozmoszára* készült *Kiűzetés a Paradicsomból* készült koreográfiáját mutatja be.⁶³¹
 - 1943-ban megjelenik Molnár István *Élő Népballadák* című könyve.⁶³²
 - 1944-ben Muharay Elemér kiadja a *Balladamondó könyvet*.⁶³³
 - 1946-ban Szentpál Olga Bartók *Mikrokozmoszára készült opuszát* és Gyöngy Ilona balladáját újítja fel. Ugyanebben az évben a Bartók zenéjére készített *Vitaminkert* címet viselő etűddel debütál Györgyfalvay Katalin Jármái Edit mozdulatiskolájának műsorában.⁶³⁴

⁶²⁵ Vincze 2014 online: <https://www.artmagazin.hu/articles/archivum/f4f8dc23df79a872037490e57434fd37> [Letöltés dátuma: 2024.08.31.]

⁶²⁶ Kállai Lili hagyatéka OSZMI Táncarchívum fond 28. Riedl Margit és növendékeinek mozdulatművészeti matinéja a Kamaraszínházban szórólapja.

⁶²⁷ Buday–Ortutay 1935.

⁶²⁸ Elekesné 1935.

⁶²⁹ Volly 1938; 1941.

⁶³⁰ Volly 1948.

⁶³¹ Merényi Zs. 1979: 325.

⁶³² Molnár 1943.

⁶³³ Muharay–Bartók 1944.

⁶³⁴ Jármái Edit Budai mozdulat stúdió növendék bemutatója a Zeneművészeti Főiskola kamaratermében szórólapja Kállai Lili hagyatéka OSZMI Táncarchívum fond 28.

A fenti áttekintésben szereplő művek alapján jól látható, hogy az említett produkciók követik az 1910-es években elindult kultúrpolitikai irányelvet, amely végül új stílusirányzat létrejöttét eredményezte. A folklórból, mint népi tudásból táplálkozó írott zenéhez hasonlóan a színpadi táncban is megmutatkozik a források vizsgálata alapján a zeneművészethez hasonló alkotói attitűd. Bizonyítható tehát, hogy a folklór szimbolikus tartalomként való felhasználása, megjelenítése a színpadon már a 20-as évek végétől erőteljes, de leghangsúlyosabbnak a 30-as években tekinthető.⁶³⁵ A folklórkincs felhasználásának okaként jelölhető meg egyrészt az, hogy a népzene- és néprajzkutatók első gyűjtései ezekben az években kerülnek publikálásra. Másrészt pedig az is, hogy a mozdulatművészek, felhasználva az aktualitásukban is újdonságként ható népballadákat, a *kortárs magyar színpadi tánc* megalkotására tesznek kísérletet. Az alkotás metodikája leginkább a bartóki példát igyekszik követni, ezt igazolja Szentpál Olga – fentebb már bemutatott – analízáló módszere és koreográfusi munkássága is.

A nemzeti karaktert jellemző társasági táncok színpadi adaptálása mellett a kortárs magyar kifejező tánc is teret nyerhetett az Operaház falain kívül, más nyilvános társadalmi terekben. A folklór a korszak vallásos és nemzeti szellemiséget képviselő testkultúrájában a színpadi tánckultúrában a test művészi kifejezését funkcionak megfelelő nemzeti és kortárs karaktereinek magaskultúrába adaptált formáit hozta létre, ami egyrészt a mozgásművészetként elnevezett testtechnika kibővülését jelentette, másrészt annak szélesebb körű alkalmazási lehetőségét biztosította.

Ahogy korábban megfogalmaztam Balázs Béla-Bartók Béla alkotói együttműködésében kortárs programzeneként megírt darabok elsősorban színpadi tánc adaptációknak készültek.⁶³⁶ A 20. század eleji színházi adaptációkban a magyar művészek műfajteremtő törekvései révén a táncdráma szintézisre törekvő előadási formáját, valamint a táncballada epikus műfaját hívta életre. Ez Szentpál Olga és Rabinovszky Máriusz közös munkájában öltött formát: a test színpadi kifejezési eszköztára (mint tartalom, forma, technika és kifejezés, formai alkalmazás és kompozíciós elv) kap helyet. Az értekezés Bartók és Kodály munkásságát azért hozta példának, mert ők a falusi zenefolklór líráját és epikáját alkalmazva a város színpadi terében a folklórból ihletet merítő új, kortárs alkotásokat hoztak létre. E művészeti irányvonalat követő alkotók a színpadi térbe adaptált alkotásaikban a *táncdráma és a táncballada stílusa* műfaját hozta létre A népballada műfajának adaptálása a színpadi táncban egy rövid tragikus történet cselekményét formálta mozgássá, amely lehetővé tette a *kortárs magyar színpadi tánc* műfajának megteremtését. Ez vált Szentpál színpadi alkotásainak védjegyévé.

⁶³⁵ Ez a hatás megjelenik a balettművészetben is, az Operaházban bemutatott alkotásokban: Brada Ede 1921-es Mályvácska királykisasszonyában és az 1924-es Árgyilus királyfiájában, Jan Cieplinski 1933-as Árva Józsi három csodájában és a Magyar Ábrándokban, Milloss Aurél 1935-ös Kuruc meséjében és Harangozó Gyula 1936-os Csárdajelenetében is. Nem említve itt a nemzetszocializmus egyéb hatásait. Lásd Körtvélyes G. 1989: 65–75.

⁶³⁶ Fából faragott királyfi (táncjáték), Kékszakállú herceg vára (misztérium),

A testi kifejezés nyílt társadalmi terekben alkalmazott szimbolikus reprezentációjának értelmezésében a színpadi tánc, kifejezetten a dramatizáló kifejező táncnak azért van jelentősége, mert a közösség érdeklődését formáló szerepe van. A színpadi térben kiemelkedő a folklór jelentősége, mert Budapest esetében a soknemzetiségű város integrációt képviselő habitusa a színpadi művészet által nyerte el önálló identitását, teremtette meg egyedi stílusirányzatát. A ballada tehát nem azért lett a színpadi tánckultúra része, mert a néphagyományban a tánchoz kötődik, hanem azért, mert cselekményességében adaptálható a dramatizáló kifejezéshez. Az értekezés következő része a színpadi tánckultúrába adaptált új kifejező színpadi táncműfajt, a táncballadát mutatja be.

8.4.2 A táncballadák

A táncballada az 1930-as évektől kezdődően kiemelten értékes, pódiumszínpadon megvalósult koreográfia. A pódiumszínpad nem igényli a díszletet, a kifejező mozgás dramaturgiája és a kisebb epikus részek összekapcsolása adja meg az egészestés produkció sajátos jegyeit. Az egyes részek jellemzői az *in medias res* kezdés és az egymást követő tömör képek lényegkiemelése. A mozgásdramaturgia eszköztárát kialakító testi gesztusrendszer olyan allegorikus karakterek megmutatására vált alkalmassá, amely a halállal szembenező ember felvállal sorsfeladatát fejezte ki. A kutatásaim során elemzett táncballadákat több különböző forrásban fedeztem fel. Az első Szentpál Olga 1938-as *Mária-lányok* táncballadája. Ez a hagyatékban található.⁶³⁷ A második (*Júlia szép leány*) 1930-as keltezésű Szentpál-koreográfiaként ismert, mégis Molnár 1943-as közlésében jelent meg nyomtatásban.⁶³⁸ A harmadik (*Bíró Máté*) kicsit eltér az előző két balladától, már egyértelműen Molnár-koreográfia.⁶³⁹ A táncballadák esetpéldáinak elemzése azért lényeges a kutatás szempontjából, mert megmutatja a műfaj sajátos jegyeit és az értekezés későbbi fejezetében szerepe lesz.

Első ballada-példám a *Mária-lányok*, ami egy szegedi népballadát feldolgozó koreográfia. Ez már 1938-ban került bemutatásra, jelentősebb mértékű a folklór motívumainak alkalmazása is, mint a táncdrámákban. Az eredeti népballada Volly István gyűjtése, amit Lajtha László buzdítására dolgozott fel, ezzel teremtve meg a későbbi színpadi mű tánczenei alapját.⁶⁴⁰ Volly tehát a néphagyományban élő *Mária-kultusz* egyik népballadáját használta fel zenekompozíciójához, amely

⁶³⁷ Szentpál hagyaték OSZMI Táncarchívum fond 32.

⁶³⁸ Molnár 1943: 129–136.

⁶³⁹ Molnár 1943: 9–31. A ballada három változatát is közli a könyv.

⁶⁴⁰ Volly István: *101 Mária-ének – Népi gyűjtések*, Népkóta Kiadás, Szent Gellért Nyomda, Szeged, 1948. Ez a nyomtatásban kiadott kötet, a Szentpál koreográfia zeneszerzője 1938-ban is Volly István volt. Lásd Szentpál Olga kéziratosa OSZMI Táncarchívum fond 32.

megállapítása szerint legendaballada.⁶⁴¹ A Szentpál-féle koreográfiában a Szűz Mária képéhez jövődöbelijükért imádkozó lányok, valamint az élet és a halál tusakodása került megjelenítésre. Mint allegorikus alakok, az *Élet-lány* és az *Élet-asszony* a boldog élet reményének üzenetét hordozták, a *Halál-lány* és a *Halál-asszony* a tragikus vég felvállalását jelenítette meg Szentpál Olga alkotásában. A koreográfiában a két lány a szűz képe előtt imádkozva extatikus táncot ad elő, amiből álomba szenderülnek. Álmukban a *Halál-* és az *Élet-lány* alakjaiként jelennek meg. A lányokhoz a Halál és az Élet anyai alakjai: a *Halál-asszony* és az *Élet-Asszony* csatlakoznak. A *Halál-asszony* fájdalmasan keserű, kemény és kegyetlen alakja kerül szembe az *Élet-asszony* jóságos–befogadó–teremtő–szeretetteljes alakjával. A két lány és a két asszony táncában a *boldogság élet-koszorújának* és a *halál fekete zsebkezdőjének* szimbólumai jelennek meg. Mindkét lány *a boldogság – az élet felé fordulva reménykedik boldog jövőjében*, de a halál jelenléte – nagyon is valóságos alakként – megmásíthatatlan sorsként szembesíti a *Halál-lányt saját végzetével*. A koreográfia végén a lányok, álmukból felébredve megköszönik a szűznek a látomást, egyikük a boldogság reményével néz a jövőbe, másikuk a biztos halál tudatában szomorú belenyugvással fogadja el sorsát. A koreográfia egésze stilizált néptánc motívumokat tartalmaz, hangsúlyozva és kiemelve a mozgás tematikus jellegét.⁶⁴²



12. kép: Szentpál Olga: Mária-lányok 1938-as keletkezésű koreográfiája, az *Élet-lány*, az *Élet-asszony*. Lásd Mellékeletek.

⁶⁴¹ Volly 1948: 24.

⁶⁴² Kép forrása OSZMI Táncarchívum Szentpál Olga kéziratos hagyatéka fond 32.



13. kép: Szentpál Olga: Mária-lányok 1938-as keletkezésű koreográfiája, a Halál-lány és a Halál-asszony. Lásd Melléletek.

A *Mária-lányok* koreográfiarejegyzése azért különösen értékes, mert jól példázza a mozgáselemek és szólamok polifónikus szerkesztését. Maguk a motívumok itt sem bonyolultak: cifrák, lengetők, rida motívumok váltakoznak legtöbb esetben. A téma azonban a kargesztusok és a mozgásszólamokból kiolvasható szereplők közti interakcióban ölt formát. A koszorú és a fekete zsebkendő társítása a karakterek ábrázolásában és a mozgássorokban is értelmet nyer. Szentpál kompozíciós elve tehát világosan kirajzolódik, látható, hogy a motívumok által hogyan építi fel a szereplő karakterét. Egymást követő és egymásra reflektáló szólamokban látható a lányok és az asszonyok tánca, ami két-két, azonos időben zajló, különböző mozgássorban látható. A szerkesztési módban jelen van a polifónia, a szólamok reflexiója, valamint a szólamok szimmetrikus tükörképe is. Az összesen 277 taktusból álló, rövid koreográfia igazi kompozícióelméleti példa. Merényi Zsuzsa közlése szerint Szentpál többi koreográfiája is lejegyzésre került az 1940-es években, de ezek (mint a *Magyar halottas*) a második világháború alatt elpusztultak.⁶⁴³

⁶⁴³ Merényi Zs. 1979: 301.

A koreográfia lejegyzési módja nem azonos a ma használt módszerrel. A mozgás minden nyolcados fázisát külön kezeli az írásmód, valamint több jelet használ a Láng-féle, 1932-es táncírás jegyzetből. A koreográfia érdekessége az is, hogy ezt a művet – Volly István visszaemlékezése alapján – Bartók búcsúztatásakor (1940. október 8.-án) is előadták a Zeneakadémia nagytermében.⁶⁴⁴

A *Júlia szép leány*⁶⁴⁵ legendaballada koreográfiája a szűzlány mennybemenetelét írja le. Mikor az eget kapui megnyílnak, az égi bárány szarvai között a nappal és a holddal hívja az égi szüzek megfogyatkozott seregébe az ártatlan leányt, aki búzavirágot ment szedni a búzamezőre. Ez a ballada feltűnt az 1935-ös *Székegy népballadák* és az 1943-as *Élő Népballadák* könyvben is. A dramaturgikus cselekmény *Júlia*, és kifejezetten az *Anyá* megformálásában érhető tetten. A koreográfiában kiemelt mozgásos szerepe Júliának és az Anyának van, a fiúk és lányok cselekményt kísérő, díszletként alkalmazott kórusa kíséri a két főszereplő mozgását. A népdalokat éneklő tömeg mutatja meg Júliának a *mennyek kapuját*, ahová a *bárány szólítására* a lány a *szüzek seregébe* távozik az Anya bánatára. A koreográfiában mindenki számára egyszerűen megvalósítható motívumok vannak, nagyobb hangsúly a pantomimikus jeleneteknek, a témát kifejező mozgáskórusoknak, csoportképeknek van. A tömeg szerepe itt az egymást követő jelenetek átvezetésében és kiemelésében fogalmazható meg. A mű vége és csúcspontja a *testéből kilépő, eltávozó lány* és az itt maradó *Anyá tragikus magasztos csodájának* képében teljesedik ki.⁶⁴⁶



16. kép: Júlia szép leány alakja Buday György rézmetszetén, illetve a színpadi táncban Júlia mozgása Molnár István 1943-as koreográfialejegyzésében. Lásd: Mellékletek.

⁶⁴⁴ Volly 1987: 103. Volly ebben a visszaemlékezésében közölte a Mária-lányok koreográfiazenéjét. Ugyanebben a kötetben megjelent Merényi Zsuzsa rövid Mária-lányok koreográfia elemzése is. Lásd Merényi Zs. 1987: 87–99.

⁶⁴⁵ A kép forrása Buday–Ortutay 1935; Buday György rézmetszete.

⁶⁴⁶ A tánc leírását a Molnár István által kiadott 1943-ban megjelent könyvből hivatkoztam.

Utolsó példám a *Bíró Máté* címet viselő népballada táncos feldolgozása, amely a rablóbanda-vezér és a királylány szerelmét tárja elénk. Ez volt Molnár István legelső koreográfiája. Molnár *Élő népballadák* című könyve ennek három különböző térben előadható, térspecifikus változatát is közli. A koreográfia főtémája: a börtönbe vetett rablóbanda-vezér és a királylány az ablakukon kitekintve, madártávlatból megszeretik egymást. Bíró Mátét a király börtönéből legényei megszöktetik, de nem tudja elfelejteni plátói szerelmét, ezért visszamegy érte a király várába. A királylányt, mindenki szeme láttára, a templomból kijőve rabolja el a rablóvezér és bandája. A rablótanyán a főszereplők megérkezésekor boldog nász veszi kezdetét, egészen addig, amíg a király és haragos serege meg nem érkezik. Bíró Mátét a király újra tömlöcbe veti, a királylányt pedig visszaviszi magányos szobájába. A táncballadát népdalok eléneklése, illetve a ballada elszavalása teszi színessé és érdekessé. A tánckar a vár, a rablóbanda, a királylányt kísérő lányok csoportkompozíciói után végül a tűz körüli incselkedő párostáncban teljesedik ki. Bíró Máténak Angyal Bandi betyárballadáját is eléneklük és a beteljesületlen szerelem történetének két szereplője újra az ablakban állva sóhajtozik.

Szentpál a koreográfusi munkáiban a színházban alkalmazott stilizált kortárs magyar dramatizáló táncstílus, valamint a műfaji formák megalkotását tekintette feladatának. A táncdráma és a táncballada műfajai a test- és a testek viszonyrendszerén túl, térbeli mozgáskompozíció kifejező attitűdjét is megjeleníthetővé tette. A mozgásművészet, mint a kifejező expresszív tánc és a kortárs magyar tánc stílusait ötvöző műfaj az 1930-as évektől egészen 1945-ig kiemelten jelen volt a színpadi táncművelés palettáján.⁶⁴⁷ Ezt a koreografálási stílust követik Molnár István első ballada-feldolgozásai is.

A folklorizmus stílusában az alkotó stilizált mozgásokat, motívumokat és lépéseket társít a dominánsan kifejező, a kargesztusok és a mimika használatát kiemelő dramatikus táncban. A tömör, rövid képeket megjelenítő, népdalokat, balladákat és táncot ötvöző, színpadra alkalmazott koreográfiák a társadalmi–morális problémákat jelző cselekményt formálják kompozícióvá. A mozgásban megformált karakterek nemcsak az egyes szereplők alakjában, hanem a tánc motívikájában is megjelenik. Ezek az 1920-as évektől zajló alkotói kísérletek (az 1930-as évek történelmi eseményeire is reflektáló) mozgásművészeti–táncszínházi műfaj stílusának létrejöttét eredményezték. Kutatásaim szerint a dramatizáló misztériumjáték és a táncballada rövid, képeket egymás után fűző szerkezete határozza meg a táncszínházi formanyelv műfaját és stílusait. A közölt példák remélhetőleg szemléletesen érzékeltették az epikus színházból kiinduló dramatikus táncstílus megszületésének és fejlődésének folyamatát. A mozgásművészetben alkalmazott

⁶⁴⁷ A *Mária-lányok* koreográfiájának érdekessége, hogy ez teljes egészében táncírással lejegyzett, rögzített formában maradt fenn Ennek dokumentuma Szentpál Olga hagyatékában megtalálható, ahogyan az előadások szüzséinek leírásai és koreográfiai jegyzetei is. Szentpál Olga kéziratok hagyatéka OSZMI Táncarchívum fond 32.

folklórjelenségekre irányuló kutatás fényében tehát a test belső érzéseit megjelenítő, dramatikus tánc stílusában nyilvánul meg az individuális, képzett test, amely polifonikus térbeli mozgás általi karakterábrázolásával válik a történet narratív előadójává. A dráma és az epika műnemei lesznek a dramatikus tánc testi kifejezésének témái, amelyek műfaji formákban morális–tanító funkciót is képviselnek a műalkotást vizuálisan befogadó közönség számára. A városi közösség kollektív cselekvéseiben színpadi térbe helyezett folklórt olyan értéknek tekintett elemként kezeli, amely a közösség múltjára vonatkozó ismereteiből motívumokat kiemelve kortárs alkotást, a közösség érdeklődését jelző tartalmat hoz létre. A folklór tehát kortárs alkotásként épül be az 1930-as évek városi tánc kultúrájába, megteremtve a városi polgár identitáskonstrukciójának reprezentációját. Ez a két, különböző színpadon alkalmazott táncműfaj párhuzamosan van jelen Szentpál Olga munkásságában 1945-ig. Az 1940-es évektől kezdve az ifjúságnevelő törekvések hatására alakuló csoportok (a későbbi táncgyűttesek) Molnár István koreográfiáinak előadásában a táncballada műfaját képviselték.

A táncdráma és a táncballada kutatásának eredményeit összefoglalva megállapítható, hogy az 1930-as évekbeli Budapest városi terében a „nemzetmentő” célkitűzés eredményeinek egyikeként említhető a testkultúra és a tánc kultúra német példát szem előtt tartó, de azt saját képére formáló szimbolikus testi gesztusrendszer és kifejező tánc létrejötte. Az ifjúság testi és szellemi egészsége, valamint a néphagyomány megismerése, a népi motívumok elit kultúrába emelése válik egyes városi közösségek számára társadalmi konfliktusokat is megjelenítő előadásformává, önazonosságot jelentő eszmévé. Az 1930-as évek Magyarországon az ifjúságba helyezett bizalom, a „kultúrfőlény”-eszmé megvalósításának vágya a művészek felkészültségét és kreativitását is igénylő, felelősségteljes munkát eredményezett. A tánc közösségi szórakozást jelző funkciója mellett a test szimbolikus reprezentációját jelző művészi kifejezést megteremtő szórakoztató funkciója ezen a fejlődésen ment keresztül, hogy a 20. század elejének emberéhez szólni tudjon a testi kifejezés színpadon alkalmazott dramatikus tánca révén. A baletten túllépő kortárs kifejező táncot a szereptípusokat is megjeleníteni tudó misztériumjátékok formájában színházi térben adaptálta, amelyben a test újfajta szerepben mutatkozhatott meg. A *Gesamtkunstwerk* szellemében megújulást kereső művészeti ágak fúziója az epikus színház térspecifikus előadásaiban a karaktereket és cselekményt is ábrázolni képes táncdráma és táncballada, a *kortárs magyar színpadi tánc* stílusában egyesült. Érdekessége, hogy az epikus színházi forma egyes részei különálló etüdökként is egységet képviseltek, de összeillesztve szerves egységként váltak egész estés produkcióvá. A magyar színpadi táncművészetben egyedi ötvözetként öntött formát a művészi alkotásokban is megjelenő szellemi folklór megismerése, felgyűjtése, analizálása. Ezáltal ismerte meg a városi polgárság a magyar vidék sajátos habitusát, ismerte fel akkori elmaradott helyzetét és értékes folklórkincsét. A kutatás

eredményei szerint az ifjúságneveléssel is összekapcsolódó testkultúrába adaptált táncok és a színpadra alkalmazott művészi alkotások együttesen képviselték a társadalmi mobilitást is elősegíteni célzó kulturális programot, ami az 1930-as évektől kezdődően egészen 1945-ig folyamatosan alakult. A bemutatott példák segítségével végig követhettük, hogyan alakult, változott és vált végül egyedi kifejezési formává a táncszínház műfajában. A táncdráma és a táncballada a morális közlés és a személyesség okán nyerhette el társadalomnevelő szerepét és az egyéni mondanivaló kifejezésének lehetőségét. Kutatásaim konklúziója az, hogy a kultúrtörténeti kontextusokkal együttesen értelmezett testi kifejezés sajátos stílusa adja meg az alkotások valódi jelentését, valamint a színpadi játékforma típusának jellemzőit, amelyből az európai és a magyar táncszínház is kialakulhatott. Ehhez pedig a kiindulási alapot a magyar tánckultúra és a modernizmus szellemiségét is megjelenítő alkotói habitus jelenti. Szentpál Olga munkásságának vizsgálata alapján világos, hogy a budapesti mozgásszínházi alkotások, a folklórt felhasználó mozgásművészeti műfaja nem támaszkodott az amerikai modern tánc alapjaira, illetve e műfaj előadóinak mozgásban megjelenített mozgástípusára, habitusára.

A továbbiakban Szentpál táncfolklór kutatását mutatom be.

IX. Szentpál táncfolklór kutatása (1940-es évek)

Az értekezés jelen fejezete a 20. század 40-es éveiben meginduló tánc kutatás európai kontextusait, elméleti téziseit és gyakorlati eredményeit mutatja be.⁶⁴⁸ A kutatás előrehaladtával eddig ismeretlen adatokra és nem vizsgált dokumentumokra bukkantam.⁶⁴⁹ Ezek egy része a Táj- és Népkutató Központ munkájára vonatkozó eddigi ismereteket árnyalják, de itt említhető az is, hogy 2023 tavaszán a Néprajzi Múzeum Etnológiai Adattárában lehetőségem nyílt a tánckataszter dokumentumainak feltárására. Utóbbi egészen pontos képet ad az 1940-es évek Magyarországnak élő tánc kultúrájáról, annak etnikai sajátosságairól és az ekkor meginduló tánc kutatás módszertanáról. A városi tánc kultúra folklórt integráló folyamatában a társasági tánc és a táncfolklór kutatásának kölcsönhatása ismerhető fel, amely a folklór műfajait alkalmazó művészi tánc eszköztárához, valamint a színpadi néptánc kialakulásához is hozzájárul. A városból kiáramló, a falut megismerni – szociális helyzetét feltárni – igyekvő fiatalok szerepe kultúrát alakító tevékenységet jelentett. Az ifjúságnevelés alapkoncepciójában a *lokális néphagyomány* megismerése mellett a népdal, népballada és a néptánc tanulása kiemelt szerepet kaphatott.

Az 1930-as évek végétől elkezdődik az ifjúságnevelési mozgalmat alkotó csoportok tömörülése, amely a Teleki-féle Táj- és Népkutató Intézetben elkezdett falukutatói munka irányzatát követte.⁶⁵⁰ Ez az irányzat az elcsatolt területeken élő népesség kultúráját, hagyományos szokásait kutatta, amelyhez Karácsony Sándor regöscserkész csapata is kapcsolódik. A tömörülés eredményeként említhető, hogy ehhez a kezdeményezéshez a nemzeti törekvéseket támogató intézményi struktúra is kapcsolódott, amely egyrészt ifjúságnevelés, másrészt pedig a hagyomány tudatos megismerésére, feltárására törekedett. Ehhez idomult az akkor elinduló táncfolklór kutatása is, amelyben a Karácsony-tanítvány Morvay Péter mellett Muharay Elemérnek is igen jelentős szerep jutott. A közösség olyan kutatói hálózattá nőtte ki magát, amelynek egyes tagjai egyetemi stúdiummá tették az etnológia és az etnográfia oktatását, amelyhez a táncfolklór kutatása is társulhatott.

9.1 A Táj-és Népkutató Intézet, a falukutatás és a táncfolklór kutatása

1938-ban alakul meg Teleki Pál fővédnökségével a Táj-és Népkutató Központ, ami a falu szociográfiai feltárását tekinti elsődleges feladatának. A falukutatás módszertanát a sárospataki faluszeminárium példáján keresztül mutatja be Újszászy Kálmán *A falu – útmutatás a falu*

⁶⁴⁸ Hofer 2009: 214.

⁶⁴⁹ Ábrahám 2023d

⁶⁵⁰ Borbándi 1983: 312-313.

tanulmányozásához című írásában.⁶⁵¹ E munka folytatásaként született meg a Hegyköz, Hegyalja, Bodrogköz, illetve a Dunavölgy (Sárköz- és a bukovinai székelyek), valamint Gömör, és a Kiskunság szociográfiai leírása.⁶⁵² Ezek a monográfiák a táncsal nem, vagy csak érintőlegesen foglalkoznak. Újszászy kutatási útmutatója viszont megemlíti a táncot, mint a közösség szellemi kultúrájához tartozó jelenséget, ami így a néprajzi kutatás részévé válhatott. Nagy részletességgel tárgyalja a falu életét feltáró folklórkutatásainak elméleti téziseit, majd a település hitéletének, településrajzának, szellemiségének, tárgyi- és szellemi néprajzának kutatásmódszertanát.⁶⁵³ Azonban a kutatás gyakorlati megvalósításakor kiderült, hogy a kérdőíves kutatás során a parasztok inkább bezárkóznak, mintsem megnyílnának. Így a személyes beszélgetésekből alakuló interjúk és a közös munka vált a kutatás ténylegesen célravezető módszerévé. A kutatási eredményeket 1938 novemberében tették közzé és azok – Teleki eredeti szándékával ellentétben – a vidék nagyfokú elmaradottságát és szociális problémáit tárták fel, utalva a földkérdés megoldásának és a közigazgatási reform szükségességének sürgető voltára.⁶⁵⁴ Ennek okán Teleki Pál elhatárolódik nemcsak a Táj- és Népkutató Központtól, hanem diákjaitól is.⁶⁵⁵

Teleki után Györffy István vette át az intézmény irányítását. Györffy szemléletében a nemzetmegtartó hagyományoknak és az európai magas műveltség megismerésének egyaránt fontos szerep jutott. A nemzeti hagyományokat Györffy szerint a magyar nemzeti művelődés alapjává kellene tenni.⁶⁵⁶ Ebben kiemeli a „népi tánc” szerepét, amely utolsó óráit éli és a táncfolklór felgyűjtésére szólít fel.⁶⁵⁷ Györffy szerint a „népi tánc” mint a nemzeti művelődés egyik alapját Budapesten is tanítani kellene, az óvodától egészen a Színművészeti Főiskoláig.⁶⁵⁸ Györffy sajnálatos módon 1939-ben váratlanul elhunyt, ám az intézet tovább működik és folytatja kutatómunkáját. A táncgyűjtés kezdete is ekkortól datálható.⁶⁵⁹

⁶⁵¹ Újszászy 1936.

⁶⁵² Több monográfia is megjelent az 1939–1944 között zajló falukutató táborok kutatási anyagaiból a Táj- és Népkutató Intézet kiadásában. Lásd: Papp L. 1941; Peja 1941; Kádár 1941; Mády (szerk.) 1942; Végh 1942; Vö: Bartha 2011; Granasztói 2009.

⁶⁵³ Ehhez kapcsolódó, a tánc kutatásának előtörténeteként említhető Elisabeth C. Rearick 1932-ben, Gönyei Sándor 1932–1936 között végzett filmes tánc-rögzítései. Lásd Rearick 1939; valamint a Néprajzi Múzeum Etnológiai Adattárának feljegyzései, megtalált adatai alapján.

⁶⁵⁴ Kósa 2001: 170–173.

⁶⁵⁵ Borbándi 1983: 238–240.

⁶⁵⁶ Györffy 1939: 8–10.

⁶⁵⁷ Györffy 1939: 30.

⁶⁵⁸ Györffy 1939: 31.

⁶⁵⁹ Molnár István 1941–42-ben végzett gyűjtéseiben, annak kiadásban közölt összesen 175 figurájában szintén találkozunk kiskunhalasi, Decsi-Sárközi-Tolna megyei figurákkal a dunántúli, kalotaszegi, székelyföldi, szatmári, gyimesi és a műtáncként megnevezett figurák mellett. Molnár *Magyar néptáncgyűjtések* című könyve csak 1947-ben fog megjelenni, amelynek körülményeire majd írásom későbbi részében térek ki. Molnár 1947; Megjegyzem azonban, hogy Molnár ebben az időszakban nem tájegységi jellegzetességet rögzítő színpadi táncban, hanem csak figurákban és koreográfiai-formai közlésben gondolkodik, ahogyan ez az 1943-ban kiadott *Élő Népballadák* kötetében nyomon követhető. Molnár 1943.

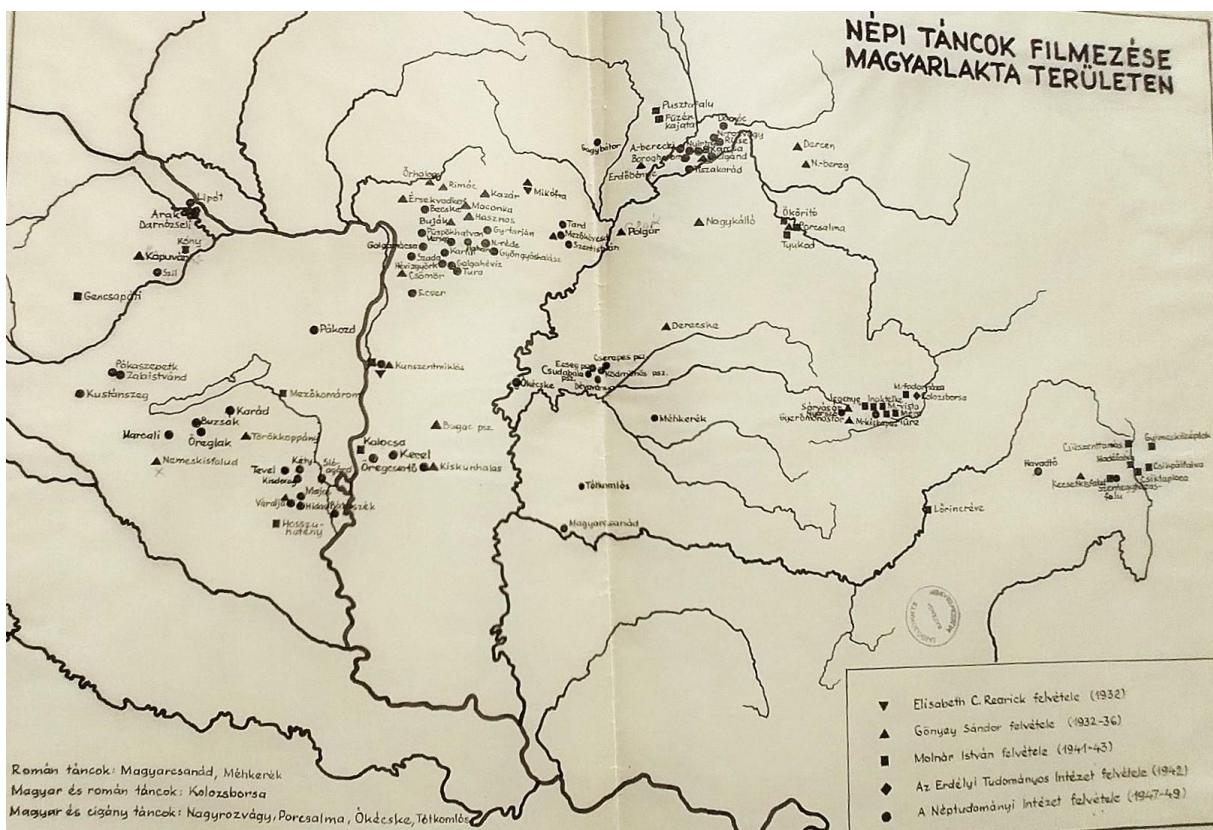
Az 1940-es években meginduló tánckutatásról nagyon kevés információ állt eddig rendelkezésre. Feltárt adataim az etnológiai szemléletű kutatás egyik alapelveként alkalmazott, földrajzi–történeti alapokra támaszkodó kultúrmorfológiai elmélet releváns jelenlétét bizonyítják.⁶⁶⁰ A magyar táncfolklorisztika erre az időszakra vonatkozó kutatástörténete vázlatosan említi e korszakból Molnár István, Lugossy Emma és Gönyey Sándor munkásságát.⁶⁶¹ Azonban, meglátásom szerint ennél nagyobb jelentőségű a *Táj-és Népkutató Központból* 1941-ben létrejövő *gróf Teleki Pál Tudományos Intézet Államtudományi Intézetének Néptudományi Intézetében* folytatott tánckutató munka.⁶⁶² A mozgalmat maga mögött tudó Néptudományi Intézetben folytatott, etnológiai szemléletű táncfolklór-kutatás az akkori falusi népesség tánckultúrájának feltárására törekedett.

Értekezésem e fejezete a Néptudományi Intézetben a táj- és népkutatás eredményeiből megalkotott és a színpadi néptánc alapjául szolgáló tánckataszter bemutatására vállalkozik, kitérve első eredményeinek bemutatására is. Az 1940-es évek első kutatási eredményei írják le egy adott területen élő népcsoport közösségének (országban belül zajló migrációjának hatására) változó tánckultúráját, amit a városból érkező emberek felé színpadi táncként definiált szimbolikus reprezentációként alkalmaz. A fejezet esetpéldái a magyar tánckutatás eddig ismeretlen első eredményeit mutatja be, ami Szentpál Olga munkájaként (a bukovinai székelység táncagyományára irányuló kutatások) vagy közreműködésével (a bodroghközi gyűjtés) valósultak meg. Szentpál táncfolklórkutatásával kapcsolatban megfogalmazott kérdéseim: Mi volt a tánckataszter létrehozásának célja? Milyen elméleteket adaptáltak a tánckutatásban? Milyen hatást gyakorolt ez a színpadi néptánc alakuló stílusára?

⁶⁶⁰ A tánc etnológiai vizsgálatát és a kultúrmorfológia elmélet alkalmazását Ortutay Gyula fogalmazta meg 1934-ben. A tánckutatás 1940-es években megszülető első eredményei ezt az elméletet alkalmazva a népélet és a tánckultúra feltárását tekintette feladatának. Lásd Ortutay 1934; 1937; Erixon 1944; Vö. Varga 1939; Sylvain 1991.

⁶⁶¹ Lásd Martin 1979a; Martin 1995; Felföldi–Pesovár 1997. Ezek a munkák táncmotívumok, koreográfiák leírásait tartalmazzák, módszertani vagy kutatástörténeti adatokat nem. Lásd Molnár 1947; Lugossy–Gönyey 1947.

⁶⁶² A Gróf Teleki Pál Tudományos Intézet Államtudományi Intézete három tagintézettel működött. Az első tagintézet a Történettudományi Intézet (Kosáry Domokos vezetésével), a második az Intézet folyóirata (*Revue d' Historie Comparée*) A harmadik tagintézet a Néptudományi Intézet (Györffy György vezetésével). 1948-ban az (1750/1948 korm. sz.) kormányrendelet az Intézet nevét Kelet-európai Tudományos Intézetre változtatta. Kónya 1998: 126.



2. térkép: A Néptudományi Intézet 1947-49-ben készült filmfelvételeinek térképe. Lásd: Mellékletek.

9.2 A Néptudományi Intézet tánckataszterének bemutatása

A kutatás – ahogyan ezt már a korábbi fejezetekben is említettem – az akkori kultúrpolitikai elvek és a tánc kutatással kapcsolatba hozható intézménytörténet feltárását tette szükségessé. Így kerültek a kutatás fókuszába a Néptudományi Intézet tánckataszterének dokumentumai – ennek vizsgálatával vált világossá számomra az ifjúságnevelő mozgalmi törekvések, a tudományos kutatás és a színpadi néptánc kialakulása közötti összefüggés. Az említett dokumentumok feltárásával derült fény Szentpál Olga tánckutató munkásságának korai szakaszára. Szentpál táncfoklórgyűjtéseinek feltárása során olyan adatok is előkerültek, amelyek azt bizonyítják, hogy egyes munkái korábban keletkeztek,⁶⁶³ mint ahogyan azt eddig tudni véltük.

A tánckataszter keletkezéstörténetéről röviden a következők tudhatók: 1940-ben Ortutay Gyula memorandumot intézett a Magyarságtudományi Intézethez, melyben sürgette a népcsoportok művelődési formáinak rögzítését.⁶⁶⁴ A belső migráció társadalmi- és kulturális

⁶⁶³ Az 1930-as évek végétől 1945-ig a keletkező munkák Belényessy Márta bukovinai székelység tánckultúráját feltáró munkája és Szentpál Olga formái elemzése. Lásd Belényessy 1958; Szentpál 1958; 1961.

⁶⁶⁴ A Magyarságtudományi Intézet és a budapesti Pázmány Péter Tudományegyetem bölcsészkarának tanszékei közötti együttműködés révén zajló kutatásokban kiemelt szerep jutott a néprajzi kutatásoknak. A néprajzi atlasz tervezésének

hatásainak évről évre történő nyomon követését, a változások rögzítését is kérte Ortutay az Intézettől.⁶⁶⁵ Az 1941-ben a Táj- és Népkutató Központból létrehozott Néptudományi Intézet „[...] célja a magyarság néprajzi, népnyelvi, embertani és néptörténeti kutatása, a kelet-európai népek ilyen irányú kutatásainak megismertetése” volt.⁶⁶⁶ Az Intézet feladata tehát elsősorban az európai etnológiai iskola elveit adaptáló kultúrakutatás, illetve a belső migráció feltárása volt, amelyben a táncfolklór felgyűjtése is helyet kapott. A tánckataszter létrehozásának célja az akkori tánckultúra állapotrögzítésére irányult. Morvay Péter feljegyzései szerint, a néprajzi atlasz mintájára, a tánckultúra és a táncélet történeti rétegeinek és tánc típusainak feltárásával *tánccatlasz* létrehozására törekedtek.⁶⁶⁷ Ennek a munkának „jelentős tudományos és mozgalmilag hasznosítható eredményei” születtek.⁶⁶⁸ A tánckataszter tulajdonképpen annak a gyűjtőhálózatnak az eredménye, amelyet a falusi tanítók, lelkészek és a népi kollégistákból amatőr néptáncosokká, néprajzosokká váló ifjúság segítségével alakítottak ki. A tánckataszter több mint 400 elemet tartalmazó dokumentumai az 1946–49 közötti időszak tánckultúráját rögzítik. Ebben levelezések, térképek, gyűjtőkartonok, táncleírások találhatóak. A vármegyerendszer szerinti település- és táncmutató az ország akkori etnikai sajátosságait, a népcsoportok, nemzetiségek át- és kitelepítéseinek nyomait, annak tánckultúrára gyakorolt hatásait mutatják be. A legtöbb dokumentum 1948–49 között készült. Az így létrehozott adattárra később a Néprajzi Múzeum, az Egyetemi Néprajzi Intézet és a Táncszövetség is igényt tartott, végül azonban a Néprajzi Múzeum Etnológiai Adattárába került.

A gyűjtések feldolgozásának elemzésekor a háttérben zajló tudományos, elméleti munka megvilágítása és értelmezése is szükséges. A Néptudományi Intézet első nagysikerű kutatásaiból írt monográfiák az 1940-es években nem láthattak napvilágot.⁶⁶⁹ Az Intézetet Ortutay miniszteri rendeletének hatására bezárták, így kérdésessé vált az addig folytatott kutatómunka eredményeinek sorsa is. A források szerint az intézet feloszlásának egyik oka, hogy az intézetben olyan történészek, régészek, antropológusok és nyelvészek is dolgoztak – a néprajzosok mellett –, akik tántoríthatatlanul hittek a Teleki-féle koncepció tudományos bizonyíthatóságában.⁶⁷⁰ Ortutay tudta, hogy igazán értékes munkát tett lehetetlenné, ezért javasolta, hogy az 1949-ben megszűnő Néptudományi Intézet munkája 1951-től a Népművészeti Intézet égisze alatt folytatódhasson. Így a negyvenes években megkezdett gyűjtőmunka, a megtalált dokumentumok szerint még 1951–55

munkálatai is itt indultak meg. Kijelölt új kutatási irányt képviselt a táncfolklór kutatása, amiben a néprajzi tanszék hallgatói és oktatói működtek együtt a Néptudományi Intézeti munkában. Lásd: <https://www.arcanum.com/hu/online-kiadvanyok/Lexikonok-magyar-neprajzi-lexikon-71DCC/m-732AC/magyarsagtudomanyi-intezet-732EB/> [Letöltés dátuma:2024.08.31.]

⁶⁶⁵ Ortutay 1947. Lásd Belényesi 1958: 3.

⁶⁶⁶ Idézi Kósa 2001: 190.

⁶⁶⁷ Morvay 1949: 3; Morvay–Pesovár 1954.

⁶⁶⁸ Halász (szerk.) 2010: 27.

⁶⁶⁹ Paládi-Kovács 2018: 114.

⁶⁷⁰ Kónya 1998: 128.

között is zajlott. Azonban a felgyűjtött adatok sorsa 1956-tól ismét kérdésessé vált, feldolgozásuk félbemaradt. A tánckataszter végül 1958-ban a Néprajzi Múzeum Etnológiai Adattárába került és azóta is érintetlenül maradt.

A továbbiakban a táncfolklór kutatásának 1946–49 közötti, mélységében vizsgált eredményeinek bemutatása következik a bukovinai székelység tánckultúráját feltáró munka és a bodrogközi kutatás elemzése alapján. Ehhez azonban röviden ki kell térnem annak az elméleti háttérnek a bemutatására, amelyet a kutatók a gyűjtések metodikájának megtervezésekor, illetve az anyag értelmezésekor bizonyíthatóan alkalmazhattak.

9.3 Az európai etnológiai iskolához kapcsolódó magyar tánckutatás

Az 1930-as évek végére a magyar tánckutatásban két út körvonalazódott. Az egyik a falukutatásra támaszkodó, etnológiai szemléletű táncfolklór-kutatás, a másik a városi táncművészet testre és táncra irányuló tartalmi és formai analízisének kidolgozása. Szentpál 1946-tól a táncrendező és a koreográfus képzés részterületként alkalmazta a táncfolklór kutatást. Ehhez a már férjével korábban kidolgozott elméletét: a test és a tánc rendszertani elveit a tánckultúra analízisére átalakított módszertanként adaptálta, amit a Néptudományi Intézet keretei között (1947-1949) végzett tánckutató munkájában használt fel, majd a Néptudományi Intézet Népművészeti Intézeté alakulásakor, valamint a Táncszövetségben (1949-1958) indított képzések keretein belül tanított.⁶⁷¹

A táncfolklór kutatásának alapjait az 1941-ben a Táj-és Népkutató Intézetből Néptudományi Intézeté átalakuló szervezetben folyó munkával fektették le. A Néptudományi Intézetben kifejezetten nagy hangsúlyt kapott a tánckutatás: néprajzosok, táncos-koreográfusok, zenészek és filmesek dolgoztak együtt, munkaközösséget alkotva egészítették ki egymás munkáját.⁶⁷² A kutatók a táncfolklórt elemezve, azt apró részletekre szedve, a mozgás építettségét és szerkezeti formáit analizálták, majd színpadi táncformaként újraserkesztve, koreográfiaként alkalmazták és adták közre.⁶⁷³ A néptánc kutatásában, a stílus és típus meghatározásában a tánc esztétikai elemzése (motívum, szerkezet és előadásmód) kiemelt jelentőséget kapott.⁶⁷⁴ Itt

⁶⁷¹ Szentpál hagyatékában a tudományos tánckutatás megszületését bemutató jegyzete. Szentpál Olga kéziratos hagyatéka OSZMI Táncarchívum fond 32.

⁶⁷² A kutatócsoportok tagjai az alábbiak voltak: Etnográfusok: Belényessy Márta, Bereczki Imre, Gönyey Sándor, Kaposi Edit, Morvay Péter és Vajkai Aurél. Táncíró koreográfusok: Bene Zsuzsa, Hermann Anna, Lugossy Emma, Merényi Zsuzsa, Rábai Miklós, Szentpál Mária és Szentpál Olga. Zenefolkloristák: Kerényi György, Manga János, Vargyas Lajos, Vass Lajos, Vig Rudolf, Volly István és Vujicsics Tihamér. Filmoperatőrök: Erdős Lajos, Gönyey Sándor, K. Kovács László, Lugossy Emma és Teuchert József. Lásd Morvay 1949: 390.

⁶⁷³ Ezt a munkát 1947–48 között a *Magyar Táncitanítók Országos Szabadszervezetében*, majd 1949 és 1950 között a *Táncszövetségben* dolgozó kinevelt táncitanítók végezték.

⁶⁷⁴ Ezt bizonyítja a Néprajzi Múzeum Etnológiai Adattárában megtalált táncelemző kérdőív és tánc-elemző fogalomszótára, amelyet Szentpál Olga 1949-ben írt meg a Néptudományi Intézet számára. Ebben a stílus és típus

kapcsolódik össze a táncfolklór kutatása és a városi táncművészet testre, táncra alkalmazott esztétikai (tartalmi- és formai) analízisének metodikája. Ez volt Szentpál Olga iskolájának rendszertana és mozgásanalízisének alapelmélete.⁶⁷⁵ Szentpál a munkatársai és tanítványai együttműködésével, ezen elmélet alkalmazásával állította össze a tájegységek tánc típusainak és táncstílusának lehetséges típusrendjét. A kutatási eredmények alapján folyamatosan közreadott koreográfiák a megszülető színpadi néptánc stílusának alapműveivé váltak.⁶⁷⁶ A kutatói közösség a magyarországi táncélet állapotának feltárására törekedett a Zemplén-megyei Bodrogköz, a Tolna-megyei Völgységbe telepített bukovinai székelység, a Pest megyei Galgavölgy, a három Borsod megyei matyó község táncéletének teljes felkutatása, továbbá a Csallóközzel határos Szigetköz, a Rábaköz, Göcsej, Somogy, az Abaúj megyei Cserehát, a Mátraalja, a XVIII. századi telepítésű pestkörnyéki falvak, a Kiskunság, a Nagykunság és Békés területén.⁶⁷⁷ Az 1946-tól kezdődő hároméves periódus kutatómunkájából két jelentős, Szentpál Olga közreműködésével megszülető, recens kutatási eredményeket tartalmazó mű is elkészült. Ezek Belényessy Márta és Kaposi Edit monográfiáikként jelentek meg, az első szerzőtől 1958-ban, a második szerzőtől csak 1999-ben. Az egyik a Völgység (Tolna-Baranya megyei gyűjtésben a Kétyben letelepülő bukovinai székelység tánckultúrája), a másik a Bodrogköz (Cigánd) táncéletét feldolgozó gyűjtés összefoglalása. A kutatásaim során feltárt dokumentumok alapján úgy tűnik, hogy mivel a szerzők kutatócsoportként működtek együtt, egyik sem nevezhető pusztán egy személyhez köthető monográfiának.⁶⁷⁸ A kutatócsoport a történeti, néprajzi, koreográfiai és zenei elveket követve igyekezett a táncélet sajátosságainak rögzítésére.⁶⁷⁹ Maga a kutatási metodika azonban itt arra az Adolf Bastiant idéző etnológiai iskolára támaszkodik, amely a földrajzi elhelyezkedés és a történelmi háttér felkutatásával az ott élő népcsoport szociokulturális környezetét tárja fel. A terepmunka révén a népesség kollektív reprezentációit elemzi, ami a kulturális életben jelenlévő folklórkincs összehasonlító vizsgálatát jelenti.⁶⁸⁰ Az etnológiai elmélet adaptálásában felismerhető Leo Frobenius kultúrkör-kultúrfok értelmezéseiből kialakuló kultúrmorfológia elmélete is. A kultúrkör fogalma ennek értelmében a földrajzi elhelyezkedésnek köszönhetően egymással

meghatározására irányuló fogalmak: a mozgásjelleg, az előadásmód, a tempó és a taktusszám. Lásd: Szentpál 1949. Ezt bizonyítja Morvay Péter írása is. Lásd: Morvay 1949: 393; 1952a: 19.

⁶⁷⁵ Szentpál–Rabinovszky 1940.

⁶⁷⁶ Ebben a munkában együttműködtek a népi kollégistákból néprajzossá, amatőr néptáncossá váló fiatalok is, ezek a gyűjtések is ide érkeztek be.

⁶⁷⁷ Morvay 1949: 391.

⁶⁷⁸ Több forrás mutatja ennek lehetőségét. Egyrészt a tánc elemzésére használt fogalmak használatában, másrészt a gyűjtések jegyzőkönyvei szerint. A 1950-es években megjelenő *Csárdás* monográfia is közös munka eredménye. Hivatkozva Kaposi Edit tudományos munkásságának összefoglalásakor. OSZMI Táncarchívum fond 58.

⁶⁷⁹ A földrajzi–történeti módszer Ortutay Gyula *Magyar népismeret* és az etnológiai szemlélet bemutatása Varga Sándor Frigyes *Benevezés a táncirodalomba* című munkájában szerepel. Lásd Ortutay 1937: 6; Varga 1939: 34. Vö. Erixon 1944.

⁶⁸⁰ A kollektív reprezentáció fogalmát Koepping használja az akkori etnológiai iskola kutatási metodikájának definiálására. Lásd Koepping 1983.

érintkező népcsoportok kulturális jelenségeinek összessége.⁶⁸¹ Más értelmezés szerint a kultúrkör interakciós régió, amelyben a népcsoportok kulturális jelenségei különböző történelmi korokban az együttélés hatására változnak, alakulnak és fejlődnek.⁶⁸² Ehhez a módszerhez idomul Julius Krohn elmélete is, amely fiai (Kaarle és Ilmari) munkásságában is tovább éltek.⁶⁸³ Ha ezt a tánc kulturális jelenségére alkalmazva értelmezzük, akkor a test és a testek közössége, a közösség érdeklődését jelző kollektív emlékezeti tartalmak, illetve ezek nyilvános térben megvalósuló kinetikus testi reprezentációja olyan folklórjelenség, ami az együttélés hatására a történelmi kor divatja és a közösség életében betöltött funkció szerint változtatja formáját. Tartalma pedig minden esetben a népi kultúra alapvető felségjegyeit – mint a tanult testi mozgásműveltség és a népi tudás folklór elemeinek interakcióját – szimbolikusan reprezentálja. A magyar táncfolklór kutatásához a földrajzi-történeti módszer adaptálásával a Néptudományi Intézetben zajló munkához olyan módszertant állítottak fel, ami a recens táncélet tartalmi (történeti táncdivat tánc típusainak) elemzése, formai menetének (tánc tudás életkori határvonalai, táncalkalmi és folklorisztikai) bemutatása alapján a táncanyag típusát és stílusát definiálta.⁶⁸⁴ Összehasonlítást pedig más magyarországi területeken élő népcsoportok kultúráját, táncéletét feltáró munkák alapján végeztek.⁶⁸⁵ Ez a módszer tehát nemcsak a lokális táncéletet tárta fel, hanem az etnikus hatásokra és a táncdivat európai kapcsolataira is kitért. Ezt bizonyítja a tánckataszter eddig feltárt adatcsoportja is.

A tánckataszter adatai szerint az 1940-es években a tánc tudás szempontjából az életkor alapján elkülönülő csoportokról lehet beszélni a közösségekben.⁶⁸⁶ Az életkor nemcsak a táncalkalmon való részvételt szabályozza, hanem a tanult táncok típusait is befolyásolta. Az 1900-as évek előtt születettek a történeti (európai) társastáncokat tanulták, míg az 1900-as évek után születettek számára már a modern (angolszász és Latin-Amerikából érkező) társasági táncok válnak a tánckészlet és a tánc tudás alapjává. Ezt természetesen a különböző népcsoportok, nemzetiségek esetleges együttélése, illetve a városokba történő betelepülés, a belső migráció differenciálhatja.⁶⁸⁷ A tánckataszterből eddig a Tolna-Baranya megyei Völgyországban élő bukovinai székelység tánc- és zenekultúráját megőrkítő adatokat, illetve a bodrogközi Cigánd tánc kultúrájára vonatkozó

⁶⁸¹ Frobenius elméleti munkáját idézi Sylvain 1996: 485.

⁶⁸² Voget 1975: 350.

⁶⁸³ Cocchiara 1962: 304-305. Bartók és Kodály munkája a zenefolklór feltárásában ezt az elméletet nevezi meg követendő példának. Bartók–Kodály 1913.

⁶⁸⁴ Belényessy 1958: 56–97.

⁶⁸⁵ Bácska, Szatmár, Békés, Felvidék. Lásd Belényessy 1958: 70.

⁶⁸⁶ A tánc kultúra alakulását meghatározta a tánc mesterek egészen 1946-ig lelkiismeretesen végzett munkája, amely az aktuális városi tánc élet megtanulását és aktív gyakorlatát foglalta magába. A vidék közösségének tánc életében a *magyar tánc* fogalma azonos a csárdás tánc típusával. Emellett a társastáncok időszakos divatja is a táncalkalom része.

⁶⁸⁷ Ezt a Néprajzi Múzeum Etnológiai Adattárában megtalált tánc kutató kérdőívek tartalmának ismeretében merem kijelenteni.

információkat vizsgáltam. Ezek mellett a tánckataszter a Vujicsics Tihamér által felgyűjtött, Baranya megyében élő sokácok, rácok, bunyevácok táncírásos és zenei dokumentumait őrzi, illetve megtalálható benne a Békés megyében együtt élő románok, szlovákok, magyarok táncainak-táncéleteinek leírása, a dél-magyarországi területek tánc kultúrájának bemutatása (Bácskában együtt élő székelyek, rácok, németek, magyarok táncai), és a Magyarországhoz a két világháború között visszacsatolt felvidéki (Hont és Gömör vármegyében együtt élő szlovákok és magyarok táncai) területeken végzett tánc kutatások anyagai. Ezek együttesen jelentik a tánckataszter településekre bontott adatállományát. A következőkben a Bartók által a népi líra – a magyar népzene kategorizálására alkalmazott földrajzi–történeti módszer bemutatására térek rá, amit a kutatásaim során Szentpál formai elemzésével hasonlítottam össze.⁶⁸⁸

9.4 A népi líra szerepe a zenefolklor és a táncfolklor vizsgálatában

Az értekezés korábbi fejezetében bemutatásra került a népmese és a népballada színpadi alkalmazása Kodály Zoltán és Bartók Béla munkásságában, ami a nemzeti és a kortárs dramatikus táncstílus városi megszületését teremtette meg. A népi líra a zenefolklor részeként két szorosan összetartozó, de mégis különböző alkotórészből, dallamból és szövegből álló, érzelmeket kifejező folklor műnem.⁶⁸⁹ A kutatás szempontjából itt elsősorban a dallamok *struktúra és funkció* szerinti tartalmi és formai elemzése fontos. Ez pedig elsősorban a zenei dallam *stílusrétegének és típusának* bemutatását jelenti. Ez az elv a táncelemzésben Szentpál Olga formai elemzésében jelenik meg, mely csak akkor válik jól érthetővé, ha a bartóki rendszert is mellé helyezem.⁶⁹⁰

Bartók, az 1921. októberi keltezésű, *A magyar népdal* című munkájának bevezetőjében a parasztzene és zenefolklor definiálását helyezi előtérbe. A hangsúly a parasztok ösztönszerű kifejezőmódján van, amely életszükségleteit hagyományainak megfelelő kifejezési formákkal, vagy városi, magasabb kultúrából átvett, átalakított kifejező formákkal elégíti ki.⁶⁹¹ Ehhez kapcsolja hozzá Bartók a folklor *térbeli és időbeli elterjedését*, ami alapján fejt ki a zenefolklor kutatási célját:

1. „*A parasztdallamok minél gazdagabb tudományos zenei rendszerbe foglalt gyűjteményét létesíteni egymással szomszédos és egymással érintkezésben lévő parasztsztyályok zenei anyagából.*

⁶⁸⁸ Szentpál formai elemzése az 1948-as bukovinai székely táncok elemző vizsgálatára alkalmazott elmélet egyszerűsített formája. A bukovinai székely táncok kéziratának két változata létezik, az egyik 1948-ban készült, a másik a publikálás reményében átírt 1950-es változat. Ez a mű azonban nem tartalmazza sem Belényessy településtörténeti részét, sem Ortutay előszavát, mint az 1958-ban megjelent mű. Lásd Szentpál Olga kéziratosa hagyatéka, OSZMI Táncarchívum fond 32. Belényessy 1958.

⁶⁸⁹ Katona I. 1998b: 356.

⁶⁹⁰ Szentpál formai elemzése publikálva először csak 1958-ban jelent meg. Kutatásaim eredményei szerint azonban már 1948-ban alkalmazásra került ez az elmélet. Ebben már motivikus elemzést találunk, 36 karikázó és csárdás részletes elemzését. Lásd Szentpál Tudományos tánc kutatást bemutató elemzése, OSZMI Táncarchívum fond 32.; Szentpál 1958; 1961.

⁶⁹¹ Bartók 1966: 102.

2. *Összehasonlító elemzés alapján a zenei stílusokra és azok eredetére rávilágítani amennyire lehetséges.*⁶⁹²

Bartók ezen szempontrendszer alapján határozza meg a magyar zenefolklór stílusait, úgymint régi stílus, új stílus és vegyes stílus. A zenei elemzés ezen szempontok alapján kialakított rendszere megadja a bartóki dialektusrendet is.⁶⁹³ Ezzel egybehangzó Szentpál táncelemző szemlélete, programja és célja is:

1. *„A néptáncoknak minél gazdagabb rendszerbe foglalt gyűjteményét létesíteni, elsősorban etnikumon belül, majd szomszédos etnikumok táncanyagából.*
2. *Összehasonlító elemzés alapján a táncstílusok rétegeire és történeti fejlődésére rávilágítani, amennyire lehetséges.*⁶⁹⁴

Az idézett elemzési módszer a kutatás folklorisztikai és történeti, valamint tartalmi és formai sajátosságainak kimutatását, összehasonlítását szolgálja. Az értekezés korábbi fejezetében már tárgyaltam Szentpál elméleti munkásságát, amelyben az elmélet sajátos szemléletmódját mutattam be. A kutatás megtalált dokumentumai a Szentpálék által kialakított szemlélet alkalmazását bizonyítják. Ezek a kéziratok már 1948-ban elkészültek, de nyomtatásban nem jelenhettek meg.⁶⁹⁵ A kézirat(ok) hagyatékban megtalált kritikái (Ortutay Gyula, Ortutayné Kemény Zsuzsa, Dégh Linda, Elekes Lajos tollából származó vélemények) támogatják a könyv kiadását, de átdolgozásra visszaküldik. Szerintük hiányzik belőle a megfelelő marxista-leninista ideológiai nevelés szemlélete. Problémaként említették a két szerző (Belényessy és Szentpál) műveinek különállóságát, összedolgozatlanágát. Ortutay szerint a kutatás épp azért különösen érdekes, mert a fordulat éveinek tánc kultúráját tárja fel. Ez Ortutay szerint megmutatja a tánc kultúra felszabadulás előtti állapotát, ami a sovinizmus és a narodnyikizmus elemeivel volt telített, ami a mozgalom számára kiváló vitatéma lehet. Kemény Zsuzsa bírálatában azt írja, hogy Szentpál Olga tartalmi és formai táncelemzésénél jobbat a magyar tánc kutatás nem ismer, az általa alkalmazott módszer véleménye szerint helyes. Szentpál, formai elemzése első soraiban megjegyzi, hogy ez a bukovinai székely táncok vizsgálatára alkalmazott elméletének vázlatos, *hangsúlyozottan a táncfolyamat motívikai és szerkezeti analízisére* formált változata.⁶⁹⁶ Az elemzést a tánc alapelemeinek meghatározásával kezdi. Ez a tartalmi és formai elemzés a táncfolklórt analizáló rendszer szempontjából a táncalkotás elméletének (a rendszertannak és a módszertannak) két egymást kiegészítő részét képezi. A motívumok kataszteri rendszerezése által vázolja fel Szentpál a tánc

⁶⁹² Bartók 1966: 105.

⁶⁹³ Bartók 1966: 105. Bartók elemzési módszerét Szabolcsi Bence és Járdányi Pál is tökéletesítette.

⁶⁹⁴ Szentpál 1958: 324; 1961: 43.

⁶⁹⁵ Forrás: Ortutayné Kemény Zsuzsa hagyatéka: OSZMI Táncarchívum fond 33.

⁶⁹⁶ Szentpál 1958: 258–259; 1961: 3–4.

tartalmi struktúráját, valamint a tánc szerkezetét adó formai funkcióit.⁶⁹⁷ Kifejti, hogy a mozdulat, a helyzet és a testhasználat–testtechnika (mint plasztika/térhasználat–ritmika/stílus–dinamika/előadásmód) fogalma miként adja meg a motívumot, ami táncként értelmezhető. Erre pedig felépíti a szerkezeti elemeket, amelyek már kisebb egységekként mutatják meg nemcsak a motívum építkezési lehetőségeit, hanem a tánc felépítését is. Mindezekhez társítja a táncoló test szólamszámait és a tánc zenével való kapcsolatát, amely tényezők Szentpál szerint együttesen tárják fel a tánc formai sajátosságait.⁶⁹⁸ A motívumok belső szerkezetének elemzésénél kiemelt a homogén vagy heterogén jellegek megkülönböztetése. Arra viszont Bartók világít rá, hogy a stílusrétegeknél miért lényeges a szekvenciasorok heterometrikus vagy izometrikus vizsgálata.⁶⁹⁹ Ez az a fontos és lényegi szempont, ami rávilágít a tartalmi, vagyis a stílusból eredő típusrendi megfeleltetésre. A vizsgált zenefolklór elemei saját hagyomány által megőrzött, idegen népektől átvett, vagy műzenei hatásokat őrző motívum kategóriájába tartozhat. Bartók, elemzésében megjegyzi, hogy a cseh–morva–tót anyagban ez a stílus teljesen otthonos, megállapítása szerint ez a szerkesztési mód onnan ered.⁷⁰⁰ Ez kiemelt kérdés a néptánc elemeinek osztályozásakor is, mert a mozgás zenéhez való viszonya és így a mozgáskészlet–testhasználat–térhasználat szerkezeti építettsége által mutatható ki a tánc stílus- és típusrendje. A motívum ambitusa, mozgásfázis-készlete és annak szerkezeti építettsége, struktúrája mutathat rá a táncok stílusára. Ez a motívumok és motívumsorok homogén, heterogén és vegyes elkülönülő csoportjainak meghatározását jelenti Szentpál munkájában.⁷⁰¹ A funkció fogalmát a mozgássor vagy szerkesztett táncfolyamat egészére használja, amely a tánc felépítése, stílusa és típusa alapján a táncrészek egymáshoz való viszonya alapján utal a táncéletben betöltött szerepére.⁷⁰² A proporciós szerkezet, a heterometrikus szekvenciasoroknak köszönhető tripódikus motívumok, az augmentáció általi tetrapódia pedig a táncok történeti típusrendjét adja meg. Ez a táncok történeti rétegeinek egymásra építettségét jelzi, ami a régi stílusra időben elsőként ráépülő idegen eredetű motívumokat tartalmazó európai táncdivat, mint a vegyes stílus integrálódó városi kulturális jelenségét fedi. Végül pedig történetileg a műzenei hatásokban bővelkedő és stílusában elkülönülő műtáncként meghatározható új stílus egészíti ki a magyar táncfolklór fejlődő–épülő motívumtárát. Ez azért lényeges momentum ebben az elemzési rendszerben, mert ilyen részletességgel a magyar táncfolklorisztika nem fedte fel a magyar tánckincs történeti rétegeit. Szentpál 1948-as táncelemzése és a formai elemzés között a

⁶⁹⁷ Lásd Szentpál 1958; 1961. Vö. Szentpál–Rabinovszky 1940; 1949.

⁶⁹⁸ Szentpál 1961: 8.

⁶⁹⁹ Izometria: egyforma ritmusú; Heterometria: eltérő ritmusú. A metrum, mint tempó és ütemmérték képezi a szekvenciasor, mint dallamvonal vagy motívum struktúráját, stílus és típusbeli meghatározását. Ez lehet páros (2/4;4/4), páratlan (3/8; 6/8 vagy tripódia, vagy összetett (5/8;7/8) Lásd: Bartók 1966: 110.

⁷⁰⁰ Bartók 1966: 162.

⁷⁰¹ Szentpál 1961: 12–13.

⁷⁰² Szentpál 1961: 19–22.

legfontosabb különbség az, hogy *a korábban nem megjelent munkában láttatta a tánckultúra egészét* (benne a magyar táncok mellett a vegyes stílus átvételeit), amit *földrajzi–történeti sajátosságokhoz is igyekezett hozzákapcsolni. Lényeges elemei az előadásmód és a stílus meghatározásának kérdése, amely típusrendként jellemzi nemcsak a táncfolyamatot, hanem a közösség táncéletének részletes elemzését is.* Azt láthatjuk tehát a tánc kutatásának 1946-os indulásakor keletkező munkákban, hogy a falusi táncéletet jelentő tánckultúrát etnológiai–társadalomtörténeti kontextusokkal együttesen, a történetiséget jelző táncdivat, mint a társasági tánc és a közösség kollektív emlékezetében megőrzött táncalkalmakhoz kötődő tánc típusok összehasonlító vizsgálatában kezdték feltárni. Azt kell tehát kiemelni, hogy az 1940-es évektől a tánc tudományos kánonjának alakulásában Szentpál Olga és Molnár István munkája párhuzamosan haladt, de más utat jelölt ki. Molnár István tánckutató munkájában a motívumokat helyezte fókuszba és a táncos egyéniségek táncainak filmes rögzítését alkalmazta, Szentpál munkája tájegységi szemléletben a falu tánckultúrájára fókuszálva az egész táncanyagot analizálta (amelyben a tánc és a táncos elkülönülő előadásmódjait is kiemelte).⁷⁰³ Molnár az 1941–42-ben felgyűjtött táncanyagot „nyersen”, motívumokban adja át, és leírást közöl a filmen rögzített, paraszttáncosok által eltáncolt táncformáról, táncfolyamatról.⁷⁰⁴ Molnár az archaizáló táncelemek folyamatát adta át és tette alkalmazhatóvá a motívumok előadásában. Szentpál pedig a tánckultúra egészének tánc típusaiban található motívumait csoportosította, azok táncon belüli szerepét határozta meg, valamint a tánc szerkezeti elvét, amely tényleges támpontot adhatott a táncrendező és koreográfus szakos diákjai számára, akik ezt önálló alkotássá formálhatták. Ez a táncfolklór archaizáló alkalmazása és az alkotás modernizáló szemlélete közötti különbséget példázza.⁷⁰⁵ A bukovinai székely táncok mellett ki kell emelni Kaposi Edit 1946–48 között végzett bodrogi közeli kutatásait is, aminek eredményeit doktori disszertációjába foglalta bele.⁷⁰⁶ Ez sem jelenhetett meg ekkor, mert

⁷⁰³ Így a kiadásra kerülő könyvekben is elsősorban feldolgozott táncok, koreográfiák közlése történik a Szentpál tanítványok munkájában és a magyar néptáncokat bemutató 1947-ben kiadásra kerülő Lugossy–Gönyei szerzőpáros könyvében is. Lugossy Emma és Gönyei Sándor Magyar népi táncok című könyvében szereplő táncok: Szennai karikázó, Váraljai csillagtánc, Kákicsi dobogós, Csibetánc, Mecsekszabolcsi ugrós, Palóc mártogatós vagy kukorgós, Kéméndi buktató, Galgamácsai szarkatánc, Kunszentmiklósi süveges, Szilágysági ugrós, Mezősegi szökkenős, Kalotaszegi forgós, Homoródi páros és körtánc. Lásd Lugossy–Gönyei 1947.

⁷⁰⁴ Molnár 1947.

⁷⁰⁵ A műveltségi tartalom tekintetében pedig egyszerűen eltáncolható, könnyen megvalósítható motívumokat közölnek, hogy azt a kollégiumi együttesek laikus tagjai is könnyedén elsajátíthassák és a tömegtáncokban élményt szerezzenek. A centenáriumi nagygyűjtés, amit 1948-ban a Muharay Együttes és a Színművészeti táncosképzés hallgatói Tolna megyében együtt végeztek több ok miatt sem kerülhetett nyilvánosságra. Egyrészt az aktuális művészetpolitikai irányvonalnak köszönhetően a „zsdánovi jelszó” a régi formák új tartalommal megtöltése nem a történeti–etnológiai alapokra és a bartóki rendszerezési elvre támaszkodó kutatásokat támogatta. A megalakuló Táncszövetség feladata itt a táncanyagok felgyűjtésével az aktuális elhaló táncanyagománnyal kapott adatok feldolgozása volt, amelyet a tömegtáncokban felhasználva egy közös-egységes társasági tánckultúra kialakítására törekedtek. A falujárások alkalmával derítették fel, hogy vannak e még élő táncanyagománnyok, de a bemutatók és a tömegtáncok tanítása a lokális tánckultúra megváltozását is előidézte véleményem szerint, mert ezek az új táncok lettek a fiatalság által kötelezően gyakorolt közösségi táncok. A táncfolklór adaptálásával született meg a tájegységi jellegű képviselő színpadi néptánc.

⁷⁰⁶ Erről részletesen lásd Ábrahám 2023.

ez is a fentebb említett etnológiai kutatási irányt követte. Kaposi Edit a táncokat történeti síkon is értelmezte.⁷⁰⁷

9.5 A tánc kutatás kezdeti időszaka (1946–49): a bodrogi és a bukovinai székely gyűjtés monográfiáinak keletkezése

A táncgyűjtés elsődleges okaként a trianoni döntés által elcsatolt, aztán a bécsi döntések miatt visszacapott területek eltűnő tánc kultúrájának felgyűjtése, rögzítése említhető. Emellett pedig Ortutay Gyula nem titkolt célja az együtt élő közösségek integrációjának kulturális változások követése volt.⁷⁰⁸ A Néptudományi Intézetben a kultúr-régiók területein együtt élő népcsoportok kulturális életének feltárására törekedtek. A kutatás kezdeti időszakában a népiskolai hálózatra támaszkodott Morvay Péter, tanítók és papok segítségét kérte a még élő tánc kultúra feltárásához.⁷⁰⁹ Ezekben a munkákban egyértelműen felismerhető az európai etnológia metodikája, annak alapján végezték a tánc kultúra feltárását és írták meg ezeket a monográfiákat. Módszertanában a bukovinai székelység és a bodrogi tánc kultúra vizsgálata megegyezik, ami a közösség táncéletét, táncolási szokásait, tánc típusait és a táncok előadásmódjának sajátosságait is rögzíti. Azonban mivel elsődlegesen a tánc kultúra feltárására fókuszált a kutatás, a tánc alapvető fogalmi rendszerét (meghatározását és definícióit) is adaptálták az elemzésbe.⁷¹⁰ Önmagában a táncélet bemutatásával, a táncos szokások leírásával nem teljesítette volna a tánc kataszter vállalt feladatát, ami a tánc stílusok és típusok meghatározását is magába foglalta. A kutatás alapján a három szerző tánc kutatásban végzett munkája úgy képez egységet, hogy abban Szentpál Olga tánc esztétikai elmélete (rendszerterve és módszerterve), Kaposi Edit tánc történeti-folklorisztikai eredményei és Belényessy Márta településtörténeti megközelítése egyaránt lényeges. Az elmélet gyakorlati alkalmazásában az egy földrajzi területen élő közösség etnikai sajátosságai, a tánc típus és a tánc stílus történeti meghatározása külön részeinek kidolgozása együtt jelenti a táncok rendszerbe foglalt gyűjteményének létrehozását.⁷¹¹ Ebben lényeges a motívum fogalma, a mozgásjelleg, a mozgássor, szakasz, mint szerkezeti alapvetések meghatározása, a koreográfia, az előadásmód a tánc készség és a mozgás dramaturgiai elemzés stílusra és típusra irányuló tánc jelleg

⁷⁰⁷ Kaposi Edit hagyatékában megtalált disszertációja és a később kiadott átdolgozott verziója között különbség van. Lásd: Kaposi-hagyaték 1948 és Kaposi 1999. Ezt egy külön tanulmányban fejtettem ki Lásd: Ábrahám 2023a.

⁷⁰⁸ Belényessy 1958: 3.

⁷⁰⁹ Morvay Péter Karácsony Sándor Regös-cserkész csapatának tagja volt, majd a Pázmány Péter Tudományegyetemen 1944-ben néprajzos végzettséget szerzett. Lásd Halász (szerk.) 2010: 16.

⁷¹⁰ A tánc kutatás alapfogalmai között találkozunk a Szentpál–Rabinovszky rendszeren alapfogalmaival, némiképp bővítve és kifejezetten a néptáncra alkalmazva. Lásd Szentpál–Rabinovszky 1940; Vö. Szentpál 1949.

⁷¹¹ Lásd Szentpál formai elemzése, 1958; 1961.

alapfogalmainak (plasztika–ritmika–dinamika) alkalmazása.⁷¹² Ezek azok a tánckultúrát ténylegesen leíró tartalmi és formai meghatározások, amelyek alkalmazása nélkül csak részeredményeket kaphatunk a település táncéletéről. A mozgásanyag történeti meghatározása, annak etnikai és esztétikai sajátosságai alapján lehetséges a közösség táncéletét, táncalkalmak keretében gyakorolt szokásait teljességében leírni.⁷¹³ A gyűjtésekkor talált táncok motívumai, azok variánsai és figurakapcsolódásai alapján határozták meg a tánc karakterisztikáját. A recens táncéletet a fellelhető történeti forrásleírásokkal összehasonlítva állították fel a tánc típusok lehetséges rendszerét, amelynek részét képezték nemcsak a magyar táncok, hanem a társasági táncok is.⁷¹⁴ Ekkor már az elemzésben feltűnnek a férfitáncok, a körtáncok, a páros táncok és a polgári táncok elkülönített típusai is.⁷¹⁵ Fontos megemlítenem, hogy az itt példaként bemutatott munkák kiadásukban csonkák maradtak, az eredeti kutatási anyagok rekonstruálása három különböző archívumban történő kutatással volt csak lehetséges.⁷¹⁶

Kaposi Edit a közösség tánchoz kötődő kulturális emlékezetét is láttatva gyűjtötte fel és jegyezte le a bodrogközi tánckultúrát. A teljes kutatási anyagot nem tartalmazza az 1999-ben kiadott monográfia, ahhoz ugyanis hozzá kell illeszteni az 1948-ban elkészült disszertációt, illetve a Néprajzi Múzeum Etnológiai Adattárában őrzött cédulaanyagot is.⁷¹⁷ Ugyanez igaz a Belényessy Márta által jegyzett, a bukovinai székelység tánckultúráját megörökítő monográfiára is. Ennek ugyanis négy részre szakítva található meg az egyébként összetartozó egységei: Az egyik a kiadott monográfia, a másik a *Völgyégi táncok* című könyvben megjelent tánclejegyzések, a harmadik Kiss Lajos zenei orientációjú munkája, a negyedik pedig Szentpál Olga a bukovinai székelység táncéletéről írt kézírata. Abban megegyezik Kaposi és Belényessy munkája, hogy a tánc típusok és táncstílusok történeti korszakolására is törekedtek, ami az általuk feltárt élő társasági táncélet leírásában nemcsak a magyar táncok, hanem az ekkor még nagyon is aktív történeti és modern társastáncok jelenlétét is bizonyította. Így írták le teljességében a tánckultúrát ezek a kezdeti kutatások, benne a kulturális emlékezetben tánchoz kapcsolódó tánc típusok formáival és generációs sajátosságaival.

⁷¹² Kaposi Edit doktori disszertációjának bevezetőjében a tánc esztétikai, karakterológiai és művészeti értékelését nevezi meg a falu táncéletének összehasonlító vizsgálatához kialakított módszertan részeként. Lásd Kaposi 1948: 2.

⁷¹³ Lásd Belényessy 1958: 94.

⁷¹⁴ Ennek példája Kaposi Edit 1952-ben megjelent *Népi táncainkról* című kötete. Lásd Kaposi 1952.

⁷¹⁵ A bukovinai székelység táncok elemzésében a férfitáncok és a csárdás mellett megjelenő idegen eredetű táncok leírását közli, Szentpál formai elemzésében pedig karikázók és egy csárdás összehasonlító vizsgálata található. Ez a két munka a völgyégi gyűjtés két egymást kiegészítő része. Lásd Belényessy 1958; Szentpál 1958; 1961.

⁷¹⁶ Ezek a Néprajzi Múzeum Etnológiai Adattára és az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet Táncarchívuma. Ezúton is köszönöm az archívumok vezetői, Tasnádi Zsuzsanna és Halász Tamás szíves együttműködését. Harmadik archívumként hivatalosan nem megjelölt forrás a Zenetudományi Intézet Táncosztálya, ahol a Táncarchívumból Szentpál Olga kézíratos hagyatékából 5 doboz található. Ezeket az Intézet tárolja, állományába nem vette, hiszen a Táncarchívum fond besorolását használja. Lásd mellékletek.

⁷¹⁷ Lásd Ábrahám 2023.

2013.2.2. 34
1492

LÁNYKARÉJÓZÓ	Koreográfiai elemző lap.			
AZ EGÉSZ TÁNC	Táncolta: 10 parasztlány, Tard, (Borsod m.) 1949.			
Szerkezet Főalapelem Tempó Ütemnem Térrajz Erőfok	felkötött (a szakaszok hossza tetszőleges) lépés, állóláb mozgás. moderato zene: 4/4 - 2/4 - 4/4; tánc: A 4/4, B 2/4 kör: ha. p - mf			
SZAKASZOK	A ¹	B ²	A ³ ₍₁₎	B ⁴
Tempó és ütemszám Térrajz Erőfok Funkció Kapcsolás	szakaszok a periodusokkal egybeesők			
PERIODUSOK	1	2	3	4
Összetétel Ütemszám (zene) Térrajz Erőfok Funkció Kapcsolás	a 4 1/2 kör: ha. mp fő	b 11 1/2 mf	a 24 1/2 mp	b' mf
MOTIVUMOK	I I ² I ³	II ¹⁰	I I ¹⁰ I ³	II ¹
Összetétel Ritmus Térrajz Erőfok Funkció Kapcsolás Főszólam	 kő. sz. mp > p > fő	() kő. mf	 kő. sz. mp > p >	 kő. mf
Megjegyzések:	I. motívum lényeges ritmusa: mp p			
	A koreográfiai elemző lapot Szentpál Olga tervezte.			

17. kép: Szentpál Olga táncelemző lapja 1949-ből. Lásd: Melléletek.

9.6 Az 1940-es évek első gyűjtéseinek eredményei és a táncdászteri adatok összehasonlítása

A kutatásaim során megvizsgált bodrogközi, illetve a bukovinai székelység tánc kultúrájára vonatkozó gyűjtés nagyon fontos adatokat közöl Magyarország 1940-es évekbeli népességének helyzetéről. A táncdászterbe bekerült munkák sajátossága, hogy rengeteg apró adatból állnak, azokat összeillesztve nyerik el teljes formájukat és csak így egészben értelmezhetőek teljeskörűen. Kiemelt jelentőségű, hogy ezek a munkák a zenészek által közölt elemzésekkel együtt válnak csak teljessé.

A kutatás eredményei szerint a bodrogközi kutatás esetében Kaposi Edit és Vass Lajos, a bukovinai székely gyűjtés esetében pedig Belényessy Márta, Szentpál Olga és Kiss Lajos együttes

munkájának köszönhetően térképezhető fel Cigánd és Kéty falvainak táncélete, recens tánc kultúrája. Ezek a munkák az 1946–49-es évek még élő tánc kultúráját, a közösségek táncéletét mutatják be. A bodrogi gyűjtésben Kaposi Edit és Vass Lajos egy olyan *általuk* endogámnak tartott magyar közösség tánc kultúráját tárták fel, amelyben a csárdás mellett jelen vannak az aktuális táncdivat táncai (történeti és modern társastáncok).⁷¹⁸ Kaposi leírásában a település lakossága a betelepülőkkel szemben zártan mutatkozott. A közösség kulturális emlékezetében a táncmester által tanított tánc hozzátartozik a falu közösségének táncalkalmaihoz. A táncélet árnyaltságát az életkori sajátosságok és tánc típusok ismeretén kívül a kollektív emlékezeti térbe bekerülő pozitív és negatív idegenkép – a németesség és az oroszok sajátos megjelenése is alakította, meghatározta a közösség táncához való viszonyát.⁷¹⁹ A közösségen kívüli pozitív idegenképhez tartozik a császár, Kossuth, Petőfi, Bem, Klapka, Görgey alakja mellett a huszárok tiszteletteljes és a betyárok törvényen kívüli kategóriája. A közösségen kívüli negatív idegenkép alatt Kaposi gyűjtése a pásztor (oláh), valamint a német és orosz katonák akkori jelenlétét rögzítette. Kaposi emellett kiemelte a táncmesteri praxis intézményének működését és a tánc tanítás korszakos tendenciája mellett a csárdás tánc típusát is pozícionálta a közösség táncéletében. Kaposi a falusi közösség tánc kultúrájának stílus meghatározását a *régi-*, illetve *régen* határozatlan értelmű szavak történeti definiálásában látta, a következőképpen:

- Az 1900-as évek előtt születettek által ismert tánciskolai táncok (rezgő, padikáter, padipatinő, krájcpolka, bosztonvalcer, valcer, francianégyes, vánsztep, fox, macsics).⁷²⁰
- A csárdás, amit mindenki ismer (csárdás, magyar szóló, hármas csárdás, konyhatánc, körcsárdás).
- Az 1900-as évek után születettek által ismert, az 1920-as évektől elterjedő divattáncok vagy „túl-táncok” (tangó, keringő, foxtrott, slowfox, swing, horsy-horsy).⁷²¹

A közösség táncéletének formai meghatározásában pedig két elkülönülő kategóriát közöl:

1. a társadalmi érintkezés egyik formájaként táncalkalomhoz, szokásokhoz kötődő táncok;
2. a színpadi táncok (Gyöngyösbokrétás-csoport előadása).⁷²²

Kaposi Edit leírja a táncalkalmak 1900–1945 közötti változásait, átalakulását is. A táncalkalmakat rendező csoportot és annak helyét is megjelöli. Rendezőként a *református legény- és leányegyleteket* (1900–1920), a *Leventeegyesületeket*, a *Keresztény Ifjúsági Egyesületeket* (1923–1944) és az

⁷¹⁸ Kaposi 1948: 27.

⁷¹⁹ Kaposi 1948; 1999. Lásd Ábrahám 2023.

⁷²⁰ Ezek a táncok azonosak a budapesti társasági táncéletének táncával, amit a disszertációban a budapesti táncélet Róka Gyula tánckönyvében található táncaként mutattam be.

⁷²¹ Ezt a stílus kategóriát interjúalanyai, Herczik Jánosné Dócs Julianna 1897-es születésű és Fülöp Erzsébet 1902-es születésű asszonyok közléseire alapozta. Lásd: Kaposi 1948: 32–33.

⁷²² Kaposi 1999: 21.

1945-től megjelenő *pártokat* (Kisgazdapárt, Magyar Parasztszövetség, Magyar Kommunista Párt) is felsorolja.⁷²³ A tánc a vizsgált korszakban a hagyományos tánchelyről a kocsmába, a moziterembe, majd a kultúrházba költözik. A Gyöngyösbokréta a viselet kizárólagosan tánchoz kapcsolódó használatában és a kivételesen jó táncosok szerepeltetésében a közösség hagyományörző szereptudatát és a tánc reprezentációs szerepét hívta életre.

T. 48

J e l e n t é s.

..... szám év.

Néptudományi Intézet
Bp. VIII. Basterházy u. 26.

- 1., Kiszállás helye: . . . *Banykút*
- 2., a., Indulás Bpestről: *1948* év *jún.* hó *28.* nap, *7¹⁵*
 b., Érkezés helyszínre: *1948* év *"* hó *28.* nap, *12⁴⁵*
 c., Indulás vissza: . . . *1948* év *jún.* hó *30.* nap, *11⁵¹*
 d., Érkezés Bpestre: . . . *1948* év *"* hó *30.* nap, *20⁴⁰*
- 3., Résztvevők: . . . *K. Kovács László, Dr. H. Belényessy Márta, Szendrői Olga*
- 4., Kiszállás célja: . . . *A Banykúti népi (Hágyási) bukovinai népdalok felvétele - sok népcímek filmzése - Szendrői becsodalmas felvétele*
Várható
- 5., Rövid vázlatos jelentés a végzett munkáról:
4. tánc: Kéz-nyújtás
Kéz-nyújtás
Bátányi
- 6., Felhasznált anyag:
 a., 6x9 cm-es film d., füzet:
 b., 2.4x3.6 cm. " . . . *3. tánc* e., cédula:
 c., 16 m/m-es keskenyfilm: . . . *(Hagyási) 2. tánc* f., egyéb:
- 7., A kiszállással kapcsolatos kiadás végösszege: Ft . . . fill.

Film n. n. XXVII.
S. Kovács
 aláírás.

18. kép: A Néptudományi Intézet kiszállásbejelentő lapja. Lásd: Mellékletek.

Belényessy Márta monográfiája a bukovinai székelység anyagi és szellemi kultúrájának állapotát és időszakos változásait írja le. A munkában a kultúrmorfológiai elmélet alkalmazása ismerhető fel.⁷²⁴ Belényessy ír a bukovinai székelyek áttelepítéséről, ami szokásrendszerükben az újszerű formákat adaptáló kulturális változásokban már nem a tánc hagyományt, hanem a táncdivatot tekinti kötelező érvényűnek.⁷²⁵ A monográfia szerint a változás csak az 1944-es évtől következik be. A bukovinai székelység szellemi kultúrájának részeként említett táncalkalmak és táncrendezés kérdésében megemlíti, hogy ha a közösség nem tud önálló táncalkalmat rendezni, a bukovinai székelyek bekapcsolódnak a velük együtt élő nemzetiségek táncalkalmaiba, ami

⁷²³ Kaposi 1948: 42.

⁷²⁴ Belényessy 1958: 47–49.

⁷²⁵ Belényessy 1958: 83–34.

megindítja az idegen eredetű táncok átvételének folyamatát.⁷²⁶ Így ez a tánc kultúra változásával kapcsolatban már sokkal korábbi időszaktól kezdve érvényesnek tekinthető. Épp ezek a kutatási eredmények bizonyítják, hogy a lokális tánc kultúra a közösség nemzetiségi együttélése, vallása és műveltségi tartalma, identitása szerint alakítja kifelé mutatott önképét.⁷²⁷ A táncalkalom, mint a közösséget összetartó esemény a szórakozást betöltő funkció értelmében az aktuális divattáncokat is magába foglalja. A közösség életében 1920-tól 1946-ig működő táncmesteri praxis elsősorban az ifjúság idegen eredetű táncainak típusait és stílusát honosította meg.⁷²⁸ A táncanyag történeti csoportosításában a következő tánc típusok jelenlétét mutatja:

- a csárdás, a csürdögölő és a silladri;
- a társasági- és divattáncok (landler, contra, valcer, polka, mazurka, négyes, magyar, rumbáj, vierschritt);
- keleti paraszttáncok (sirba, hora-mare, ruszánszka).⁷²⁹

A tánczenei elemzés 1940-es évektől datálható adatai a később keletkező táncfolklór kutatás eredményeit egyértelműen alátámasztják. Kiss Lajos a zenefolklór történeti rétegeinek elemzése alapján a tánczene típusaihoz etnikus sajátosságokat is kapcsol.⁷³⁰ Az elemzés a népcsoport életével kapcsolatban olyan folyamatba enged betekintést, ami a bukovinai székelység madéfalvi veszedelem utáni vándorlása, áttelepítései, a magyarországi migráció hatásait mutatja.⁷³¹ Ennek példaként a tánczene és a táncok típusai említhetők a gyűjtés tanúsága szerint. A bukovinai székelység a migráció folyamatában először ukránokkal és ruszinokkal alkotott életközösséget. Ezután az 1941-es bácskai áttelepítés következtében szerb, román és német nemzetiségekkel éltek együtt. Az 1944-es Tolna- és Baranya megyei áttelepítés németekkel és magyarokkal történő érintkezése is nyomot hagyott a bukovinai székelység tánc kultúráján. Ennek fényében az 1958-ban megjelent monográfia a történeti események és Kiss Lajos kutatási eredményei vonatkozásában kiegészítésre szorul. Ebben az elemzésben:

- a csárdás lesz a „hazai.”
- A férfitánc típusához kapcsolódik a ruszin ruszánszka.
- Az idegen eredetű táncok nevei: „argyilánus”-román a silladri, a délszláv a „büdös vornyik”, a német-stájer „viricses–kalup–galopp–seggdögölős–toppantós–fenyegetős” néven nevezett polka, a „karbahányós”, a valcer. Az „Ádámé” tánc az

⁷²⁶ Belényessy 1958: 52.

⁷²⁷ Belényessy 1958: 52.

⁷²⁸ Belényessy 1958: 101.

⁷²⁹ Belényessy 1958: 90–92.

⁷³⁰ Kiss Lajos 1958. Forrás: Néprajzi Múzeum Etnológiai Adattára, a tánc kataszter dokumentumai.

⁷³¹ Ortutay Gyula az 1940-es években folytatott gyűjtést a bukovinai székelység bácskai tartózkodása alatt is. Lásd Paládi-Kovács 2018: 108.

Ukrajnában élő zsidókkal való kontaktus megmutatkozásának sajátos jeleként értelmezhető.⁷³²

Szentpál Olga bukovinai székelység táncéletéről írt, kéziratban maradt munkája Belényessy Márta könyvének másik fele volt. Ez az elemzés alátámasztja Kiss Lajos feltételezését, és az *etnikusnak* nevezett (verbunk és csárdás) táncok mellett leginkább a *territoriális-polgári* táncok részletes, motivikus leírását, szerkezeti sajátosságait sorjázza.⁷³³ Szentpál dolgozatának két változata is készült. A megtalált dokumentumban nincs benne sem Belényessy, sem Ortutay írása. Szentpál a táncok struktúra és funkció/tartalom és forma szerinti földrajzi–történeti vizsgálatának összefüggéseire is utal elemzésében.⁷³⁴ Szentpál kiemeli, hogy a táncokat rendes funkciójukban, tehát a táncéletben is vizsgálták. A vegyes stílusú táncok elemzésében a *kontra jellegű* táncok, mint a *polka* a *valcer* és a *pas marché* motívumait azonosította.⁷³⁵ Az elemzés következő része az idegen eredetű (régi) stílus, a román táncok (*sirba–hora–mare*) kifejtésével foglalkozik.⁷³⁶ Ezt követi a *verbunkok* táncos egyéniségekhez köthető táncainak vizsgálata.⁷³⁷ *Etnikus páros táncok*ként a silladrit és a csárdást nevezi meg Szentpál.⁷³⁸ A földrajzi–történeti sajátosságokat is kutató elemzésben Szentpál történeti forrásanyagokra is támaszkodott. A zenei elemzés stíluskategóriáihoz képest látható a táncelemzés hiányossága. A „*territoriális*” mint társasági táncok elemzésénél volt releváns a történeti kutatás tánckönyvi leírásait összehasonlító, valamint a tánc formai változását vizsgáló elméleti munka.⁷³⁹ A társasági táncok beépülését Szentpál ki tudta mutatni motívumokkal alátámasztva. Az „*etnikus*” táncokból a Verbunk elemzéshez nem volt ilyen támpontja, mert az akkori táncleírások lépésanyagot nem rögzítettek a verbunk tánc típusával kapcsolatban. A csárdás vizsgálatában a tánciskolai hatás, mint tanult tánctechnika, szintén kidomborodik az elemzésben.⁷⁴⁰ Szentpál részéről a tánckutatás kezdeti lépéseként nagy vállalás volt ezt mind tökéletesen teljesíteni. Azonban az elemzési metodika jó, amit az is bizonyít, hogy a mai napig hasznosítható.⁷⁴¹ Ez a

⁷³² Kiss 1958: 3–11. Vö. Belényessy 1958: 112–120. A táncok eredetéről és átvételéről kialakított képet a tánczenei elemzés nagy mértékben árnyalhatta volna.

⁷³³ Szentpál 1948: 22.

⁷³⁴ Szentpál 1948: 24–30, 72–89.

⁷³⁵ Szentpál 1948: 35–64; 139–152.

⁷³⁶ Szentpál 1948: 65–71.

⁷³⁷ Szentpál 1948: 92–128.

⁷³⁸ Szentpál 1948: 130–133.

⁷³⁹ Arbeau 1588; Bie 1923; Sachs 1937; Norlind 1943.

⁷⁴⁰ Szentpál 1948: 35–64, 139–152.

⁷⁴¹ A magyar néptánc elemzési szempontjainak kidolgozása ekkor kezdődött el. Ebben a munkában eltávolodott egymástól a Szentpál-féle koreográfia-szemponturnak elemzési módszer és a Martin-Pesovár féle táncfolklór elemzési módszer. Szentpál 1958; 1961; 1964a; 1964b.; Martin-Pesovár 1960; 1964. Martin 1964. Szentpál Mária a két metodika összehasonlító elemzését elvégezve bizonyította a koreográfia elemzés eredményeit, utalva a már korábban említett 1964-es vitára, amelyben Kodály igazolta ezt az elemzési módszert. Valamint Szentpál Mária írta le a (csoporthoz) színpadi néptánc koreográfiák formai elemzésének metodikáját. Szentpál Sz. Szentpál 1966; 1981. A tánckutatásban ekkorra három lehetséges elemzési út vált lehetségessé: a táncfolklór motívumainak elemzése, a színpadi néptánc koreográfiák

kézirat is bizonyítja a kutatásaim azon megállapítását, amely szerint Szentpál táncstruktúrára és funkcióra vonatkozó szisztematikus vizsgálati módszere már készen volt. Szentpál kimondja, hogy a táncfolklór vizsgálatakor a tánc összefüggő egységéből kell kiindulni, a motívum mellett a tánc karakterológiája is lényeges, hiszen ez adja meg a táncok társadalmi összefüggéseire rámutató jegyeket. Ezek a történelmi korszakot jellemző táncdivat(ok) beazonosíthatóságát, és a tánc folklorizálódott változatának fejlődését jelzik a táncot értő kutató számára.⁷⁴² A táncfolklór kutatásába adaptált Szentpál-módszertan szerint a tánc nemcsak formai, hanem tartalmi jegyeit is megmutatva hordozza mind a közösség, mind pedig a közösség részét képző egyén táncolási szokásait. A vizsgálat jelzi a tánckultúrában az egyéniség kifejezését is jelentő mozgásformát, vagy táncszerkesztési metódust, a táncoló karakterét, de a közösség táncolásának stílusban megmutatkozó, népcsoportra jellemző karakterét és a közösség tánckultúrájának átvett elemek hatására zajló változásait is.⁷⁴³ A hagyatékban megtalálható 70 táncpélda alapján egyértelműen megmutatkozik a népcsoport 1940-es évekbeli országon belüli migrációjának hatása. A székelység, mint saját etnikai öntudattal rendelkező népcsoport vándorlása alatt az együttélés következtében saját tánckultúrájába beolvasztotta a más népektől származó kulturális hatásokat. A magyarországi belső vándorlás 1938-tól kezdődött, a területek visszacsatolása is ekkortól valósult meg a bécsi döntések nyomán.⁷⁴⁴ A német megszállás, valamint a II. világháború befejezésével és Magyarország vesztes pozíciójával a társadalom összetétele ismét változott. A kollektív bűnösség miatt a Magyarországon élő idegen népcsoportokat kitelepítették, a külhonba eső magyarok anyaországba vándorlása is alakította az akkor még élőnek nevezhető tánckultúrát. A falu közösségeinek tánckultúráját az 1946-tól datálódó ifjúságnevelő törekvések is hasonlóan alakították. Ez a mozgalmi vonal már szabályozott koreográfiák betanításával is formálta a falusi ifjúság táncéletét. Ez a vizsgált példák alapján a következő változásokat indukálta a falvak tánckultúrájában:

1. Cigándon a csárdás vált a reprezentációs szerepet betöltő táncműfóvá. Emellett az ifjúságnevelő törekvések hatására különvált az ifjúság és a falu idősebb lakosságának tánckultúrája. Az 1946 utáni időszakban pedig a fiatalok részévé váltak a mozgalmi törekvéseknek.
2. Kéty bukovinai székely származású lakosai a vándorlás alatt a nemzetiségekkel való együttélés hatására – általuk adott táncnevekkel – beépítették az idegen eredetű táncokat

formai-szerkezeti elemzése, és a történelmi társastáncok formai-szerkezeti elemzése. Ezt az utat követve készítettem el első diplomamunkámat egy színpadi (táncszínházi) koreográfia partitúrájának leírásával és elemzésével. Ábrahám 2003.

⁷⁴² Szentpál 1948: 24.

⁷⁴³ Szentpál 1948: 25.

⁷⁴⁴ Az 1938-as I. bécsi döntés a Csehszlovákiához csatolt területek egy részének visszacsatolását eredményezte; 1939-ben Kárpátalja visszafoglalására került sor; a II. bécsi döntés 1940-ben Észak-Erdély visszacsatolását jelentette, 1941-ben a bácskai régió visszafoglalása történt meg. Lásd Imrédi-Molnár-Takács 1944: 3.

saját tánckultúrájukba. Az 1946 utáni időszakban ők is bekapcsolódtak a mozgalmi törekvésekbe.

A Gyöngyösbokrétás csoportok a kutatásaim tárgyát képező dokumentumok alapján nem szűntek meg. Az 1948-as budapesti kultúrversenyen már a falusi fiatalok folyamatos fluktuációjával működő mozgalmi tánc csoportokként jelentek meg, és tánc hagyományukat „koreográfiába szerkesztve” adták elő.⁷⁴⁵ A megtalált dokumentumok alapján ebbe a kategóriába tartozik a bodrogi Cigánd és a Tolna megyei Kéty bukovinai székely táncait őrző és előadó tánc csoport is. Ez pedig, ilyesformán – a kutatás jelenlegi eredményei szerint – a folklórturizmus sajátos fogalmának megszületését is indukálta.

A fent elemzett kutatás kiváló eredményei indukálták a kutatómunka egész országra való kiterjesztését.⁷⁴⁶ Ez 1948-ban vette kezdetét, népi kollégisták, néprajzosok, a Színművészetin végzett képzett táncosok, filmesek és zenészek aktív közreműködésével.⁷⁴⁷ Az 1948-as kultúrverseny sikeressége (amelyen a vidéki amatőr, már tánc csoportokká alakult, egykori Gyöngyösbokrétában résztvevő települések táncosai is részt vettek) fontos momentum volt az elkezdett munka folytatásához. A gyűjtés első időszaka 1949-ig tartott, amit részben feldolgozva a Táncszövetség által kiadott *Táncoló nép* című folyóirat kiadványaiban tettek közzé koreográfiákként, amelyek az ifjúságnevelő szervezet – *a mozgalom* – számára készültek. 1949-ben a Néptudományi Intézetet jogutód nélkül megszüntették.

⁷⁴⁵ Lásd Morvay által rögzített *Falusi kultúrversenyek tánc csoportjai*-nak listája. Lásd 1952c. Forrás: Néprajzi Múzeum Etnológiai Adattára: A Népművelési Intézet tánc katasztere.

⁷⁴⁶ Ehhez kapcsolódott az országos Néprajzi és tánc gyűjtő verseny is, amelynek eredményei gazdagította a Néptudományi Intézet munkáját. Néptudományi Intézet tánc kataszterének dokumentumai Néprajzi Múzeum Etnológiai Adattára; Pór Anna kéziratosa hagyatéka OSZMI Táncarchívum fond 65.; Lásd mellékletek

⁷⁴⁷ A kataszteri adatok alapján a gyűjtőmunkában részt vettek: Szentpál Olga, Vujicsics Tihamér, Merényi Zsuzsa, Roboz Ágnes, Ligeti Mária, Kaposi Edit, Vass Lajos, Sárosi Bálint, Béres András, Varga Gyula, Rábai Miklós, Szentpál Mária és Martin György is. Forrás: A Néptudományi Intézet Tánc katasztere Néprajzi Múzeum Etnológiai Adattára.

Baranya megye:

Jelnye. Ugrós csárdás, kanásztánc, verbunk.

A táncosport a következőktől gyűjtötte a táncokat: Szőke János 82 éves, verbunk, kanásztánc, Starmenszki 60 éves, csárdás, verbunk, kanásztánc, Papp József 45 éves, ornánysági csárdás, Bódis László 40 éves ugrós csárdás, kanásztánc, Káptalan István 60 éves, kanásztánc, ugrós csárdás.

• Kozármislény. 8 leány, helybeli motívumokkal, ének kísérettel.

Boly. Délszláv nemzetiségű lakodalmi szokások.

3zalánta. 4 pár délszláv nemzetiségű kukunyestye, maselyka, helyi viselet.

Ocsárd. 18 pár, sokác nemzetiségű, verbunk, hátraugrós csárdás. Szinpadra alkalmazott helyi viselet, két citera.

Birjám. 7 pár, sokác nemzetiségű, karikázó, üvegescsárdás és verbunk, hegedű, bőgő és ének kíséret, helyi viselet.

+ Berkes. 12 fiu, 10 leány, verbunk, volt gyöngyösbokréta csoport, helyi viseletben gyöngyösbokrétás hatás.

V.ö. Tolna m.

Závod. D13z. bukovinai székely telepések, bukovinai tánc, teljes leánykérő, rézfuvola, dob kísérettel.

Alsószentmárton. Délszláv nemzetiségű helyi viselet, kollek.

Vejszlő. Lakodalmes tánc.

+ Hosszúhetény. 16 tag. mártogatós csárdás, kanásztánc, verbunk, hegedű, klarinét, ének kíséret. Volt gyöngyösbokréta csoport.

Kátely. Sokác nemzetiségű, monacske, kolo, kukunyestye, pacsistye, hegedű, bőgő, gitár kíséret.

Versend. Sokác, 4 leány, délszláv táncok, helyi viselet.

Mohács. Sokác, táncjáték, helyi szokások, táncok alapján. Kendőstánc, kukunyestye, hoppá-hoppá, vranyavka. Zene: Tambura, pengetősek. Helyi viselet.

45 Kéty. D13z. Bukovinai telepések, székely táncok.

Fejér megye:

Perkáta. Helyi táncok, helyi lakodalmes, helyi viselet.

47 Szabadhidvég. Néhány saját motívum, diszmagyar ruha.

Vas megye:

48 Adorján. Csárdás.

Veszprém megye:

49 Késszoló. Vannak a faluban öregek, akik ismernek táncokat.

Nógrád megye:

50 Kismaros. Tokaji mulatók.

Érsekvadkert. 13 tag, menyecsakatánc, gyertyástánc, menyasszonytánc, Rigmusok, helyi cigányzenekar 3 tagból. Helyi viselet.

Kistaterenye. Ponójáték, táncos, rigmusok, énekkel, mesével, cigányzenekar. Helyi és vizslási viselet.

Tápiószecső. Tangóharmonika kísérettel, eredeti viselet.

Héhalom. Karikázó csárdás.

Nógrádkövésd. Lakodalmes, menyasszonytánc, gyertyástánc.

56 Galgaguta. Szlovák nemzetiségű, helyi viselet.

Győr, Sopron megye: Kapuvár. ⁴ Lakodalmas verbunk, eredeti viselet.
Darnózselli. 4 fiú kanásztánc,
Máriakálnok. 6 fiú seprűtánc. Rajkán tanulták.
60 Sopronköved. Seprűtánc, táncolta Balogh László az apjától tanulta.

Heves megye: ⁶
Gyöngyöspatak. ⁴ Helyi táncok, eredeti viselet.
Gyöngyöstarján. Leánytánc.
Bekőlcse. DÍSz. Helyi motívumok alapján összeállított a viselet DÍSz. egyenruha.
Ostoros. DÍSz. kapástánc. Vasli Mihály 94 éves embertől tanulták.
Szücsi. 4 pár, helyi táncok helyi viselet.
66 Heréd. Herédi lakodalmas, helyi viselet.

Hajdú Bihar megye: ¹⁰
Derecske. Gépállomás táncsoportja, volt gyöngyösbokréta csoport. Idősebb emberek Zákányi, Balogh Károly.
Sárrétudvard. 8 pár, tánc saját motívumok alapján.
Hajdúnánás. DÍSz. cigánytánc.
Berettyóújfalú. Pedagógus csoport, menyecskek tánc,
Kőrösszegapáti. Román nemzetiségű, román táncok, helyi viselet.
Zsáka. 5 pár, román nemzetiségű, tapos lugazsána, zene három hegedű, helyi viselet.
Komádi. Ponóka, csalogató tánc. Citera kíséret.
Biharkeresztes. 8 leány és egy férfi. Kanásztánc, liba-tánc.
Hajdúhadháza. 12 tag. Huszárforgó, hatházi csárdás, üvegugrós
76 Vekerd. Uttörő 6 pár, román táncok.

Szatmár, Szabolcs megye: ⁵
Szatmárcskörte. Fergeteses, csárdás, Juhásztánc. zene: egy klarinét, 4 vonós, volt gyöngyösbokréta.
Mátészalka. 15 tagu, saját gyűjtés alapján készített cigánytánc kompozíció. Vezetőjük Csiki Julia cigányszármazású lány. Ének, cigányzene.
Cégenyudányád. Kemény csárdás, ének kíséretre.
Tákos. 8 pár, beregi kopogós, három vonós, klarinét, helyi viselet. A táncot 1946-ban gyűjtötték Gál Lajos 70 éves falubeli földművestől.
81 Napkor. 6 pár, saját motívumok, helyi jellegzetes csapásolás, mártogatós. Sajátos helyi stílusban. A helyi táncokat Som Mihály 60 éves, Lekvi Jánosné 45 éves parasztok tanították be a csoportot. 3 4 tagu női zenekar.

Borsod, Abauj, Zemplén megye: ⁷
Pusztafalu. ⁴ DÍSz. 8 fiú, hat leány. Kossuth verbunk. Helyi táncok, rigmusok, énekek alapján. Ének, gombos harmonika kíséret.
Mezőcsát. 4 fiú, 8 lány. Vezető István Julianna.
Mikóháza. ⁴ DÍSz. szlovák nemzetiségű, reggeli csárdás, menyasszony bucsuztató /szlovák és magyar táncok/
Cigánd. 4 pár keménycsárdás, konyhatánc.
Komlóska. Szlovák nemzetiségű, fonójelenet.
Alsóbereck. 2 hegedű kíséret.
87 Vajdacska. Versenyen nem helyi táncokkal indultak, de ismernek helyieket is, melyeket Laackó András 96 éves kanásztól tanultak.

Bács-Kiskun megye:
Bácsalmás. 4 leány, Déslzláv nemzetiségű, helyi viselet, kontrabasszó, tambura kíséret
90 Madaras. Telecskai páros.

20. kép: Falusi kultúrversenyek táncsoportjai. Morvay Péter kézíratos dokumentumai. Mellékletek.

9.7 A tánckataszter sorsa a Népművészeti Intézetben

A mozgalomban 1948-ban elinduló kultúrversenyek a megalakult és folyamatosan alakuló táncgyűttesek részvételével folytatódtak. A tánckataszterben megtalált adatok alapján a népi kollégiumokból felépített mozgalom adta meg annak lehetőségét, hogy a tudományos munka is folytatódhasson. A Néptudományi Intézet megszűnése után továbbra is Morvay Péter irányításával folytatták a tánckultúra kutatását, immár a Széll Jenő igazgatásával működő Népművészeti Intézet égisze alatt. Rákosi Mátyás művelődési minisztere, Révai József ezt a következőképpen fogalmazta meg:

*„(...) A falusi csoportoktól népművészeti stílust lehetett tanulunk. Meg lehetett tanulni újra, hogyan kell népdalt énekelni, hogyan kell népi táncot járni olyan stílusban, amilyent ez a tánc vagy ének megkövetel... A népdal, a népi tánc az az ajándék, az a hozzájárulás, amelyet a parasztság ad új, születőben lévő szocialista kultúránknak. Ez egyik **változatlan** (sic!) alapja ennek a kultúrának...”⁷⁴⁸*

Ezért hát a mozgalomban – az Intézet, mint szakmai szervezet égisze alatt – a táncgyűjtés tovább folytatódhatott. Morvay kiemelt feladatként fogalmazta meg a történeti szempontú tánckutatást is (ebben a 19. század és a 20. század összehasonlító vizsgálatát tartja elsődlegesen fontosnak), amit a bemutatott példák egyértelmű, releváns kutatási eredményei bizonyítottak. A kutatás módszertani elveinek visszaigazolására az intézeti munka alapján kialakított elemzési metodika szolgál, mert a közösség, a földrajzi hely, a történetiség és a mozgáselemzés negligálása emeli ki eredeti kontextusából a táncot, pedig ez a tánckultúra feltárásának lényegi pontja. Mindemellett Morvay a motívikai és a tánc szerkezeti elemeinek leírását is kiemelten szorgalmazta. A Szentpál-módszertan alkalmazhatóságát a bodrogközi és a bukovinai székely táncgyűjtés eredményei bizonyítják. A zene és a tánc kapcsolatainak vizsgálata mellett Morvay kiemelt figyelmet szentelt a csárdás kutatásának is.⁷⁴⁹

A Néptudományi Intézetben dolgozó tánckutató csoport eredményének tekinthető a Szentpál Olga által 1949-ben megfogalmazott tájegységi szemlélet kialakítása.⁷⁵⁰ A szervezeti átalakulás és a többretű működés az itt folyó munkát megváltoztatta.⁷⁵¹ A tudományos munkába integrált „szovjet mintát” képviselő elvek (a zsdánovi kultúrpolitika és Sztálin „nyelvtudományi

⁷⁴⁸ Morvay Péter 1952-es beszámolója a Népművészeti Intézet megalakulásáról és munkájáról *Táncutatásunk és Népi tánckultúránk ügye* címmel. Lásd Morvay 1952a. Forrás: Néprajzi Múzeum Etnológiai Adattára: A Népművelési Intézet tánckatasztere.

⁷⁴⁹ Ez lesz a Kaposi Edit és Szentpál Olga munkájából készült monográfia. Lásd Szentpál 1954.

⁷⁵⁰ Szentpál 1949-ben vezeti be a tájegységi táncok fogalmát. Lásd Szentpál 1985: 135.

⁷⁵¹ Ebben a munkatervben szerepel a gyűjtés és a kultúrversenyek mellett az új táncok vidéki folklorizációjának elősegítése is. Lásd *Népművészeti Intézet Néprajzi Osztályának munkaterve*. Lásd Morvay 1952d. Forrás: Néprajzi Múzeum Etnológiai Adattára, a Tánckataszter dokumentumai.

cikkei⁷⁵²) és a megyeösszevonások miatt kellett az intézet korábbi munkáját felülbírálni, így revideálásra szorult a tánckataszter adatait kielemező munka is.⁷⁵³ A megyehatárok változása miatt a katasztert újra kellett rendszerezni, a művészeti nevelés és a tudományos szakkáderek utánpótlás-nevelése pedig már az új szemléletet, a szovjet minta teljesítését tekintette feladatának. A „szovjet minta” a tánckutatók munkájában az etnológiai irányvonal helyett a nyelvészeti modell felé fordulást szorgalmazta.⁷⁵⁴ A táncgyűjtések ettől az időszaktól kezdődően elsődlegesen a magyar táncokkal foglalkoztak, a társasági táncokat és a nemzetiségek táncait pusztán érintőlegesen tárgyalták.⁷⁵⁵ Morvay Péter a szintén ebben az időszakban újrainduló vagy megalakuló, táncoktatással foglalkozó intézmények (Színház- és Filmművészeti Főiskola, Testnevelési Főiskola és Állami Balett Intézet) néptáncot és néprajzot is tartalmazó tanmeneteinek és oktatási programjának kidolgozására szólította fel intézeti munkatársait. A népi táncművészet alkalmazásában Morvay fontosnak tartotta a *bitelesség* elsődleges irányadó elvét.⁷⁵⁶ Ez sok szempontból követi Muharay Elemér Művészeti akadémiajának alapvető ötletét, de irányvonalában Szentpál Olga és Kaposi Edit munkásságára és tudásanyagára támaszkodik.⁷⁵⁷ Így a Magyar Népköztársaság Minisztertanácsa, elfogadva az érveket, 1951-ben Széll Jenő igazgatása alatt létrehozta a Népművészeti Intézetet, ami ebben a formájában 1957-ig működött. Az elsősorban magyarországi táncanyagot felgyűjtő munka helyszíneit, a korábban már kialakított kapcsolatrendszer alapján, a falusi tanítók és lelkészek segítségével keresték fel újra. A táncélet további kutatása céljából a Népművészeti Intézetben 1951–55 között zajló munkát az egész ország területére kiterjesztették. A falvakat rendszeresen járták autodidakta gyűjtők, táncgyűjtésesek tagjai és képzett néprajzosok is. A tánckataszterben összegyűjtött adataiból több monográfia, táncatlasz, táncfogalomtár és oktatási segédanyag készülhetett volna, amit végül részekre bontva részben közreadtak. Az általam kiértékelt két kutatás részekre bontott monográfiái mellett az 1954-es

⁷⁵² Sztálin elveit a *Marxizmus és nyelvtudomány* című írásában tette közzé. Eszerint „A történelem azt tanítja, hogy a nemzeti nyelv nem osztálynyelv, hanem az egész nép által használt nyelv, közös a nemzet valamennyi tagja és egységes az egész nemzet számára.” Sztálin 1950: 11. Sztálin Leninre hivatkozva megjegyzi, hogy a nyelv a nemzet szocialista kultúráját szolgálja. Sztálin 1950:18. Zsdánov kultúrpolitikája szerint Sztálin feltárta „nehézségeink és hiányosságunk gyökereit.” Zsdánov 1949: 86. Zsdánov megfogalmazásában a szocialista realizmus művészet elméletét jelző technikák „fegyverei” a *zsanér és a formába plántált stílus, amely harcra száll nyelvünk és kultúránk tisztaságáért*. Zsdánov 1949: 92-93. Feltehetően erre reflektált Szentpál. Lásd Szentpál 1951: 31.

⁷⁵³ Morvay 1952a.

⁷⁵⁴ A bibliográfia összeállításában a tánc tárgykörében csak felszabadulás utáni és a szomszédos népi demokráciák által kiadott irodalom használható, mert ez, mint a gyakorlati munka segédeszköze, kultúrpolitikai fegyver is. Lásd: Munkaértekezleti határozat a Népművészeti Intézet által összeállítandó bibliográfia tárgyában. Forrás: Néprajzi Múzeum Etnológiai Adattára, a Tánckataszter dokumentumai.

⁷⁵⁵ Ez az, ami a Martin–Pesovár-féle dialektikai elemzésében látható. Ezt próbálta Felföldi László pótolni a kiegészített, újraserkesztett kötetben. Lásd Martin 1995. Vö.: Felföldi–Pesovár (szerk.): 1997.

⁷⁵⁶ Morvay Péter használja ezt a megnevezést. Lásd: Morvay 1952b.

⁷⁵⁷ Ezt bizonyítja az 1953-ban kiadott *Útmutató népi táncaink gyűjtéséhez* című kiadvány recens táncélet leírására alkalmazott szempontrendszere, tartalmi csoportosítása és a táncok mozdulatanyagának leírására vonatkozó instrukciói. Lásd Morvay 1953: 24–31.

Somogyi táncok kötet és az 1960-ban megjelenő *Gyermekjátékok* már oktatási tananyagként hasznosítható könyve került kiadásra.⁷⁵⁸ A dokumentumok szerint többször is tárgyaltak arról, hogy Pesovár Ernő és Martin György ezt a munkát átveszik, hiszen ők lettek az „öszöntődíjas szakkáderek” 1953-tól.⁷⁵⁹ A tánckatasztert 1954-ben felülvizsgálva megállapították a táncgyűjtő munka értékességét, hibáit, a táncelemző módszer helyességét.⁷⁶⁰ A tánckataszter végül 1958-ban, a Népművészeti Intézet Népművelési Intézetté alakulását követően, hosszas megállapodások és huzavona után bekerült a Néprajzi Múzeum Etnológiai Adattárába.⁷⁶¹

Összegzésként megállapítható, hogy a Néptudományi Intézet munkája igyekezett feltárni az ország akkori táncéletét, együtt élő népcsoportjainak kultúráját és annak ekkor még élő tánc hagyományát. Az első eredmények fényében a bukovinai székelység és a Bodroghözben élő magyar közösség tánchoz kapcsolódó kollektív emlékeit rekonstruálta. Ők táncadásuk bemutatása mellett olyan reprezentációs stratégiát alakítottak ki, amellyel megmutathatták hovatartozásukat és önazonosságukat. Ez a városból induló és oda visszaérkező interakciós folyamat mutatja be a tánc kulturális jelenségének változását, átformálódását. A mozgalom a kultúrversenyeknek köszönhetően részben konzervált és konstruált táncok tartalmában a tánc kultúrának csak egy részét, a falusi közösség önreprezentáló táncait emelte ki és állította a folklórturizmus szolgálatába. A tánc kultúra többi része (a társasági táncdivat) leépült, vagy ennek ellentétes hatásaként, integrálódva maradt meg a közösség táncéletében. Az öregek már nem táncoltak minden táncot, a fiatalok pedig már más táncokat tanultak, más szolgálta a közösségi szórakozásukat. Így az 1950-es évek derekára már az 1940-es évekhez képest is változott a falusi közösség táncdivatnak megfelelő táncolási szokása. A táncfolklór ebben az időszakban a példák bemutatása alapján dinamikus változáson ment keresztül.

A Népművészeti Intézet politikai irányelveknek megfelelő kultúrszemlélete (a versenyek és a színpadi néptánc reprezentációs szerepe miatt) a mozgalom kiszolgálása érdekében tartotta életben és helyezte kiemelt szerepbe a „hagyományőrzést”. Először az 1950-es évektől induló *Népművészet mestere* díj megteremtésével, majd a „*Röppülj Páva*” 1960-as években induló televíziós vetélkedője révén.⁷⁶² A népi együttesek amatőr mozgalma ezért tarthatta meg és tanulta vissza

⁷⁵⁸ Morvay–Pesovár 1954; Sz. Szentpál (szerk.) 1960.

⁷⁵⁹ Morvay 1952a: 22. Lásd a tánckataszter írásos dokumentumait a Népművészeti Intézet égisze alatt folyó munkáról. Forrás: a Néprajzi Múzeum Etnológiai Adattárában őrzött Néptudományi Intézet tánckatasztere. Ösztöntődíjasok voltak még Éri Istvánné, Pesovár Ferenc, Sárosi Bálint és Vavrincez Imre.

⁷⁶⁰ A munkát Maác László és Sz. Szentpál Mária végezték. Sz. Szentpál Mária jelentésében ki is emeli, hogy a táncelemző metodikát Szabolcsi Bence és Kodály Zoltán is ellenőrizte, adaptálását helyesnek ítélte. Sz. Szentpál 1954:2. Pór Anna kéziratos hagyatéka fond 65. Lásd mellékletek

⁷⁶¹ Erről megállapodás született Ortutay Gyula és Széll Jenő között 9/51. (I.6) M. T számú minisztertanácsi rendelet 2.§.3.pontja szerint. A megállapodást 1954. november 30.-án írták alá Morvay Péter, Kovács Péter, Muharay Elemér és Pesovár Ernő. A beszállítás konkrét időpontját 1954. december 1–15. között rögzítették, de jogi viták miatt végérvényesen 1958-ban valósult meg. Lásd Morvay 1952.

⁷⁶² A díjat a 10440/1953-as számú minisztertanácsi határozat alapítja meg. Lásd Felföldi–Gombos 2001.

többszörösen saját tánckultúráját, amihez a budapesti színpadi néptánc reprezentációs stílusa is nagymértékben hozzájárult. Révai kultúrpolitikai elveihez idomuló táncmozgalmi törekvést a tudományos kutatás ekképpen támasztotta alá.⁷⁶³

A fejezet célja a tánckutatás kezdeti időszakában jellemző elméletek és azok alkalmazási módszerének bemutatása volt. Ebben az időszakban a táncfolklór esztétikai elemzése és a népelet komplex feltárása indult el, ami a későbbi kutatások, iskolai tananyagok és tudományos munkák szempontjából is kiemelt fontosságú törekvés volt. Kutatásaim szerint a Néptudományi Intézet által az 1940-es évek magyarországi tánckultúrájáról összegyűjtött forrásanyagai eddig hiányzó láncszemét jelentik a tánckutatás történetére vonatkozó ismereteinknek.

⁷⁶³ Szentpál Olga és Kaposi Edit ezután elsősorban a tánc történeti vizsgálatával foglalkozott. Szentpál Olga bírálta Martin György és Pesovár Ernő szakdolgozatait, táncelemzésben végzett eredményeit. Szentpál levélben panaszkodott Ortutay Gyulának arról, hogy félreértelmezték, vagy negligálták Martinék Szentpál korábbi munkáit. Kitér részletesen a problémás részekre, úgymint a *Tánc, a mozgásművészet könyvében* megjelent rendszerelmélet lényegére, majd a formai elemzéséből átvett, nem lehivatkozott fogalmak garmadát sorolja fel (pl. motívum, mozgáselem, motívum variáns stb.). Ezeket a fogalmakat Martin a Néptudományi Intézetbe bekerülve fiatal kezdő kutatóként ismerhette, tudhatta, hogy ez Szentpál fogalomalkotása, mégsem hivatkozta, azaz átvéve belőle fogalmakat, más néven elnevezve sajátjaként tünteti fel. Szentpál részletesen kitér Martinék elemzésének pozitívumára, de negatívumára is, amelynek megvitatására valószínűleg soha nem kerülhetett sor. Lásd: Szentpál Olga levelezése Ortutay Gyulával 1959; 1960; 1962; Lásd Szentpál kéziratok hagyatéka OSZMI Táncarchívum fond 32.

X. Szentpál szerepe a „fordulat éveinek” változó tánckultúrájában

Ebben a fejezetben azt a folyamatot mutatom be, amely során az alulról szerveződő mozgalmak a város és a falu kulturális interakciójában megteremtik a tömegtánc, majd a színpadi néptánc, illetve a nemzeti tánc stílusát. Ez az időszak Szentpál Olga életútjának kényszerpályája.⁷⁶⁴ A Táncszövetség által irányított *mozgalom* megerősödése és a mozgalom gyakorlatát jelentő tartalom megalkotása az 1947–48-as „fordulat éveikhez” köthető. A szovjetizált „keleti blokk” „demokratizált” népi kultúrája az „új ember” identitását alakítja ki, Szentpál szerint *megteremtve a „helyes alapokra” helyezett szocialista-realista tánckultúrát és néptáncművészetet.*⁷⁶⁵ Mindezen hatások mögött azonban, még 1958-ig tartotta magát a második világháború előtti időszak kutatási elve és tematikája, amelyben felismerhető Szentpál Olga munkájának hatása. A Táncszövetségben kötelezően vállalt feladatai közé tartozott a „tánc-szakkáderek” képzési tervének kidolgozása és kinevelése, a falujárók „kultúrmunkájának” előkészítése.⁷⁶⁶

A fejezet a városi hagyományteremtés mellett a történelmi–társadalmi célkitűzések „új nemzetet nevelő” stratégiáját feltárva azt a tánckultúrában is kitapintható folyamatot mutatja be, amiben az erős kultúrpolitikai nyomás ellenére megmarad a közösség hagyomány kutatása felé nyitott, de irányított érdeklődése. Mint nyilvános társadalmi tér, ebben az időszakban jelenik meg a kultúrház, ami nem azonos a színházi tér és a bálterem fogalmával. Ezt a teret olyan, elsősorban ifjúságnevelést szolgáló közösségi térként kell értelmezni, ami a közösség „egységesített” művelődését, tömegkultúrájának gyakorlatát szolgálja.

A fejezet két nagyobb egységre oszlik:

- Az első egység az ifjúságnevelő törekvésekhez kapcsolható közösséget építő tömegmozgalmi kezdeményezések bemutatása;
- A második egység a Táncszövetség munkájának feltárása.

A fejezet témájára irányuló kérdések: Mi az 1940-es évek tánckultúrájának szerepe? Miért válhatott a néptánc elsődleges reprezentatív táncstílussá?

⁷⁶⁴ Rákosi Dimitrovtól, a Komintern vezetőjétől azt a tanácsot kapta, hogy a „zsidó elvtársakat” olyan helyen kell foglalkoztatni, ahol a tudásukat fel lehet használni anélkül, hogy széles néptömegekkel érintkeznének. A tanácsot megfogadva Rákosi ezért helyezte vezető pozícióba Gerő Ernőt, Révai Józsefet és Farkas Mihályt is. Romsics 1999: 275. Szentpál pedig Ortutay révén került a Táncszövetségben ebbe a szerepbe.

⁷⁶⁵ Szentpál 1951: 23.

⁷⁶⁶ Lásd Tánc-szakkáder képzés és a Falujárók tanfolyamának terve dokumentumai. A Táncszövetség Oktatási Osztálya és a Központi Kulturális Bizottság által kijelölt Táncszövetség együttműködésével zajló feladat terve. Mindkét dokumentum 1949-es keltezésű. Pór Anna kéziratos hagyatéka OSZMI Táncarchívum fond 65.

10.1 A Révai-féle kultúrpolitika elvei

A Révai-féle szocialista realizmus szellemében átformált magyar kultúra konstruált, önazonos jelzőjévé a „minden magyar által ismert és tudott” tömegtáncok kultusza válik. Az új „nemzeti kultúrát” reprezentáló elvek mögött Sztálin és Zsdánov intése ismerhető fel. Zsdánov szerint a szocialista realizmus stílusában *a munkásosztály életének és harcának ábrázolása a szovjet művészetalkotásban (és kritikai bírálatában) nem más, mint a legjózanabb gyakorlati munkának a legnagyobb hősiességgel és leghatalmasabb távlatokkal való összehangolása.*⁷⁶⁷ E Zsdánov szerint „reális” életet ábrázoló művészetalkotás „fegyverneme” *a zsanér, a stílus formába oltott kifejezése, ami „tisztá” kultúrát teremt.*⁷⁶⁸ E „prométeuszi minta”: *a népi demokrácia kultúrharcában kovácsolódva az anyag gyermeke és a lélek mérnöke baladó szellemisége* a kultúrmunkás öntevékeny csoportmunkájának köszönhetően születik meg.⁷⁶⁹

Szakasits Árpád megfogalmazásában:

*„[...] A művészi közlés vágya és a tömegek kultúrsovjúsága: az „ébe a szépnék” kell, hogy egymásra találjanak és ezt a találkozást kell elősegítenie a Munkás Kultúrsojvetségnek. [...]*⁷⁷⁰

Az ezt a szellemiséget képviselő, tömegkultúrának nevezett új művészet lesz az az új szórakozási forma, amelyben „a dolgozó nép meglátja önmagát, vágyait és céljait.”⁷⁷¹ A rendszeres egyéni és tömegnevelés hozza el minden munkás- és parasztifjú számára a művészeti jártasságot, az alpműveltséget, amelyben példaként tekinthetnek a magyar művészet nagy alakjaira.⁷⁷² A nagy magyar költők munkásságának megismerése mellett feladatként fogalmazódott meg az új emberkép megteremtésével *a népben élő elfojtott alkotó-szellemi erők felszabadítása.*⁷⁷³ Ez pedig magában hordozta az (autodidakta) új tehetségek felfedezését, akik a tömegkultúrában vállalt szerepük által a magyar művészet alkotóinak „utánpótlásaként” léptek azok nyomdokaiba.

A városban a népi kollégiumok fiatalságának, a tömegtánc programban résztvevő fiatalok számára kultúrversenyeket, tánctervező pályázatokat, új társastáncíró versenyeket rendeztek. Ez a városban megteremtett új művészet a vidékre *kultúrautón* utazik, mintacsoportok bemutatóival, szaksajtó terjesztésével, tanfolyamok szervezésével, amelynek eredményeit, híradásait és sikerességét a rádió és a média együttesen visszhangozza. Az 1945-től induló mozgalmi törekvések fejlődésével a táncfolklór gyűjtések képezték alapját az új tömegtáncok mindenki által elsajátítható stílusának. A mozgalom a kötelező norma szellemében a zenefolklór és a táncfolklór elemeinek,

⁷⁶⁷ Zsdánov 1949: 92.

⁷⁶⁸ Zsdánov 1949:93.

⁷⁶⁹ Zsdánov szerint Sztálin a szocialista realizmus művészeit a *lélek mérnökeinek* nevezte. Zsdánov 1949: 91. Ezt ki is fejti, hogy az „emberi lélek mérnökének lenni azt jelenti, hogy mindkét lábunkkal, szilárdan a reális élet talaján kell állanunk.” Zsdánov 1949: 92.

⁷⁷⁰ Művelt Nép 1947: 11–12.

⁷⁷¹ Művelt Nép 1947: 12.

⁷⁷² Romsics 1999: 322.

⁷⁷³ Romsics 1999: 322.

motívumainak felhasználásával törekvő, a folklór iránt érdeklődő és azért tudatosan tenni akaró új generáció – *az agitáló kultúrmunkás* – kinevelését tartotta feladatának.⁷⁷⁴

Az 1947–48-as „fordulat éveiben” legördülő vasfüggöny a népi demokrácia szellemiségét valló ifjúsága a keleti blokk „demokratikus szövetségét” összekovácsoló táncművelésének saját táncai mellett a baráti népek táncait is megtanulta. E társadalmi folyamatból kiinduló kulturális tevékenység részeként említhetők ebben az időszakban a tömegtánc program és a falujárás, a Világifjúsági találkozók, de a csárdás újravirágzása is, ami, mint új társasági táncdivat, a fővárost és a vidéket egyaránt meghódította. Az időszak sajátosságaként említhető, hogy a modernista művészetfelfogás, az ideológiai váltás az egyéni individuumok művészi megnyilatkozásai helyett a tömeg – *a nép* – egységesített, idegen elemektől megtisztított, a szocialista realizmust tükröző kulturális jelissé formálta át a tánc társasági és színpadi megjelenéseit. Ebben aktív szereplőkké léptek elő Szentpál tanítványaiként azok a fővárosban képzett fiatalok, akik számára ez már nemcsak hobbiként űzött elfoglaltságot jelentett, hanem munkaként ez vált kenyérkereseti forrásukká, életfeladatukká. Az értekezés elején ezért mutattam be a tánc stílusismeretének fontosságát és a táncalkotó képességet kialakító képzési rendszert, amit Szentpál Olga dolgozott ki, amely a tanítványok közreműködésével mozgalmi rendszerré és táncoktató intézménnyé alakult át.

10.1.1 Az ifjúságneveléshez kapcsolt balladázás Muharay törekvéseiben

A népi líra, epika és dráma szellemi értékének fenntartását és megőrzését Muharay is az ifjúság oktatásában és nevelésében látta, ami a folklór jelenségeinek popularitását, alkotássá válását eredményezte. Muharay törekvéseit összefoglaló írásában egyetemes értéké emeli a hagyományokat megtartó, de azt magasabb művészi fokon megvalósító művészetet.⁷⁷⁵ Muharay kiemeli a néprajztudomány szerepét, amely a folklórkincs feltárása és feldolgozása mellett annak tudományos alapokra helyezését is céljának tekinti. Azt mondja ki, hogy a népnek önmagát kell megmentenie ahhoz, hogy a fejlődés útjára lépjen, amihez Muharay szerint minden eszköze meg is van. Ezért lett hát a néphagyományt megismerő, felgyűjtő és alkalmazó népes ifjúsági tábora a regőscserkész és a leventeképző. Mindkét szervezettel kapcsolatban állt Muharay és csakhamar, már a 40-es évekre kinevelhette saját, a népi kultúra iránt érdeklődő, táncművelésében kezdő, laikus

⁷⁷⁴ Táncszövetség előadóképző tanfolyamának terve 1949. Lásd mellékletek

⁷⁷⁵ Muharay 1942: 57. Muharay Elemér pályája kezdetén – szegény sorsa és származása ellenére – 1926–28 között Franciaországban színészetet tanulhatott. Hazaérkezve először Karácsony Sándor regőscserkész mozgalmához csatlakozott, ezután ő maga is néprajzossá képzelte magát és ennek elkötelezett művelőjévé vált. Ez a szellemiség sugárzik a hagyományról, művelődésről írt első kiskönyvből is. Muharay 1942.

fiatalok lelkes és népes taborát. Ami a fő, nem „magyarkodást” várt ezektől a fiataloktól, hanem a „magyar nép értékeinek képviselőivé” válását.

Muharay munkájának is köszönhetően a városi fiatalság intelligens és érdeklődő, a néphagyomány iránt nyitott, változást generáló közösséggé tudott válni. A területek elvesztése együttműködő, egymást segítő, fiatal közösséget hozott létre. A regös-cserkészek gyűjtőmunkái már a 30-as évektől kezdve nyomtatásban is napvilágot láthattak. Muharay Elemér pedig ezekre az alapokra építhette fel későbbi munkásságát, a faluszínpadot, a játék- és énekegyüttest és a Népművészeti Intézetben végzett munkáját is. E munkához kapcsolódik Volly István személye, aki Lajtha László, Kodály Zoltán és Bálint Sándor tanítványaként szinte ontotta magából a népi játékgyűjteményeket, játék- és balladafeldolgozásokat. A mozgalom megszületésének előzményeként ez a munka válhatott tehát a színpadon megjelenő népi kultúra és a színpadi néptánc művészeti alkotássá válásának elsődleges útjává. Az 1938-ban alapított Fóti faluszínpadon is bemutatásra került Muharay és Volly közös munkájaként a népszokásokat előadásá formáló *Nagykarácsony éccakája* című, igen nagy sikerrel játszott előadás. Ehhez pedig Volly István már az általa összegyűjtött népdalokat, betlehemes játékokat alakította színpadi alkotássá, amelynek alapját a cserkészmozgalomban elkezdett falukutató munka adta.

Ebből alakult ki a Muharay együttest fémjelző balladázás stílusa. Vitányi Iván az együttes történetét rögzítő könyve szerint a Muharay Együttes először 1940-ben alakult meg. A hivatalos alapító Töltési Imre, akihez két ifjúsági csoport – a *Keresztény Ifjúsági Egyesület* (KIE) és a *Székegy Egyetemisták és Főiskolai Hallgatók Egyesülete* (SZEFHE) – tagjai csatlakoztak első körben. A néptáncok betanítására ekkor Haáz Sándort kérték fel. A balladázás stílusa is ekkor alakult ki. A balladázás, mint egész estés önálló műsor a ballada-táncok előadása mellett népdalok, népballadák, versek elszavalását foglalta magába. A budapesti XIII. kerületi Leventeszínpadon volt az első előadásuk 1940. május 19-én.⁷⁷⁶ Muharay Elemér ezt a kezdeményezést a fóti faluszínpad folytatásaként képzelte el.⁷⁷⁷ Muharay a mozgalomhoz csatlakozásának jelképeként tűzte műsorra az *Egyszer egy királyfi* népballada táncos változatát, ami az együttes működése alatt végig műsoron maradt.⁷⁷⁸ A *Soli deo Gloria* csoportjába tartozó fiatalok is ebben az időszakban csatlakoztak. Így két szárnya volt az „Ösegyüttesnek”, jobb szárnya a Leventék és a KALOT fúziója, a bal szárny pedig a Cserkészek, a Soli Deo Gloria és a Pro Christo Diákok Háza diákszervezet tagjaiból verbuválódott.⁷⁷⁹ Muharay mellett Balla Péter és Molnár István is az együttes vezetői voltak.

⁷⁷⁶ Vitányi 1993: 32.

⁷⁷⁷ Vitányi 1993: 33.

⁷⁷⁸ Az *Egyszer egy királyfi* ballada feldolgozása szerepel Volly István többször is kiadott balladagyűjteményében. Lásd Volly 1938; Muharay 1944. E koreográfia Milloss 1938-as Csupajátékában is szerepelt, valamint Molnár István balladatáncai között *A királyfi* címen megtalálható. Molnár 1943: 73-83. Később átnevezték az *Egyszeri király kenyeré* című előadásá. Lásd Maác 1989: 276.

⁷⁷⁹ Vitányi 1993: 35.

Muharay már az 1942-es évtől újabb tagokat toborzott, aminek oka lehetett az is, hogy Molnár Istvánt a Bolyai Kollégium együttesének betanítására kérték fel. A tagtoborzás Budapesten a Lónyai utcai Református Gimnázium, a Fasori Evangélikus Gimnázium fiataljai körében, illetve a munkásfiatalok között, a Györfly Kollégium megalakulásában is nagy szerepet betöltő Gamma gyár, a Magyar Optikai Művek és más üzemekben történt. Így lettek az együttes tagjai Szabó Iván, Körtvélyes Géza, László-Bencsik Sándor, Kaposi Edit, Vass Lajos, Keszler Mária, Pálffy Csaba, Krizsán Sándor, Kuppis Ferenc, Jancsó Miklós, Sárosi Bálint és Papp Oszkár, akik a mozgalom kiépítésében, annak intézményrendszerének felépítésében is jelentős szerepet vállaltak.⁷⁸⁰ 1943-ban Molnár kiválik a Muharay Együttesből, ekkor Szabó Iván lesz vezető koreográfus. *1944-ben vidékre távoznak a tagok, majd 1945-től Debrecenben indítják újra reprezentatív szerepet vállaló csoportként a táncéletet.* Ebben a reprezentatív szerepben kiemelten közreműködött Kaposi Edit és Szolnoky Lajos debreceni néprajzos.⁷⁸¹

A Muharay együttes színpadi tánckultúrában vállalt kiemelt megjelenése és a NÉKOSZ-ba beolvadásuk ténye előrevetíti a művészeti nevelésben betöltött irányító szerepüket. 1946-tól az egész ország tánckultúrájára és színpadi megjelenéseire meghatározó befolyással bírnak. A Muharay Együttes 1947–48. évi munkatervében nagyon határozott és konkrét célok kerültek megfogalmazásra. A „Balladázás” stílusában 50–60, nem hivatásos énekes, táncos, zenész, előadóművész foglalkoztatására készül Muharay, a munkaterv pedig a kamarakórus, zenekar, színjátzó- és tánccsoport együttes működését vázolta fel, az együttes feladatkörét pedig műkedvelő, illetve művészi előadótévékenységben, tudományos jellegű kutatómunkában és a népi kulturális javak terjesztésében jelölte meg.⁷⁸² A népi kultúra művészi- és mozgalmi fejlesztésére a *Népi Együttesek Művészeti Kollégiumát* hívta életre Muharay Elemér.⁷⁸³ Ez az országos hálózat kulturális programjának megvalósítása érdekében együttműködést alakított ki a *gróf Teleki Pál Tudományos Intézet Államtudományi Intézetének Néptudományi Intézetével* (amit 1948-tól Kelet-Európai Tudományos Intézet Néptudományi Intézetévé neveztek át), a *Munkás Kultúrászövetséggel*, az *Egyetemi Néprajzi Intézettel*, a *Néprajzi Múzeummal* és a már létrejött *Táncmunkaközösséggel* (később

⁷⁸⁰ Vitányi 1993: 41.

⁷⁸¹ 1945-ben Debrecenben a Független Kisgazdapárt Kulturmatináján, a MADISZ ifjúsági napján és az Aratóünnepélyen lépnek fel együtt a Muharay Együttesrel. Kaposi–Kővágó 1985: 147–148.

⁷⁸² Kaposi–Kővágó 1985: 146.

⁷⁸³ A Muharay által elképzelt Művelődési Akadémia szervezésében indított táncanfolyam 4 féléves képzés elvégzésével tervezett jogosultságot adni a népi kultúra kedvelőinek és művelőinek a néptánc szervezett, országosan kiterjesztett tanításához. A Művelődési Akadémia főtárgyai: történelem, közgazdaságtan és társadalomtudomány, néprajz, zene- és táncelmélet, lélektan és neveléstudomány, irodalomtörténet, dramaturgia és drámai gyakorlatok, művészettörténet és tervezés tárgyak. Melléktárgyak: a népi kultúra mozgalmi kérdései és önképzés. Gyakorlati tárgyak: tánc, ének- és zenegyakorlat, népi játékok, táncírás, táncjáték, vers- és balladamonddás és bábjátás. Kaposi–Kővágó 1985: 146.

Táncszövetséggel).⁷⁸⁴ Az ifjúságnevelő törekvések tömbösülő folyamatát, mozgalommá válását a Népi Kollégiumok bemutatásával folytatom.

10.1.2 A Népi Kollégium (-vagy kollégiumok) megalakulása

A népi kollégiumok megalakulása Zsindely Ferenc és Zsindelyné Tüdős Klára nevéhez fűződik. A Táj- és Népkutató Intézet kiegészítő-nevelő intézményeként jött létre a paraszt származású fiatalok városi tanulásának támogatására.⁷⁸⁵ Ennek indulása 1939. október 6., ekkor alakul meg a Bolyai Kollégium Budapesten, a Királyi Pál utcában. Zsindelyné Tüdős Klára a jobboldali Turul szövetség szárnyai alatt gondolta az ifjúságnevelő szervezet működését, ám hamar összetűzésbe kerültek azzal. A Bolyai Kollégium támogató szervezete egyrészt a *Katolikus Agrárifjúsági Legényegyletek Országos Tanácsa (KALOT)*, másrészt a *Soli Deo Gloria (SDG)* diákszervezet volt. Bolyai Kollégiumként csupán 2 évig működött, 1942-ben kivált a Turulból és 1942–44 között Györffy Kollégiumként működött tovább.⁷⁸⁶ A Bolyai Kollégiumnak már van saját tánccsoportja, amelyet Molnár István vezet. A Bolyai Kollégium balladaegyüttese 1942. február 27-től már az átszervezett Györffy Kollégiumhoz tartozik.⁷⁸⁷ Az egyik leghíresebb és világlátott Molnár-koreográfia, a *Bíró Máté* népballada táncos előadása volt 1942-ben. Ezt turnéztatták akkor Weimarban, Firenzében és Stockholmban, amihez Zsindelyné Tüdős Klára zsinóros attilákat tervezett és keményszárú csizmát adott a Györffy Kollégium balladaegyüttesének fiaira. Zsindelyné folklorizmus stílusában megálmodott magyaros-stilizált ruhádivatja a társasági elit közkedvelt dizájnává vált. Az említett turnéről a kollégium történetét feldolgozó könyvben szerepel egy naplóbejegyzés, ami jól megragadja annak hangulatát. Sipos Gyula feljegyzésében érzékletes képekként tárul elénk a németországi Weimar hangulata: horogkereszt, üres kirakatok, érezhető félelem, szomorúság, elsötétített ablakok, katonahátak, katonazenekar, szuronyos díszszázad, sötét utcák, aranyas árnyékában üdvözlésre lendülő karok, harsogás és ordítás, cirkusz, mars, dobok és a Hitlerjugend-kórus szólnak a félig kész épületek torzói között.⁷⁸⁸ Tudósításában a magyar csoport nem lendíti a karját, nem énekel, nem az elesett hősokeket koszorúzza, hanem Goethe és Schiller sírja előtt teszi tiszteletét. A turné után a *Magyar Művelődés Házában* (a mai Erkel Színházban) tartott balladaest azonban a diákok dekoncentrálttsága miatt rosszul sikerült, ami a balladázás végét

⁷⁸⁴

⁷⁸⁵ Papp I. 2008: 141–142.

⁷⁸⁶ Papp I. 2008: 174–176.

⁷⁸⁷ Papp I. 2008: 176.

⁷⁸⁸ Kardos 1980: 121–122.

jelentette a kollégiumban. A naposkönyv beszámolójában okként merül fel még a kollégisták tanulmányi mulasztása és alul teljesítése is.⁷⁸⁹ Molnár István ekkor távozik.⁷⁹⁰



21. kép: A Györffy István Kollégium kulturális csoportja 1942. Lásd: Mellékletek.

MŰSOR

1. A kollégium énekkara népdalokat énekel.
2. Bevezető beszéd. Elmondja: *Veras Dóler*.
3. *Sinku I.*: Anyám balladát táncol és
Látomás c. verse.
Szaválja: *Sipos Gyula*.
4. *Sallai Szép Kata*. Népballada.
5. *Kanásztánc*. Ősi változat.

SZÜNET

6. *Biro Máté*. Népballada.
7. *Katonatánc*.

❦

A *Sallai Szép Kata* és a *Biro Máté* című népbal-
ládak *Molnár Istvánnak*, a KALOT művész-tanárának
eredeti feldolgozásai. A műsorban lévő táncokat ősi
formák után *Molnár István* alakította ki és fanította be.

❦

A Balladaest férfiszereplői a kollégium diákjai.
A női szereplők egyetemi hallgatónők.

22. kép: Az 1942-es budapesti balladaest műsora, illetve Zsindelyné tervezett ruhái. Lásd: Mellékletek.

⁷⁸⁹ Kardos 1980: 155–156.

⁷⁹⁰ Innentől datálódik majd KALOT-hoz való visszatérése és siófoki népfőiskolai munkája.

A Györffy kollégium reprezentációs szerepét a Muharay Együttes veszi át. Ezt követhetjük nyomon már a Györffy Kollégium debreceni fiókintézményének megnyitásakor is. Debrecenbe kerülnek Karácsony Sándor és Balázs Béla, akik a kollégium munkájában jelentős szerepet töltenek be.⁷⁹¹ A Györffy Kollégium intézményéhez Zsindely Ferenc és Zsindelyné Tüdős Klára Pártfogó Testületet is kapcsolt.⁷⁹² Így tehát kirajzolódik egy nagyon is széles felvevőképességgel rendelkező, nemcsak anyagi, hanem szellemi bázis is, ami ezt a történelmi–társadalmi „nemzetmentő” célkitűzést felkarolja.⁷⁹³

A Népi Kollégium, immár országos szövetséggé (NÉKOSZ) alakulva 1945. január 20-án Györffy kollégistákból alakul újjá.⁷⁹⁴ Ez viszont nemcsak egyetemistákat toborzó közösség, hanem már általános iskolai, középiskolai intézményeket és hozzá tartozó kollégiumokat is szövetséggé formáló képzési rendszer volt, ami igen komoly ideológiai nevelést és irányított „káderképzést” is magába foglalt. Sokban támaszkodott a korábbi Györffy Kollégium nevelési- és műveltségi irányvonalaira. 1945-től a Muharay Együttes is beolvadt ebbe a kollégiumi rendszerbe. Először *Kis Áron kollégium*ként, majd *Tánc- és Kórusművészeti Kollégium*ként működött. A NÉKOSZ égisze alatt egy nagyon komplex művészeti nevelési program kialakítása vette kezdetét. Ennek azért van kiemelt jelentősége, mert a „népi”, mint jelző már nem feltétlenül a „hagyományos parasztkultúra” értékeit jelenti az akkor felnövekvő fiatalság számára. Épp ezért, ahogyan az 1930-as évek kulturális jelenségeivel kapcsolatban már említésre került, a városban a folklór a nemzetköziség és a nemzeti kultúra jegyében is a kialakuló új társadalmi réteg meghatározó szimbólumává vált, majd a népi kollégista „szubkultúra” karaktermeghatározó stílusjegyeként is megjelenik.⁷⁹⁵ Ez a „szubkultúra” azonban inkább jellemezhető egy olyan mesterségesen épített közösségi hálózatként, ami minden korábbi ifjúságnevelő kezdeményezést magába olvasztott, ideológiai tekintetben átformált és idealizált jövőképet teremtett. Ennek központi intézménye továbbra is a Györffy Kollégium maradt. A NÉKOSZ „intézménye” több funkciót teljesítő komplex mozgalommá nőtte ki magát,

⁷⁹¹ Papp I. 2008: 215.

⁷⁹² Ez az egyetemi intézmények kollégiumi kapcsolatrendszerét alakította ki. Ebben szerepet vállalt a Pázmány Péter Tudományegyetem, Az Orvostudományi Egyetem, a Révai Irodalmi R.T., a Ganz Gyár, a Magyar Nemzeti Bank, a Magyar Államvasutak, a Magyar Nemzeti Múzeum, a Zeneakadémia, a Testnevelési Főiskola, a Képzőművészeti Egyetem, a Kertészeti Egyetem, a Műegyetem, a Fővárosi Közmunkatanács és a Magyar Ügyvédek Nemzeti Egyesülete is. Papp I. 2008: 189–192. A Györffy kollégiumok mellett Györffy Népfőiskola is létesült, kiszélesítve a tanulni vágyó fiatalok körét a földművelés felé is. Ez a népfőiskola Budapest akkori határában, Pesterzsébeten alakult meg és 100 holdnyi területen a híres magyar termelési kultúrát megőrző, skanzenszerű intézménnyé vált volna, ha ennek a tevékenységnek az 1944-ben bekövetkező háborús események véget nem vetnek. Papp I. 2008: 223–225.

⁷⁹³ Az 1944-es német megszállás a többpártrendszer felszámolását, a baloldali egyesületek és napilapok betiltását jelentette. Ez a kollégiumban résztvevő vezetők ismeretlen helyre távozását és a fiatalok vidékre (elsősorban Debrecenbe) menekülését eredményezte. A főváros szerepét is 1944–45-ben Debrecen veszi át. Kardos 1980: 306.

⁷⁹⁴ Kardos 1980: 355.

⁷⁹⁵ Pataki 2005: 297.

ami nemcsak értelmiségnevelő műhely szerepét tölti be, szociális és társadalmi mobilitást szorgalmaz, hanem a neofolklorizmusra épülő városi kultúra kialakítója, tartalomgyártója és terjesztője.⁷⁹⁶ Ennek az alakuló, kultúrpolitikai folyamatként is jellemezhető ifjúságnevelő törekvésnek éppannyira szereplői az egykori cserkészek és a cserkészekből falukutatóvá váló néprajzosok, mint a keresztény ifjúságnevelő egyesületek, a paraszti sorból kiemelkedő fiatalok, munkások gyermekei és a háború után maradt árvák is.

A NÉKOSZ egyértelműen átvette a cserkészmozgalom módszertanát, próbarendszerének példáit.⁷⁹⁷ A próbarendszer átvétele adja a „szocialista munkaverseny” kialakuló kulturális divatját. Ennek a célirányos művészeti nevelést folytató országos hálózatnak az eredményeképp alakulnak meg az amatőr táncegyüttesek is. 1945–47 között olyan országos szintű művészeti nevelési hálózatot hoztak létre, ami 1947-től már ténylegesen a szocialista realizmus kultúrpolitikai elvei szerint alkalmazta a néptánc, a zene- és kórusművészet, a színjáték, a bábjáték műfajait. 1947-ben hirdetik meg a *Centenárium munkaversenyt*, ami minden kollégium és kollégista számára kötelező volt. Az 1848–49-es szabadságharc centenáriumát ünneplő eseménysorozat része lett a kollégiumok közötti versengés, és meglehetősen nagy hangsúlyt kapott a kulturális munka is. Ez a verseny négy turnusban zajlott le, a tiszántúli kollégiumok, a Duna-Tisza közti kollégiumok, a dunántúli kollégiumok és a nagy-budapesti kollégiumok között.⁷⁹⁸ A kultúrverseny szabályai szerint előre meghatározott előadási anyagot kellett a versenyzőknek bemutatniuk, de emellett szabadon választott anyagot is hozhattak a kollégiumok. A teljesítmény előírányzata volt: 64 népdal (1/8 külföldi, 1/4 munkásdal, 1/8 egyéb) ismerete, 2 tömegtánc és 10 vers megtanulása.⁷⁹⁹ Hozzá tartozott még havi színház- és mozilátogatás, kórus, zenekar, tánc- és színjátszó csoport működtetése és a tagság folyamatos gyarapítása is. Társadalmi munkaként jelenik meg a kötelező norma követelményrendszerében 4–4 falu és üzem meglátogatása, faluszociológiai kutatások és falumonográfiák készítése. Az elődöntőket a megyeszékhelyeken tartották, ahonnan a budapesti Városi Színházba juthattak be a legjobb produkciók az 1948. március 15.-re meghirdetett döntőbe. A jubileumi év második turnusában pedig, március 15. után, ezt a válogatott előadói gárdát vidéki kultúrnapokon szerepeltették. Ezeknek a versenyeknek a feltűnő–kitűnő tehetségeként mutatkozik meg Rábai Miklós Békéscsabáról, Szigeti Károly Pécsről és kicsit később Novák Ferenc Pápáról.⁸⁰⁰ A kollégiumi kiválóságokból egy központi táncegyüttest hoznak létre, ez lesz a NÉKOSZ

⁷⁹⁶ Pataki 2005: 301.

⁷⁹⁷ Ezt később az úttörő mozgalom is átveszi. Lásd: Pataki 2005: 317.

⁷⁹⁸ Kardos 1980: 713.

⁷⁹⁹ Pataki 2005: 319. Ehhez alapul Bárdos Lajos által szerkesztett 101 magyar népdal, mint a cserkészsövetség hivatalos kiadványa szolgál. Ezt 1929 óta rendszeresen kiadták, a 7. kiadás 1945-ben jelent meg. Lásd Bárdos 1945.

⁸⁰⁰ Novák az általam készített interjúban mondta el, hogy a VIT fesztiválon volt tolmács és onnantól datálódik az ő táncos múltja. Táncot az Építők Együttesben tanult.

10.1.3 A Vasas Együttes szerepe a mozgalom tömbösülésében

A Vasas Sport Klub 1911-ben alakult meg. A tornász szakosztály 1927-ben kezdte meg működését mindenféle anyagi- és sporteszköz támogatás nélkül. Így 1928-ban fel is oszlott, majd 1930-ban újjáalakult, írja Fuchs Livia és Szilágyi Gábor a Vasas Együttes történetét bemutató könyvében.⁸⁰² Fuchs Livia szerint a militarista Leventemozgalom ellenében gyakorolt, ideológiai mentességet hirdető tömegsport és kulturális tevékenység hívta újra életre a Vasas tornaszakosztályát. A munkásfiatalok testi- és szellemi nevelése került központba, amihez a Tornaklub kulturális programja is igazodott. Nem volt képzett vezetőjük, mégis önképző jelleggel ének- mozgáskórusokat, tánc- és pantomimjeleneteket adtak elő. 1937-ben csatlakozik hozzájuk Nádas Klára, aki Madzsarné Jászi Alice és Kövesházi Ágnes stílusát követte.⁸⁰³ A „*proletár-konferanszrevü*” zenét, éneket, munkát, sportokat, táncot és filmet egyszerre alkalmazhat színpadi pantomimjelenetként. A díszturnákon a különböző pantomimjelenetekben foglalkozásokat jelenítettek meg, mint a feltehetőleg 1938-ban készült *Bányajelenet* és a *Sötétség-világosság* kocsmában játszódó jelenetei.⁸⁰⁴ *Ezek a színpadra alkalmazott előadások a tanulást, a fejlődést, a tudás által szerzett tisztánlátást, az értelem világosságát jelenítették meg a kocsmái környezet értelmetlen, emberhez méltatlan sötétje ellenében.* Legnagyobb sikerük az 1940-es *Prométheusz* némajáték volt.⁸⁰⁵ A profán mitológiai témát megjelenítő némajáték cselekményében a fény, a világosság után kutat a föld elkínzott népe, a paraszt, az iparos és a bérmunkás.⁸⁰⁶ A világossághoz vezető út keresése közben egymásra találnak és amikor meglelik, sajátos „örömtáncot” járva vizualizálják a pozitív jövőképet. Ez a gépszerű, monoton, gyorsuló mozgásokat tartalmazó pantomim-játék a bérmunkások géptáncában, a kovácsok birkózásában, a hivatalnok futballozásában és a néptáncok (orosz, oláh, rutén) táncegyvelegében teljesedett ki. Ezek a mozgásművészeti előadások a „felszabadulás” után bevezetett új állami ünnepekhez kötődő, műsorok voltak, amelyek már az állampárt elveit voltak hivatottak közvetíteni.

Ebbe a környezetbe érkezett meg 1945-ben Pór Anna. 1936–45 között Párizsban a mozgásművész múltjával igen sikeresnek bizonyult, adott is ez számára kilenc művészeti munkában gazdag évet, az ott élő német és magyar emigráns művészek között.⁸⁰⁷ Hazatérve

⁸⁰² Fuchs–Szilágyi 1998: 8.

⁸⁰³ Ez a stílus Kocsis Róza szerint a Palasovszky Ödön–Madzsar Alice 1928-as Rendkívüli színpadi kísérleteihez csatlakozik, amely a polgári revüformát alakította át „proletár-konferanszrevüvé” Kocsis 1973: 331–332.

⁸⁰⁴ Fuchs–Szilágyi 1998: 11.

⁸⁰⁵ Prométheusz, a mitológiai történet szerint agyagból formálta az embereket, majd megtanította őket a szántásra- vetésre, az írásra és a mesterségekre. Prométheusz elvitte az embereknek a tüzet, dacolva Zeusszal, aki ezért a hegyhez láncolta, mindennapi büntetése mája keselyűk általi kitépése volt. Héraklész végül szétzúzta láncait, ezzel megmentve Prométheuszt a szenvedéstől, mert Zeusznak szüksége volt Prométheusz képességére és szolgálataira, jövőbe látására. Csiffáry 2008: 364–365.

⁸⁰⁶ Fuchs–Szilágyi 1998: 12.

⁸⁰⁷ Pór 1991: 30–31.

Franciaországból, élményekkel és tudással felvértezve látott munkához. A Vasas együttes vezetését elvállalva követte a korábban már megteremtett irányvonalat: a pantomim és a néptánc elemeinek ötvözését. Első munkáiban dominánsabbak voltak a pantomimikus elemek és jelenetek, mivel Pór Anna a néptáncokat kevésbé alkalmazta művészi koncepciójában. Ebben a szellemben készültek a *Munkás-Parasztszövetség, illetve a Munkáslegény a népdal tükrében* című, vöröszászlós csárdást és kalapáló munkások „munkásmozgalmi hagyományait” feldolgozó koreográfiái.⁸⁰⁸ Ekkor kezdődött barátságára Lugossy Emmával és Volly Istvánnal, ami a néptánc „aktuális trendjének” megismerését és elsajátítását is eredményezte. 1947-től a Vasas együtteshez csatlakozott a Muharay Együttesben táncoló Krizsán Sándor, aki segédkezett a NÉKOSZ által szervezett budapesti *Központi Kultúrversenyen* megjelenő „tánccal foglalkozó csoport” felkészítésében. Gyakorlatilag kijelenthető, hogy ez a munka kovácsolta együttessé már a *Világifjúsági Találkozókon* is sikerrel szereplő csapatot, amely megjelenésében megállta a helyét a Molnár István vezette Ruggyantagyár Együttes és a frissen feltűnő vidéki tehetség, Rábai Miklós vezette Batsányi együttes mellett. Az itt megjelenő koreográfiák (*Balatonszárszói pünkösdi parádé, Kónyi verbunk, Cigándi kemény csárdás, Pontozó, Kunszentmiklósi törökös és Kardtánc*) sajátos jellege a tömegtánc program hatásait tükrözik.⁸⁰⁹ A tömegtánc program bemutatása előtt Ortutay Gyula a mozgalom irányításában, formálásában játszott szerepét szükséges tisztázni.

10.2 Ortutay hierarchikus rendszere és a táncszövetség

Ortutay naplója az 1945–1950-ig tartó éveket nem tárgyalja, vélhetően szándékosan hagyva homályban ezt az időszakot.⁸¹⁰ Ortutay munkája ezekben az években olyan jelentős hatást gyakorolt a tánc kultúrára (nemcsak a tánc színpadi reprezentációjában, de a tudományos kánonban és a kutatásban is), ami nem hagyható figyelmen kívül. Ortutay népi kollégiumi mozgalmi szerepvállalása miatt jelentős a rádióban végzett népszerűsítő munkája, majd kultuszminiszterként az iskolák államosítása, a folklórkutatás felgyűjtött anyagainak kiadásának joga, a Pázmány Péter Tudományegyetem Néprajzi Tanszékének átalakítása, majd vezetése és a Táncszövetség táncszakkádereinek irányítása is az ő kezében volt. A mozgásművészek körével való fiatalkori barátsága meghatározta későbbi munkakapcsolatait.⁸¹¹ A politikai pozíciószerzés stádiumai megmutatkoztak Ortutay személyiségének változásában is. A Szovjetunióban történt átnevelés saját bevallása szerint is megszerettette vele a politikát. Ortutay munkássága két, egymástól élesen elváló korszakra osztható, az egyiket a Szegedi Ifjúsági Körhöz tartozó fiatal, törekvő tudós képe, míg a másikat,

⁸⁰⁸ Fuchs–Szilágyi 1998: 15.

⁸⁰⁹ Fuchs–Szilágyi 1998: 21.

⁸¹⁰ Ortutay 2009: 374–375.

⁸¹¹ Felesége, Kemény Zsuzsa Szentpál Olga tanítványa volt.

1945-től a népi kollégista, majd 1947-től kultuszminiszter, a „mozgalmat” irányító „vezér” képe jellemzi. Az átnevelés után diáksága idején szerzett kapcsolati körét saját céljainak, politikai ambícióinak érvényesítésére használta fel. A népi kollégiumban vállalt szerepe révén kapta feladatként az iskolák államosítását. Ortutay kapcsolati köréből sokan (mint Szentpál, férje és tanítványai) – az ideológiai váltás miatt – életük, hivatásuk, egzisztenciájuk megtartása érdekében minden korábban elért eredményük feladására vagy áttervezésére kényszerültek. A korábban kialakított *kortárs magyar tánc* műfajának művelése lehetetlenné vált, az iskolaépületekben nem folytatható a korábbi megkezdett művészeti munka.⁸¹² Így a művészek önkéntelenül is Ortutay kezébe adták sorsukat, ami egy Budapest-centrikus, de vidéki központokat is működtető és nemzetközi kapcsolatokat is fenntartó kulturális oktató-nevelő hálózatot hozott létre. Szentpál szakmai presztízse áldozatául esett Ortutay tevékenységének.

Az 1948-ban létrejött *Táncszövetség*, mint állami intézmény, irányítójává vált ennek a kinevelt-centralizált hatalomnak. Az 1948. február 28-án megalakult Magyar Táncszövetség elnöke Ortutayné Kemény Zsuzsa (a hivatalban levő miniszter felesége), alelnökei Berczik Sára, Lugossy Emma, Molnár István, Rábai Miklós, Szabó Iván, Szentpál Olga és Vitányi Iván, főtitkára Téri Tibor, titkára Merényi Zsuzsa voltak. A tánc és a népművészet olyan reprezentációs eszközzé alakult át, ami már nem önkifejezés vagy személyes kinyilatkoztatás attitűdje, hanem *kötelező népnevelő eszköz*, ami az ideológiának megfelelő tömeg „*konstruált önképét*” állította elő. A hatalom szolgálatába pedig „ideológiailag átnevelt bábokat” állított Ortutay.⁸¹³ Itt Losonczy Géza és Széll Jenő szerepét szükséges bemutatni. Losonczy, mint a *Szabad Nép* belpolitikai rovatát vezető újságíró kultúraformáló szerepe abban mutatkozott meg, hogy a kiadott „mintát”, az orosz kulturális programot minden létező eszközzel érvényesíteni akarta. A kultúrát irányító elveknek és eszközöknek része volt a címkék aggatása, mint a „proletkult” és a „narodnyik”.⁸¹⁴ A proletkult kategóriája a minden hagyományt elvető formalista művészetpolitikai irányzat (amibe minden kortárs művészeti ág művelője beletartozott), a narodnyik pedig a parasztság felszabadításáért

⁸¹² A budapesti Vilma királyné útja (ma Városligeti fasor) 4. a Szentpál–Rabinovszky házaspár villája és táncterme így lett az államosítás központja. 1945–48-ig állambiztonsági börtönt működtettek itt. 1948-tól a Derkovits Gyula tragikus sorsú művész nevét viselő általános iskola működik benne. A 3. szám alatt található táncterem 1945 után még megtartotta eredeti funkcióját, majd 1950-től a Táncművészeti Iskola, majd az Állami Balett Intézet működött benne. Ez 1952-ben került át az Andrássy út 25. alá, a tánctermet 1953-ig használták. A Szivessy Tibor és Jánszky Béla tervei alapján 1927-ben épült táncterem helyére 1973-ban felépítették az Artistaképző jelenlegi épületét. A mai városkép csak az utcafronton őrzi az eredeti arculatot (Rabinovszky–Szentpál emléktáblával megjelölve).

⁸¹³ Ilyen önmegvalláson és átnevelésen kellett átmennie Szentpál Olgának és Molnár Istvánnak is, hogy munkáját és egzisztenciáját megtarthassa. Az ideológiai nevelés elsődlegesen Lukács György kezében volt, a táncszövetség ideológiai átnevelése Heller Ágnes feladata volt. Ennek dokumentumait Ortutayné Kemény Zsuzsa hagyatékában találtam meg. OSZMI Táncarchívum fond 33.

⁸¹⁴ Erről Pór Anna is nyilatkozott a *Néptáncművészetünk néhány alapvető kérdéséről* című írásában. Narodnyikizmus fogalmáról lásd Pór 1950: 2–4. Proletkult fogalmáról lásd Pór 1950: 4–5. Pór Anna kéziratos hagyatéka OSZMI Táncarchívum fond 65.

küzdő értelmiség billoga.⁸¹⁵ Így válhatott Bartók Bélából, az új magyar zene megteremtőjéből, a világhírnevet szerzett zeneszerzőből a *Szabad Nép* cikkében a „formalizmus mocsarában fetrengő Bartók”, akinek műveit betiltották Magyarországon.⁸¹⁶ Ennek ellenpéldáját Széll Jenő személyében kell megemlíteni, aki pontosan az okafogyott harcos ideológiai hadakozás ellenében cselekedett. Eszköze nem a támadás, hanem a jószándékú meggyőzés és a határok feszegetése volt, amivel egyértelműen a kultúra ügyét szolgálta. Először 1948–50-ig, bukaresti nagykövetségként, majd 1950-tól a Népművészeti Intézet igazgatásának ideje alatt. Széll Jenőnek köszönhető majd az is, hogy 1950-ben kezdetét veszi Bartók rehabilitálása Kodály Zoltán és Szabolcsi Bence segítségével.

A Táncszövetség intézményéhez kapcsolt mozgalmának az ideológiai iránymutatásnak megfelelően a munkásosztály vezető szerepét kellett kifejeznie tánckultúrájával is. Pór Anna írása szerint a szocialista tartalom megjelenítése a népi formákon keresztül reprezentálja a munkásosztály szellemiségét.⁸¹⁷ Pór, Révait idézve, azt mondja ki, hogy ez az új, megalkotott tánckultúra „[...] a szocializmus útjára tért nemzet kultúrája lesz: formájában nemzeti, tartalmában szocialista, nemzeti és egyben nemzetközi kultúra.”⁸¹⁸ A „szocialista realista” tánckultúra megteremtésének tervében a Muharay Együttes tagjai és a volt Szentpál-tanítványok csoportja együttesen vett részt és képezte ki az „amatőröket”. Ezért tehát két ága van ennek a szervezetnek, az egyik a Muharay által irányított néprajzos–amatőr vonal, a másik a Szentpál Olga osztályában az átalakuló Színművészeti Akadémián, Színház- és Filmművészeti Főiskolán, végzett, képzett táncosok kinevelt csoportja. Az oktatóképzés 6 hetes turnusaiban sok kinevelt „tánc-szakkáder” vállalta fel a „nemzeti kultúra” ügyét és vált annak elkötelezett terjesztőjévé. E kijelentést bizonyító dokumentumok Szentpál Olga és Pór Anna hagyatékából kerültek elő.⁸¹⁹ Valamint ez lesz alapja az általános iskolákat, a középiskolákat és az egyetemeket is behálózó kollégiumi nevelési rendszernek, ami a megfelelő utánpótlást is biztosította.

A Táncszövetség vidéki központokat is irányított, ez is a művészetpolitikai célokat szolgálta. Első központként Debrecen említhető, ideiglenes fővárosi funkciója miatt különlegesen kiemelt szerepet kapott és nemcsak az ide áttelepülő népi kollégisták mentőhelye, de az orosz kapcsolatok felelőssévé is vált. Második helyen Szeged szerepe jelentős, a román kapcsolatok fenntartásának szolgálatában. A harmadik vezető szerepet betöltő város, Pécs és vonzáskörzete volt, a jugoszláv kulturális kapcsolatok ápolása, illetve haladó szellemiségű művészeti élete okán.

A Táncszövetség munkája nyomán tehát a magyarországi tánckultúrában kettős folyamat bontakozott ki. Az egyik a „néptáncos-éra” budapesti fókusza, a másik a kultúra vidéki

⁸¹⁵ Pór Anna Narodnyikként nevezi meg Molnár Istvánt és Muharay Elelmért. Pór 1950: 3. Proletkult a német színházi elveket alkalmazók csoportjai. Pór 1950: 4. Pór Anna kéziratosa hagyatéka, OSZMI Táncarchívum fond 65.

⁸¹⁶ Széll 2012: 336–338.

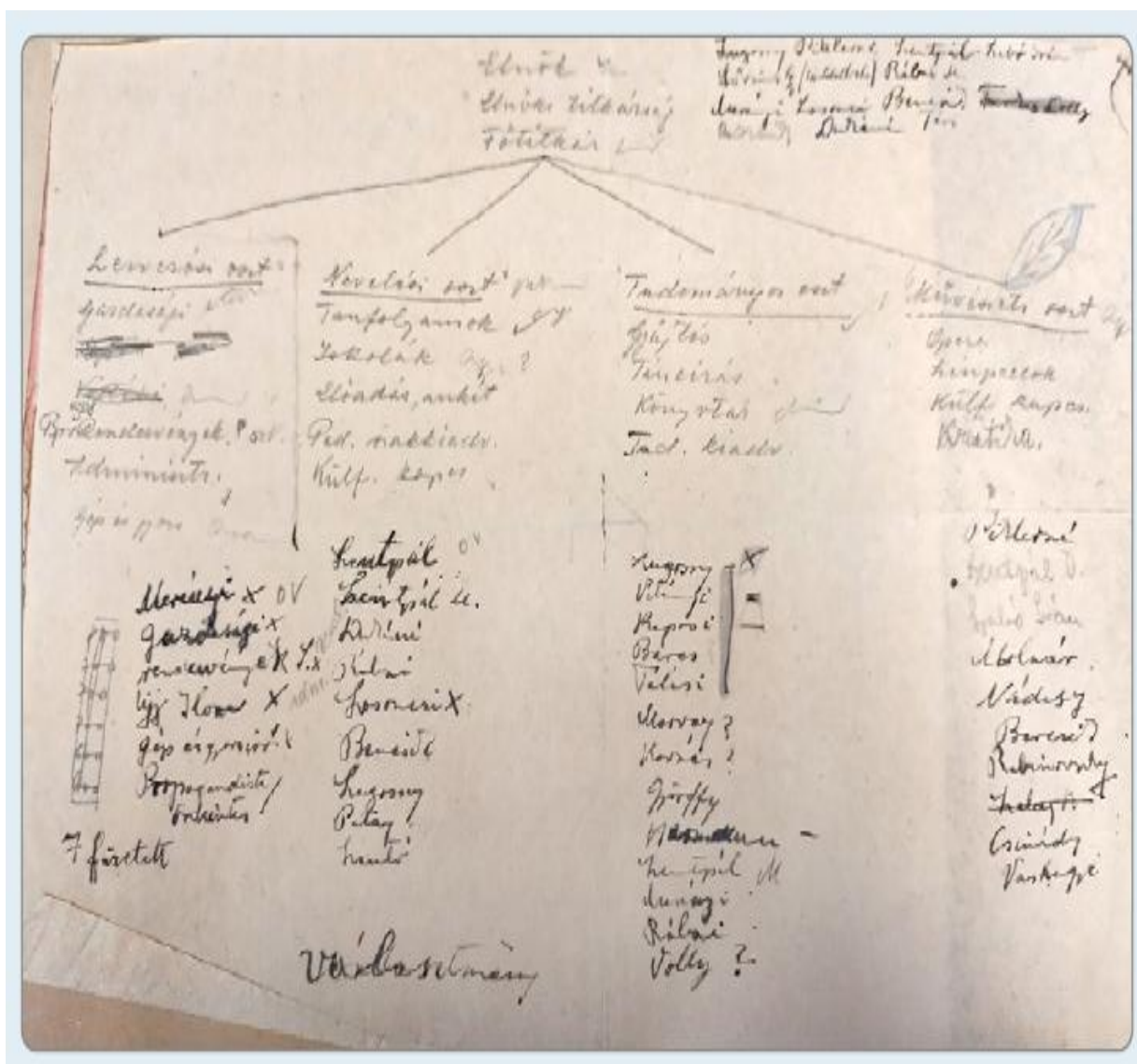
⁸¹⁷ Pór 1950: 5. Pór Anna kéziratosa hagyatéka, OSZMI Táncarchívum fond 65.

⁸¹⁸ Pór 1950: 5. Pór Anna kéziratosa hagyatéka, OSZMI Táncarchívum fond 65.

⁸¹⁹ Szentpál Olga hagyatéka, OSZMI Táncarchívum fond 32; Pór Anna hagyatéka OSZMI Táncarchívum fond 65.

fellegváraiba – a színpadi néptánc kiemelt stílusa mellé – száműzött művészi táncstílusok kultúraformáló szerepet is betöltő invenciózus arzenálja. A budapesti központtal működő szövetségnek négy, egymás munkáját segítő és kiegészítő osztálya volt: A szervezési, a nevelési, a tudományos és a művészeti osztály.⁸²⁰

A fejezet következő részei azt az irányított, népnevelő munkát mutatja be, ami a falusi táncéletre is kifejtette hatását. A tömegtánc program és a falujárás esetpéldái mellett a Világifjúsági Találkozókat, a csárdás kultuszát és a vidéki közösségek táncéletében tapasztalt hatásokat, a mozgalom új társasági táncait és a nemzeti társastáncot tekinti át.



25. kép: A táncszövetség felépítése és osztályai autográf jegyzéként. Lásd: Mellékletek.

⁸²⁰ Ennek dokumentumát Ortutayné Kemény Zsuzsa hagyatékában találtam meg. OSZMI Táncarchívum fond 33.

10.2.1 A tömegtánc program és a falujárás

Budapesten a „magyar táncok” tanítása a testnevelés, mint tömegsport keretei között 1929-től indult.⁸²¹ Legkiemelkedőbb egyénisége Elekesné Wéber Edit testnevelőtanár volt. Több formában megjelent, szerzői kiadásként jegyzett *Vezérkönyve* minden testnevelő számára alapműként szolgált tánctanítói tevékenységéhez.⁸²² Ez az 1930-as években a nemzeti társastáncok oktatását jelentette.⁸²³ Az 1940-es években ezen a nyomvonalon haladva a tömegtánc program égisze alatt született meg a „színpadi néptánc” kreált stílusa és koreográfiái, amit részben a NÉKOSZ-ba beépülő Muharay-együttes tagjai, részben a Táncszövetség „kultúrmunkája” alapoztak meg. Szentpál, mint a Táncszövetség művészeti osztályának vezetője, olyan program kihirdetését vállalta fel, ami a „szocialista öntudatot jellemző egész népet átfogó közösségi művészetté formálja a táncot és a város kultúrájának is nemzeti karaktert ad.”⁸²⁴ Ez a „program” határozta meg és hozta létre azt a Budapest-centrikus hálózatot, amiben már az oktatóképzési rendszer is benne foglaltatott. Az 1945-ben létrejövő Népi Kollégiumok művészeti nevelési tervében szerepel egy kötelező normarendszer, amely magába foglalja a kötelezően megtanult- és kijelölt népdalok–néptáncok kategóriáját. Az egységes mozgalmá tömörülő ifjúságnevelő törekvések mozgalmi kultúrmunkája lesz a falujárás, amiben a Színművészeti Akadémia táncrendező szakos diákjai és a Néptudományi, majd a Népművészeti Intézet kutatóinak munkája összekapcsolódik a népi tánc hagyományra épülő új táncok megalkotásában. A falun gyűjtött táncfolklórt használják fel a „tánc-szakkáderré” nevelt Szentpál tanítványok ahhoz az új valóságot, új művészi formát alkalmazó szemlélethez, amely a tömegtánc, majd a színpadi néptánc stílusában összpontosul.⁸²⁵ A falujárásban hangsúlyos ifjúságnevelő tevékenység elsődleges célja a kötelező bemutatók, a tömegtáncok terjesztése és a tagtoborzás volt. Ezeken a bemutatókon a betanult táncokat táncolták. Ez a népnevelő munka elsősorban a szabadságharc centenáriumi emlékévének tiszteletteljes megünneplését szolgálta, azt készítették elő ebben a tömegtánc programban. Az első oktatóképző–továbbképző kiadvány 1947. májusában jelent meg a *Magyar Táncitanítók Országos Szabadszervezete* által.⁸²⁶ Ennek programjában a falujárók-indulója mellett a *Kállai kettős*, *Széki csárdás*, *Csüddögölő*, *Spanyol tánc* (Nádasi Ferenctől), *angol keringő* és színpadi *schottis polka* szerepel.⁸²⁷ Az 1948. május havi továbbképző-tanfolyam anyagában már magyar táncokként a *Csiki páros*, *Patkó-*

⁸²¹ Elekesné Weber 1935: 5.

⁸²² Elekesné Weber, 1935; 1936; 1947;

⁸²³ Ezek a táncok a Leventetánc, a Kőrmagyar, a Palotás, a Csárdás, a Cserkész-toborzó, a Vigadó és a Verbunkos voltak egyéb táncok mellett. Lásd Elekesné Weber 1935.

⁸²⁴ Szentpál 1949: 3.

⁸²⁵ Szentpál 1948: 155.

⁸²⁶ Ennek dokumentumát Pór Anna hagyatékában találtam meg. OSZMI Táncarchívum fond 65.

⁸²⁷ Magyar Táncitanítók Országos Szabadszervezete 1947. május havi továbbképző tanfolyamának tananyaga.

tánc, *Honvéd kerengő*, *Karádi rezgő*, valamint a „keleti-blokk” baráti népeinek táncai: a *Kolo*, *Vrajanika*, *Zaplet*, *Gavotte*, *Trojka* és a *Déli álm* Nádasai koreográfia található szöveges tánc leírásban, kottamelléklettel.⁸²⁸ Az 1948 szeptemberi kiadványban már csak magyar táncok találhatók: *Somogyi kopogó*, *Homokmégyi körtánc*, *Marosszéki verbunk*, *Cigándi fonótánc*, a *Csákvári csacsi*, *Teríti a lány a vásznat*, *Zabot vittem* népi játékok, *Mohácsi csillagtánc*, *Szilágysági páros*, *Székegyvársági verbunk* és *Fóti páros* szerepel.⁸²⁹ A koreográfiaik alkotóiként mind kollégisták, vagy a kinevelt oktatók nevei vannak megemlítve Kovács Klára és Nádasai Ferenc neve mellett. Az is kitűnik, hogy az akkor „barátnak tartott” népek táncai is szerepeltek ezekben a tananyagokban. 1948-ban felosztatják a népi kollégiumokat, helyettük egyetemi szakkollégiumokat, gyárakban létrehozott amatőr táncegyütteseket és központi, már hivatásos-reprezentatív munkát ellátni tudó táncegyütteseket, színjátszó csoportokat, zene- és énektagozatos általános, valamint középiskolákat hoznak létre.⁸³⁰ A megalakuló Táncszövetség folytatta tovább a korábban megkezdett népnevelő munkát, kiadványa, a *Táncoló Nép* (1949–1950) minden számában újabb táncok, viseletjavaslatok és táncoktatási módszertani anyagok támogatták az oktatók és az együttesek munkáját. Szentpál Olga tudósítása szerint az 1949–50-es tanévben már 2000 mozgalmi csoport működik Magyarországon, amely munkába a Színművészeti Akadémián, majd Szín- és Filmművészeti Főiskolán végző táncosok, táncrendező szakos hallgatók is bekapcsolódtak.⁸³¹ Ebben a képzésben lassanként vezető szerepet kapott a színpadi néptánc, aminek részévé vált a táncgyűjtés is.⁸³² Táncgyűjtésre kidolgozott tematikája Szentpál Olgának volt, ahogyan ezt korábban már bemutattam.

A fent ismertetett törekvéseknek egyenes következménye volt az 1950-től kezdődő „Csárdás-program” és a *Népművészeti Intézet* megalapítása, amelynek két, táncal foglalkozó részlege is volt.⁸³³ A Népművészeti Intézet Széll Jenő igazgatásával kezdte meg a munkáját. A tánc-osztály egyik részét a szabadság-érdemérmes Muharay Elemér vezetése alatt dolgozó „Muharaysok”, a másikat a Pór Anna vezetése alatt működő Szentpál-tanítványok adták. Az egyik részleg a táncanyag felgyűjtésével, a másik pedig a tanítási–módszertani anyagok kidolgozásával és összeállításával foglalkozott. Ez a szervezet az amatőr mozgalmat összetartó, nevelő- és kiszolgáló munkát végző intézmény volt és maradt az intézményi átalakulások során is.⁸³⁴

⁸²⁸ Ez is Pór Anna hagyatékában található, a Magyar Táncanítók Országos Szabadszervezete 1948. május havi továbbképző tanfolyamának tananyaga. Ezek abból a kísérleti jelleggel indult, prágai VIT-fesztivál felgyűjtött táncanyagból készült koreográfiák, amelyek anyagát Szentpál Olga és Merényi Zsuzsa 1947-ben jegyezték le.

⁸²⁹ Magyar Táncanítók Országos Szabadszervezete 1948. szeptember havi továbbképző tanfolyamának tananyaga. Itt már megjelenik a Magyar Táncszövetség, mint ellenőrző szervezet.

⁸³⁰ Lásd Kodály-módszert alkalmazó általános iskolai zenetagozatok; valamint a Békés-Tarhosi Állami Énekiskola is ennek eredményeként született.

⁸³¹ Szentpál 1949c: 1. Lásd Mellékletek. Szentpál Olga hagyatéka fond 32.

⁸³² Széll 1955: 10–14. Lásd Mellékletek. Pór Anna kéziratosa hagyatéka, OSZMI Táncarchívum fond 65.

⁸³³ Az intézet többi része népzenevel, bábjátékkal, színjátszással, népi iparművészettel és kézművességgel foglalkozott.

⁸³⁴ Ez az Intézet a megszűnés elkerülése érdekében folyamatos átalakuláson ment keresztül: 1956-tól Népművelési Intézet, 1964-től MTA Zenetudományi Intézet Tánc Osztálya, 2020-tól a Bölcsészettudományi Kutatóközpont része.

Hidas tánc

Lépcső, előre lépés, mélyülés és megemelés... Ez a tánc lényegesen egyszerűbb az előzőnél.



A sor egyik végén a vezető és utána az táncosok láncban állnak. Ez a tánc lényegesen egyszerűbb az előzőnél.

Amíg a táncosok, akik a háttérben vannak, hátra fordítanak, a háttérben jobbra, majd vissza, majd hátra fordulnak.

A lépés, kétféle a férfi, mélyülés és a nő lépés. Ezzel a lépéssel a táncosok a táncosok felé fordulnak.

Dalok táncos lépés, előre lépés, mélyülés és megemelés. Ez a tánc lényegesen egyszerűbb az előzőnél.

Utolsó pár előre lépés, előre lépés, mélyülés és megemelés. Ez a tánc lényegesen egyszerűbb az előzőnél.

Zászlótánc... Ez a tánc lényegesen egyszerűbb az előzőnél.



A zászlótánc lényegesen egyszerűbb az előzőnél.

A zászlótánc lényegesen egyszerűbb az előzőnél.

A zászlótánc lényegesen egyszerűbb az előzőnél.

A zászlótánc lényegesen egyszerűbb az előzőnél.

A zászlótánc lényegesen egyszerűbb az előzőnél.

A zászlótánc lényegesen egyszerűbb az előzőnél.

Táncolj velünk!

Észtendőre már, hogy minden jó agyi táncosunknak... Ez a tánc lényegesen egyszerűbb az előzőnél.

A táncosok lényegesen egyszerűbb az előzőnél.

A táncosok lényegesen egyszerűbb az előzőnél.

A táncosok lényegesen egyszerűbb az előzőnél.

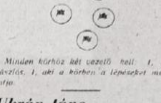
A táncosok lényegesen egyszerűbb az előzőnél.

A táncosok lényegesen egyszerűbb az előzőnél.

A táncosok lényegesen egyszerűbb az előzőnél.

A táncosok lényegesen egyszerűbb az előzőnél.

Mu a részesei... Ez a tánc lényegesen egyszerűbb az előzőnél.



A táncosok lényegesen egyszerűbb az előzőnél.

A táncosok lényegesen egyszerűbb az előzőnél.

A táncosok lényegesen egyszerűbb az előzőnél.

A táncosok lényegesen egyszerűbb az előzőnél.

A táncosok lényegesen egyszerűbb az előzőnél.

A táncosok lényegesen egyszerűbb az előzőnél.

A táncosok lényegesen egyszerűbb az előzőnél.

Rétes tánc

Lépcső, előre lépés, mélyülés és megemelés... Ez a tánc lényegesen egyszerűbb az előzőnél.



A táncosok lényegesen egyszerűbb az előzőnél.

A táncosok lényegesen egyszerűbb az előzőnél.

A táncosok lényegesen egyszerűbb az előzőnél.

A táncosok lényegesen egyszerűbb az előzőnél.

A táncosok lényegesen egyszerűbb az előzőnél.

A táncosok lényegesen egyszerűbb az előzőnél.

26. kép: Táncoló Nép 1949. Április. 1. szám. Lásd: Mellékletek.

Tánc csoportjainkhoz!

Nálunk demokratikus elnökségi elnökséket és munkavégző testeket... Ez a tánc lényegesen egyszerűbb az előzőnél.

A táncosok lényegesen egyszerűbb az előzőnél.

A táncosok lényegesen egyszerűbb az előzőnél.

A táncosok lényegesen egyszerűbb az előzőnél.

A táncosok lényegesen egyszerűbb az előzőnél.

A táncosok lényegesen egyszerűbb az előzőnél.

A táncosok lényegesen egyszerűbb az előzőnél.

A táncosok lényegesen egyszerűbb az előzőnél.

A táncosok lényegesen egyszerűbb az előzőnél.

A táncosok lényegesen egyszerűbb az előzőnél.

A táncosok lényegesen egyszerűbb az előzőnél.

A táncosok lényegesen egyszerűbb az előzőnél.

A táncosok lényegesen egyszerűbb az előzőnél.

A táncosok lényegesen egyszerűbb az előzőnél.

TÁNCOLO NÉP 11

MÁJUS 1.

Valamennyi budapesti és vidéki csoport mecenátia beosztását. Budapestre a Táncszövetségtől, vidékre a Szabadművelődési Felügyelőktől.

Munkaverseny-kiosztására és táncos-főnökei kijelölésének felhívása.

A táncosportok művészetében felvonnak územűvel, zenészekkel együtt. A művészetben egyesül, 1-3 művésztől álló, köztudott táncos csoportoknak időközönként amikor a felvonnak 1-1 ponton mozognak.

A debütáni műsorok után az esti szórakozás előtt a Városligetben és a Nemzeti téren az erre alkalmas helyeken, főként a „Köztársaság” és „Városliget” téren táncosportok felvonnak. A táncosportok felvonnak a sikeres előadásokért.

A Táncszövetség táncosportok felvonnak a sikeres előadásokért. A Táncszövetség táncosportok felvonnak a sikeres előadásokért.

Valamennyi táncosport vezetői ha lehetek, vegyék fel a kapcsolatot az illetékes Táncszövetségek táncosportok felvonnak a sikeres előadásokért.

A Néptudományi Intézet felhívása a népi táncosportok munkaversenyében részvevő csoportokhoz

Intézetünk, mely a Magyar Táncszövetséggel szoros együttműködésben népi táncok országos tudományos kutatását és vizsgálását végzi, megkérjük, hogy népi táncok összegyűjtésének fontos munkájába a népi táncosportok tagjai is bevonják.

Ez a gyűjtőmunka a népi táncosportok számára is nagy jelentőségű. A gyűjtés révén a táncosportok híres táncosportok jut, másrészt a gyűjtésben résztvevők közvetlen érintkezés útján ismerkednek meg az eleven népi táncosportok, s ez további fejlődésük elősegítését szolgálja.

A Néptudományi Intézet kéri a népi táncosportokat, hogy a munkaverseny táncosportok felvonnak a sikeres előadásokért, illetve azoknak a körzeteknek (tanyavidékek) táncosportok felvonnak a sikeres előadásokért, amelyekben a csoport tagjai megfordulnak.

Kérőpontok:

- 1) Milyen hagyományos (örökös) népi táncok élnek a helységben?
- 2) Milyen népi táncok működnek az országban?

Átvételre várjuk. Vidéken a Táncszövetség megyei titkárságától, ahol megkérjük, hogy a Szabadművelődési Felügyelőktől.

Köszönjük magyari titkárságunk nevével.

1. Juhos Katalin (Kalmár Lajosné), Dobrovec, Vöröshadsereg útja 42.
2. Banai Béla, Buda, Dózsa György út 6.
3. Kocsis György, Szeged, Horváth Mihály-utca 3. MINSZ központ.
4. Galambos Ilona, Mezőkajla, Magyarbócsa.
5. Palfi Imre, Gyula, Megyei Szabadművelődési felügyelő.
6. Torma Ferenc, Veszprém, Pázmány-utca 18.
7. Miskolc szakmai bizottság táncosportok felvonnak a sikeres előadásokért, Rákóczi út 12.
8. Varga Béla, Győr, Városi Szabadművelődési felügyelő, Szent István út.
9. Gerencs György, Szombathely, Művelődési és Sportközpont, Szabadművelődési felügyelő.

déseket megismerni; elegendő a kérdések sorszáma hivatkozni.

A gyűjtött adatokat a következő címre kérjük beküldeni: **Néptudományi Intézet, Budapest, VIII., Eszterházy utca 36. sz. ad.**

A táncosport tagjai közül másokat is bevezethet a gyűjtés munkájába. A gyűjtés eredménye beszámolt a munkaversenybe. Elbírálásra kerül a gyűjtött adatok mennyisége és a gyűjtés alapossága.

(Azoknak, akik valamely helységben betöltöttek kívánunk foglalkozni a népi táncok kutatásával, az Intézet kíváncsára részletesebb kérdőívet küld.)

Felhívjuk valamennyi táncosportunkat,

hogy adjanak be jelentést vidéken a táncosportok felvonnak a sikeres előadásokért, ahol nincs, ott a szabadművelődési felügyelőktől, hogy a táncosportok felvonnak a sikeres előadásokért.

Pontosan tegyék jelentést arról, hogy:

1. Hol szerepeltek?
2. Hányszor?
3. Milyen létszámmal?
4. Színpadon szerepeltek-e, vagy színpad nélkül, szabadidőn?
5. Milyen zenekísérettel?
6. Milyen táncok szerepeltek a műsorban?
7. Mi létszám a közönségnek legjobban a táncosportok felvonnak a sikeres előadásokért?
8. Mi létszám a legkevesebb?
9. Hogyan sikerült megvalósítani a táncosportok felvonnak a sikeres előadásokért?
10. Volt-e táncos felvonnak a sikeres előadásokért?
11. Képződtek mozgalmi táncosportok május 1-re?

Feltétlenül szükséges, hogy ezeket a kérdéseket alapján a táncosportok pontosan megtartsák a jelentéseket.

Amelyik csoport jól dolgozik, de munkájáról nem ad be jelentést, az ezzel a munkájával az a táncosport kell, hogy nem elegendő éri, hogy nem éri meg a mozgalmi szervezethez tartozni.

A szervezetek vezetői, a megyei titkárságok, szabadművelődési felügyelők és a Táncszövetség csakis a helyzettől függetlenül, a pontos adatok betöltésére tud megjelölni létezőket és segítségükre lenni.

Csoportjainknak a közeljövőben nagy szerepe lesz, különböző megismerés feladataiban, és a népi táncok felvonnak a sikeres előadásokért, utazni fogunk vidékre, falura stb. Ha nincs meg a helyes képzés a táncosportokról, esetleg egy-egy csoportra (többé-kevesebb) fogunk kiutazni, arról leírjuk nem tudunk, vagy esetleg jó csoportjaink fogunk parlogni beverni.

28. kép: Táncoló Nép 1949. 1. szám. Felhívás a fahírdásra, Munkaverseny-táncgyűjtés. Lásd: Melléletek.

10.2.2 A Világifjúsági Találkozók és a VIT könyv

1947-ben Ortutay Gyula lesz a kultuszminiszter, aki a második világháború lezárása után a magyarországi ifjúsági-tudományos élet kapcsolatrendszerét alakította ki, amelyekben megteremtette és fenntartotta a baráti együttműködés lehetőségét a „hatalmi befolyással” rendelkező országokkal és a Dunai-népekkel.⁸³⁵ Ortutay tevékenységéhez kapcsolódik a Táncszövetség megalakítása. Ez az „internacionális” együttműködés idézte elő a *Világifjúsági Találkozó* létrejöttét is, amelyet első alkalommal 1947 nyarán rendeztek meg Prágában.

⁸³⁵ Székelyföld visszacsatolása után Romániával az első szövetség a Györfy Kollégium égisze alatt kötött. Magyar-Román Társaság alakult 1945-ben Kodály Zoltán elnöklétével. A Kollégium és a Kollégium pártoló szervezetei az egyetemek közötti kulturális együttműködést, a tanárok, kutatók közötti cserekapcsolatokat és a tudományos eredmények megosztását szorgalmazták. Így kerülhetett Magyarországra Dimitri Gusti román szociológus, ennek a kapcsolatrendszernek köszönhető elméletének társadalomtudományban történő alkalmazása is. 1947-ben létrejött egy romániai kollégium, ami Mocsáry Lajos nevére vette fel. Ehhez az együttműködéshez kapcsolódott Jugoszlávia is, 1945-ben megalakult a Magyar-Jugoszláv Társaság. N. Szabó 1998: 50. A külhonba szakadt magyarság jogainak védelmében Bálint Sándor emelte fel a hangját, ami szintén diákok, tudósok szellemi és kulturális együttműködését eredményezte. N. Szabó 1998: 56. 1945-ben a Pázmány Péter Tudományegyetemen Magyar-Szovjet Művelődési Társaságot alapítanak a magyar-orosz szellemi kapcsolatok elmélyítésének elősegítésére. N. Szabó 1998: 63. Partnerszervezetek alakultak még Pécsen és Debrecenben is. N. Szabó 1998: 63–65. A szovjetekkel kötött és kezdeményezett kulturális kapcsolatok kiterjedtek az ösztöndíjasok cserekapcsolataira is. 1947-re a Csehszlovákiával ápolt diplomáciai kapcsolatok (a reszlovakizáció és a lakosságcsere végrehajtása után) rendezésre kerültek. Romsics 1999: 296.

Az első prágai VIT-en Szabó Iván egyesített (Központi NÉKOSZ) együttese lépett fel a *Fóti párossal* és a *Szűreti táncokkal*.⁸³⁶ Az első prágai VIT-en, kísérleti céllal Szentpál Olga Merényi Zsuzsa közreműködésével végzett táncgyűjtést. A gyűjtés dokumentációja, táncírásos lejegyzése Szentpál Olga hagyatékában található.⁸³⁷ Az 1949-es második, Budapesten megrendezésre kerülő VIT monumentális kulturális eseményként valósult meg. A „baráti népekkel kialakított reprezentatív szövetség” abban is megmutatkozott, hogy a helyszínen „felgyűjtötték” a VIT-en fellépő baráti népek táncsoportjai által előadott táncokat. Szentpál Olga a VIT-en megjelenő csoportok táncait egy összefoglaló recenzióban a következő kategóriákra osztotta fel:

1. Szocialista tartalmú táncok;
2. Táncjátékok;
3. Katonajátékok–verbunkosok;
4. Tájegységi táncok.

A táncok típusait rendszerező felosztás jellegéből is megmutatkozik az a bizonyos „zsdánovi jelszó (mint a dolgozó embereket a szocializmus szellemében átnevelő művészeti alkotás)”⁸³⁸, ami a régi formákat új tartalommal töltötte fel, megmutatva az új eszmeiség új embertípusának művelődését és magatartását. Már nincs helye morális igazság közlésének, a békéért dolgozó munkás–ember baráti közeledését és szellemiségét magában hordozó naiv-idealizált jövőképét a kultúrpolitikai elvek szerint mutatta be. Így a „nemzeti jellegű” produkciókban a szerkesztett kompozíciók a munkával kiérdemelt bizakodó életöröm, a „paradicsomi boldogság” kidomborítására törekedtek. Ezért a színpadra alkalmazott tájegységi táncokat jellemezve Szentpál kiemeli, hogy ezek az új művek az optimista–harcos lendület, az érzelmek és hangulatok ábrázolására helyezik a hangsúlyt.⁸³⁹ A gyűjtött táncanyag rendszerezett dokumentációját könyv formájában *Táncoló ifjúság* címen adták ki és kötelező jelleggel tanították az üzemi táncegyüttesekben a tömegtánc programban.⁸⁴⁰ A második Világifjúsági Találkozón már Szabó Iván együttese mellett Rábai Miklós együttese is feltűnik. Szabó Iván ekkor – már a Központi Honvéd Művészegyüttessel – a *Falusi bál* és a *Kalotaszegi táncok* koreográfiáját mutatja be. Rábai Miklós pedig a MEFESZ csoportjával a *Ludas Matyi* című tánckompozíciójával szerepel.⁸⁴¹ Mellettük jelen volt Albánia, Ausztria, Bulgária, Csehszlovákia, Finnország, Görögország, India, Indonézia, Kína, Lengyelország, Madagaszkár, Mongólia, Nigéria, Románia, Svédország és a Szovjetunió.⁸⁴² A „keleti blokk” kissé tág kategóriája

⁸³⁶ Kaposi–Kővágó 1985: 132.

⁸³⁷ Ebben francia, görög, jugoszláv, mongol, baszk és indiai partizáncsoportok által előadott táncok lejegyzése található. Szentpál Olga kéziratos hagyatéka, OSZMI Táncarchívum fond 32.

⁸³⁸ Zsdánov 1949: 91.

⁸³⁹ Kővágó–Kaposi 1985: 132–137.

⁸⁴⁰ Lugossy 1950.

⁸⁴¹ Kaposi–Kővágó 1985: 140.

⁸⁴² Kaposi–Kővágó 1985: 138.

a művészi megújulás szellemében a kultúra által reprezentálta „egyértelmű és elkötelezett demokratikus szövetségét”.⁸⁴³

10.3 A falu kultúrájának változásai, a közösség folklorizációs törekvései: a csárdás kultusza

Ebben a részfejezetben kapcsolódnak össze a falukutató mozgalomra épülő, ifjúságnevelő tevékenység révén alakuló közösségek különböző intézményeket összekötő kutatómunkája, akik a falujárás tevékenységében táncgyűjtő- és táncoktató „kultúrmunkát” is végeztek. A *falujárók kultúrműsorai* a mozgalom gyarapítására, képviselt elveinek terjesztésére vállalkoztak, ami „kultúrvonalon felvette a harcot falun is a nyugati behatások, a hazai selejtkultúra ellen.”⁸⁴⁴ Ez a „kultúrmunka” lehetővé tette a „*népitánc alapokon nyugvó egészséges társastánc*” kialakulását, valamint a „sovinizmus elleni harcban” a *falusi ifjúságot közelebb hozzák a szomszéd népekhez a „népi demokráciák táncainak tanításával*”.⁸⁴⁵ Ehhez kapcsolódott az együttesi munkában is részt vevő „*tánc-szakkáderek*” Táncszövetségi képzési programja, amely elméleti és gyakorlati képzést is magában foglalt.⁸⁴⁶ Ebben a munkában együttműködő intézmények: a *Néptudományi Intézet* (majd Népművészeti Intézet), a *Színművészeti Akadémia* (majd Színház és Filmművészeti Főiskola) és a *Táncszövetség* képzésében kinevelt „tánc-szakkáderek” tevékenysége követhető nyomon. A részfejezetben a falusi közösségek táncélete és a városi fiatalok által terjesztett táncok interakciója révén változó tánckultúrát mutatom be. Ezt a kultúrateremtő munkát bemutatva kitérek a Néptudományi Intézet tánckultúrát feltáró adatainak ismertetésére, az új társasági táncok megszületésére és a nemzeti társastánc elterjedésére.

10.3.1 A Néptudományi Intézet cédulás adatai

A csárdás kultuszának kialakulásához fontos áttekinteni egy esetpéldán alapuló, a csárdás történetiségét megalapozó kezdeti kutatást, amely szintén a Néptudományi Intézet égisze alatt valósult meg. A Néptudományi Intézet kapcsolati hálózatát összefogó és irányító Morvay Péter az 1948-as Kultúrversenyen résztvevő csoportok vezetőinek a táncok eredetét kutató kérdéseket tett fel. A kérdéssor a település élő és fellelhető hagyományaira vonatkozott: hogyan tanulta meg a közösség a táncokat, mire emlékeznek az öregek és milyen táncokat táncol a fiatalság? A

⁸⁴³ Távoli szakmai kapcsolatként még fennmaradt az NDK területére került Gret Palucca táncosképző intézményével, valamint a hollandiai Folklór Táncszínházzal kialakított együttműködés. Kapcsolattartó minkét esetben Roboz Ágnes volt. Ezt az általam készített személyes interjúban fogalmazta meg, ami dokumentumokkal is igazolható.

⁸⁴⁴ Táncszövetség oktatási osztályának falujáró programját propagáló dokumentuma 1949. Lásd Mellékletek.

⁸⁴⁵ Táncszövetség oktatási osztályának falujáró programját propagáló dokumentuma 1949. Lásd Mellékletek.

⁸⁴⁶ Táncszövetség oktatási osztályának Tánc-szakkáder képzését ismertető dokumentuma 1949. Lásd Mellékletek.

198 településről visszaküldött cédulák alapján elmondhatjuk, hogy a kutatóhálózattal együttműködő lelkészek, tanítók válaszai nagyon érdekes eredményt adtak. Egyrészt rámutattak arra a tényre, hogy a magyarságnak akkor egyetlen nemzeti tánca volt, amely minden kétséget kizáróan a csárdás. Beazonosítása ugyanakkor nehéz feladatnak bizonyult, mivel a csárdás táncnevet a Fővárosban ismerték és használták, falun a cédulák adatai szerint nem.

A 48-as kultúrversenyre a települések lakói legtöbb esetben tanulták a táncokat. Ehhez akkor tánc-tankönyvek szolgáltak alapul. Többnyire Elekesné Wéber Edit *Magyar táncok* vezérkönyvére hivatkoztak, de felbukkant a Lugossy–Gönyei-féle *Magyar népi táncok*, Molnár István *Magyar néptáncgyománnyok* című könyve, valamint Volly István *Népi játékok – Népi leányjátékok* műveit is megemlítték a visszaküldött válaszcédulákon.⁸⁴⁷ Emellett ki kell emelni azt a tény, hogy a falvakban élő közösség táncmestertől, népi kollégistáktól, népi együttesben táncoló táncostól szintén tanult táncokat.⁸⁴⁸ A kutatás eredményei szerint minden cédula megjegyzi, hogy a fiatalság a település közösségének táncalkalmain a táncmesterek közvetítésével tanult *modern táncokat* járja és ezt, ha teheti, gyakorolja is. Még egy lehetőség volt a tánc elsajátítására, ami szintén a népi kollégistákhoz kapcsolódik. Olyan településeken, ahol már végeztek táncfolklór gyűjtéseket vagy ahol gyöngyösbokrétás csoport működött, ezeket a közösség által színpadi táncként definiált táncokat tanulta újra a település közössége.

A falu közösségének tánckultúrája a közösség kollektív gyakorlatához, táncéletének funkcióihoz kapcsolódó táncformákat adaptál. A táncélethez kapcsolódó táncrendben megjelenő táncok életkorhoz köthetően a közösség tánctanulási és közösségi betagozódásához kötődő folklóresztétikai kategóriát (archaizáló és modernizáló tartalmat) jeleníthetnek meg. A cédulák tanúsága szerint tehát a népi tánc fogalma nem kapcsolódik össze az általuk ismert csárdással. Ennek oka Szentpál Olga szerint az, hogy a csárdás a nemzeti társastánc kategóriáját képviselte. Nemzeti táncot a falusi ember a városban báli nyitótáncként vagy legfeljebb a színházban, népszínmű formájában láthatott. E megállapítás szerint a falusi közösség tagjai a táncok típusait nem a történetiséghez, hanem az őket érő szociokulturális hatásokhoz kötik. Az akkori magyar táncról szóló Színészeti-Művészeti lexikon szócikke ehhez hasonlóan magyar lassú és gyors táncokat jegyez.⁸⁴⁹ A Pálffy György által jegyzett szócikk azonban a magyar tánckultúra címszó alatt rámutat, hogy a csárdás mint nemzeti–népies táncunk alatt nem csak egyetlen táncot értenek abban az időszakban. A *magyar lassú és gyors* tánc mellett a *Csárdás* kategóriájába tartozik még a

⁸⁴⁷ Néptudományi Intézet válaszcédulái. Forrás: Néprajzi Múzeum Etnológiai Adattára.

⁸⁴⁸ Több cédulán szerepel az EPOSZ diákszövetség megnevezése, amely az Egységes Parasztifjúsági Szervezetek Országos Szövetségének mozaikszava. A NÉKOSZ utódintézményeként működött 1948–1950 között. Lásd Kardos 1980: 1554.

⁸⁴⁹ Színészeti lexikon 1930: 472–423.

*magyar kettős, a három a tánc, a kállai kettős, a magyar szolló.*⁸⁵⁰ A táncmesterek leírásában szerkesztett műtáncként jelenik meg, ők társasági–polgári táncként nevezik meg a csárdás tánc típusát, amely elkülönül a dramatikus–alakoskodó szokásokhoz/lakodalomhoz kapcsolódó táncoktól és a színpadon is megjelenő *palotás* táncoktól egyaránt.⁸⁵¹ Ezt az életkorhoz köthető tánciskolai tudást igazolták Kaposi Edit bodrogközi, valamint Szentpál Olga bukovinai székelység tánc kultúráját feltáró kutatásai. Az értekezésben összefoglalt eredmények szerint ez az általuk feltárt kutatási eredmény ihlette Kaposi történeti folklorisztikai szemléletű későbbi vizsgálatait. E vizsgálat a falusi közösség kollektív emlékezetében a tánc kultúra táncjaihoz kapcsolódó „réggi” bizonytalan alapokon álló, határozatlan fogalmát tisztázta. Kaposi kutatásai nyomán a nép emlékezetében élő táncok történeti eredetét hitelesen igazoló interjúk és tudományosságra törekvő, táncfolklórt leíró szövegek születtek.⁸⁵² Kutatásaim eredményei alapján egyértelműen kijelenthető, hogy a Néptudományi Intézet égisze alatt összegyűjtött táncfolklór-adatok páratlanul értékesek, mert az ezt követő időszak: a mozgalmi éra új társasági táncjai és a csárdás kultusza formálta át a magyarországi tánc kultúrát.



29. kép: Pekáry István 1940-es években született képeslapjai. Lásd: Mellékletek.

⁸⁵⁰ A verbunkos stílusa a népi tudásban a huszár alakjához kötődik Kaposi Edit kutatásai szerint. Lásd Kaposi 1948; vö. Ábrahám 2023. Szabolcsi Bence zenetörténeti kutatása szintén ezt igazolja. A verbunkos nem magyar eredetű tánczenestílus: a XVIII. század második felében alakult ki bécsi, olasz, szláv és balkáni elemek jelentékeny felhasználásával. Az 1715-ben felállított osztrák hadsereg használta toborzásra, amelyhez cigányzenészeket is fogadtak. Lásd Szabolcsi 1961: 161. A műzeneként megszülető verbunkos stílus mintaként szolgálhatott a magyaros tánczene új stílusának kialakulása során, amely német, cseh, zsidó és lengyel asszimilált művészek munkásságának köszönhetően terjedt el. Szabolcsi 1961: 159. A csárdás a zeneileg összetartozó *három a tánc* szvit-forma (amelyben egymás után következett a toborzó és a csárdás) egyike volt, amely a nemzeti stílus, a „jó magyar hangmű” térnyerésével (dalárdák műsoraiban, népszínművekben és operákban alkalmazva) önálló stílussá válhatott a lassú és a gyors megmaradt összetartozásával. Szabolcsi 1961: 208–209. E tényre igazolja a cigányzenészek programjainak vegyes stílusa, amelyet Rajzó Etelka cimbalmos általam megtalált hagyatéka is bemutat.

⁸⁵¹ Színészeti lexikon 1930: 520–522.

⁸⁵² Itt Kaposi Edit magyar táncok eredetére irányuló következtetéseit, történeti folklorisztikai kutatásait és Szentpál Olga a *Csárdás* kötetét kell ismételtelen megemlíteni. Lásd Kaposi 1948; 1952; Szentpál 1954.

Kutatásaim eredményeként mindenképpen kiemelendő, hogy a cédulák tanúsága szerint a népi tudásban a *régi*, a *hagyományos* és a *népi* kategóriák nem kapcsolódtak össze a *csárdás* fogalmával; nem is nevezték így. A kutatás alatt feltárt cédulák adatai közül csak néhány utal a táncnév ismeretére, amelyek szerzői esetlegesen következtetnek a csárdás mint tánc típus karakterére. A történeti események és a táncalkotó–táncgyűjtő pályázatok a falusi közösségek kollektív emlékezetében ezt a fogalmi kuszaságot még inkább felerősítették oly módon, hogy a budapesti példát látva, a táncot könyvből megtanulva akarták bemutatni saját „népi” táncukként. Több cédulán szereplő adat is bizonyítja, hogy a falusi közösség saját tánca (amelyet ők véleményük szerint jól tudnak) az új táncokkal összehasonlítva számukra gyengének hat: a közösség megítélése szerint nem üti meg azt a szintet, amelyet egy kultúrversenyre nevezett táncnak képviselnie kellene. Ezt erősíti meg Pór Anna a vidéki kultúr csoportok budapesti bemutatkozásával kapcsolatban. A Táncszövetség és a Népművészeti Intézet oktató–nevelő, a mozgalmat országos szervezetté olvasztó munkája egyrészt hatott a gyöngyösbokrétás csoportok táncainak változására és mozgalmi csoporttá alakulására.⁸⁵³ Másrészt a csárdás tánc típusát is megváltoztatta: az új társasági táncként bevezetett csárdás helyben és forgással táncolt ismert változatát a pár külön figurázó táncolásával, átvetésekkel gazdagította.⁸⁵⁴

10.3.2 A mozgalom új társasági táncai

A városi tánc kultúra megújításában a tánczene reformja is szerepet játszott.⁸⁵⁵ 1948-ban az erről szóló híradások szerint „a zenei amerikanizmus (alias Jazz⁸⁵⁶) megrontja a dolgozók egészséges életszélétét és ízlését.”⁸⁵⁷ Ennek értelmében tehát a szórakoztató zenét népi alapon kell

⁸⁵³ A gyöngyösbokrétára az akkori politikai rezsim szerint a „klerikális kulák reakció” és a narodnyikizmus bázisa volt. A gyöngyösbokrétás (reakciós bokrétacsoporthól demokratikus tömegszervezetté váló) csoportok beolvasztása az általuk táncolt táncok tartalmi–formai változását is előidézte, amelynek hatására gyakorlatilag eltűnt a korábbi tánc kincs. Lásd Pór 1951: 23–24. Ezt Morvay Péter Népművészeti Intézetben végzett tánc kultúrát feltáró munkája szintén alátámasztja. 1952e: 1. Forrás: Néprajzi Múzeum Etnológiai Adattára, EA 28050. számú dokumentum.

⁸⁵⁴ Vö. Róka Pál és Róka Gyula tánc könyveiben található csárdásokat az 1950-es években megjelenő újabb csárdásokkal. Lásd: Róka P. 1900: 188; Róka Gy. 1924: 22. Ezt közvetítette Szentpál Csárdásról szóló könyve is. Szentpál 1954: 42. Az átvetés Benkő Mártonné *Pördítés* brigádtáncában tűnik fel Sz. Szentpál 1952: 39; *A külön táncoló figurázás* Molnár *Verbunk és csárdás* koreográfiájában Molnár 1954: 4, 15–16.

⁸⁵⁵ A tánc kultúra alakulásához hozzátartozik, hogy az 1949-ig fennmaradó vármegyék helyett több megyét összevonó megyerendszert alakítottak ki, ami miatt a földrajzi területek határai, járási kerületei és regionális központjai több esetben megváltoztak. Budapest az addigi 14 kerület helyett 22 kerületes megapolisszá alakult, magába olvasztva a korábban az agglomerációhoz tartozó területeket. A háború idején megsérült szecessziós épületek és a városkép az új szemlélet okán már a szocialista realizmus stílusában épülhettek újjá, valamint ugyanannyi falusias területet kapcsoltak a fővároshoz, ezáltal kétszeresére növelve annak kiterjedését és létrehozva a megapolisz sajátos intézményét. Ehhez a városképhez új tánc kultúra kialakítása is kapcsolódott.

⁸⁵⁶ A jazz kultúra nem csupán az amerikanizmus velejárójaként megjelent latin-amerikai táncok és tánczene meghatározása: a fogalom első világháború utáni megjelenéséhez hozzátartozik a kimmersz és a frivol unkonvencionális, valamint a revü, a film, a reklám és a tömegkultusz kategóriája is. Lásd Mattl 2009: 153–154; Lásd még Sipos 2023: 179.

⁸⁵⁷ Kaposi–Kővágó 1985: 171.

felfrissíteni. E frissítésnek köszönhetően, zenészek–táncosok együttműködésével szórakoztató tömegtáncok és társastáncok új stílusa jött létre. Így ebben az időszakban a társasági táncélet a tömegtánc szellemiségében öltött új formát, alapjaiban értékelve át a magyarországi táncdivat közkedvelt és népszerű társastáncait.⁸⁵⁸ Vitányi szerint: „(...) a csárdás, a valcer és a polka társasági tánc kultúránk haladó hagyományai (...), amit fegyverként kell felhasználnunk az amerikai kozmopolitizmus ellen.” A tangó, az angol fox és az angol keringő sablonos, beszűkült és unott szórakozást nyújt. Vitányi szerint e táncokat lehet ízlésesen táncolni, ezért ezeket a táncokat nem lehet azonos megítélés alá venni a legújabb amerikai táncokkal. Azonban az „amerikai (sic!) szving, szamba, rumba, konga, bugi-vugi, hoki-poki és társai” (...) a „jampecek” előadásában „(...) az ízlést métehező, a kozmopolitizmust terjesztő táncok (...) kicsavartságunkkal, eszeveszettségükkel, ideges izgatottságukkal mámort és narkotikumot nyújtanak, eltompítják a dolgozók öntudatát és éppen tömeghatásuk révén lehetőségükhöz képest gátolják a szocialistaépítés lendületét.”⁸⁵⁹

A nép köreiből feltörekvő új tehetségek ezáltal lehetőséget kaphattak, hogy elkötelezett igyekecsük gyümölcseként megszülető alkotásaik porondot nyerjenek, és egy egész ország járja az általuk készített új magyar tömeg- és társastáncokat. A *Táncoló nép* folyóirat hasábjain bemutatott új tömegtáncok sorát folytatta 1950-ben a nép köréből kiemelkedő fiatal tehetségek alkotásait dicsérő *Farkasjáték* (Rábai Miklós) és a *Karikázó* (Hubay Jenő). Ezek mellett az orosz *nyírfácska*, a *cseh polka*, a *román hóra*, a *görög* és a *bolgár kóló*, vagyis a szovjetizáció hatására „keleti blokknak” nevezett „népi demokráciában” velünk együtt élő „testvérnépek” táncai szintén ezt a kategóriát képviselték.⁸⁶⁰ Az új tömegtáncok megteremtésén fáradozó ifjú titánok közé sorolható rendszeres versenyzők Berczik Sára és Horváth Jenő, Albert Éva és Hajdú Júlia, Juhász Mária és Volly István, Rábai Miklós és Gulyás László, Kovács Klára és Komjáti Károly, Molnár István és Majláth Júlia, Roboz Ágnes és Bródy Tamás, László-Bencsik Sándor és Buday Dénes, Krizsán Sándor és Gyöngy Pál, Ligeti Mária és Garai Imre voltak.⁸⁶¹ A versenyeken elbírált győztes táncokat minden mozgalmi csoport megtanulta, és az újonnan bevezetett állami ünnepeken a frissen felépült kultúrházakban gyakorolta. Rábai Miklós mélyről induló autodidakta tehetsége még az operaházi színpadra is betörhetett: ő koreografálta például Kodály *Háry János* című daljátékában a Táncszövetségben kinevelt fiatalok 14 nyalka huszárjának táncát 1949-ben. A nép köréből kiemelkedő új tehetségek térhódítása, a propaganda célkitűzésének megfelelően 1950-re megteremtette az „új embertípus” szocialista realizmus szellemiségét tükröző tánc kultúráját. Ehhez kapcsolódik az *új társastáncokban* megszülető *csárdás kultusza*. Az 1950-es évektől a csárdás, nemzeti társastáncként az újonnan

⁸⁵⁸ Dukáné 1949: 8.

⁸⁵⁹ Vitányi 1950: 16.

⁸⁶⁰ Kaposi–Kővágó 1985: 174.

⁸⁶¹ Kaposi–Kővágó 1985: 178.

alkotott táncok által is a „népi romantika” deklarált propagandajelenségévé vált.⁸⁶² A csárdásversenyek és az új társastáncok a mozgalmi rendszeren belül a városi és falusi kultúrházakba egyaránt eljuthattak, és ezt a gombamód alakuló üzemi-, majd népi együttesek is támogatták.

Szentpál táncosokat képző elméleti és gyakorlati metodikáját (a táncot szerkesztő rendszertant és a táncot elemző módszertant) a Színművészeti Akadémia majd Színház és Filmművészeti Főiskola táncrendező és koreográfus (majd néptánc pedagógus) képző szakiránya mellett a Népművészeti Intézet mozgalmat irányító „tánc-szakkáderré váló” fiataljainak is tanította. Ez egy kettős folyamathoz vezetett, ahogyan a Népművészeti Intézet táncosztálya is kettéosztott volt.⁸⁶³ A táncelemző, tánckutató részleg a tánc analizálásával és közzétételével, a művészeti részleg új táncok készítésével és terjesztésével foglalkozott. Az első „koreográfusnemzedékként” elismert koreográfusok mellé a nép köréből kiemelkedő táncalkotók, fiatal tehetségek léptek. Báli táncokat *magyarke* címen Rozgonyi Istvánné, *Az ifjúság tánca* címen Tomcsányi Éva és Wunsch László, valamint *Libegős* címen Benkő Márton és Benkő Mártonné színművészeti, táncrendező szakos Szentpál-növendékek komponáltak. Csárdásokat (*Szatmári csárdás*, *Gecsi csárdás*, *Bokázó csárdás* és *Karagi csárdás* címen) Koltai Ottó, Pungor Ervin, Bartus Ilona Balettintézetes–Színművészeti diákok, valamint Gécs Ilona és Kiss József Balassa-Disz együttesbe tartozó táncosok alkottak.⁸⁶⁴ A Népművészeti Intézet égisze alatt jelent meg Szentpál Mária szerkesztésében a mozgalmi rendezvényekhez, ünnepi felvonulásokhoz felhasználható *Menettáncok és brigádtáncok* című kötet.⁸⁶⁵ Ezeket a táncokat szintén a táncrendező pályázat díjazottjai készítették.

⁸⁶² Ezt erősítő tényezők voltak a Csárdáskirálynő 1916-os és 1954-es, valamint a Csárdáskirály 1929-es operettek színpadra helyezése is.

⁸⁶³ A 9./1951. (1. 6.) M. T. számú rendelet szerint a Népművészeti Intézet feladata:

1. a szakszervezetekben és a többi tömegszervezetekben egyre szélesedő, a kultúrotthonokban kibontakozó kulturális tömegmozgalom művészeti irányításának elősegítése;

2. a szakszervezetek és egyéb tömegszervezetek kultúrműsorkiadási tevékenységének támogatása, a kulturális tömegmozgalom művészeti szaklapjának szerkesztése;

3. a kultúrsoportok bevonása a néprajzi gyűjtés munkájába, az összegyűjtött anyag eljuttatása a néprajzi tudományos munkával foglalkozó szervekhez és gondoskodás arról, hogy a feldolgozott néprajzi anyag megfelelő formában visszakerüljön a kulturális tömegmozgalomhoz;

4. az új népdal és az új tömegtáncok kialakításának előmozdítása;

5. a dolgozó nép soraiból származó új művészi tehetségek felkutatása és nevelése, a kulturális tömegmozgalom művészeti vezetőinek továbbképzése;

6. a hivatásos művészek részvételének elősegítése a kulturális tömegmozgalom munkájában. Forrás: https://jogkodex.hu/jsz/1951_9_mt_rendelet_5406200 [Letöltés dátuma:2024.08.31.]

⁸⁶⁴ Sz. Szentpál (szerk.) 1952a.

⁸⁶⁵ Sz. Szentpál (szerk.)1952b.

10.3.3 A Nemzeti Társastánc

A csárdás, mint nemzeti társastánc 1952-ben elinduló kutatásához, valamint az új táncokat kreáló gyakorlati munkához kapcsolódik a Népművészeti Intézet munkájában összeolvadó Táncszövetség programja és a Néptudományi Intézetben meginduló tánckutatás. Szentpál Olga és Kaposi Edit a Néptudományi Intézetben végzett, a csárdást feltáró tánckutató munkájuk alapján az eredetiség meghatározására törekedtek. Ők a csárdás bálkezdő és színpadi megjelenéseit példázzák műveikben, a táncéletben betöltött rendes funkciója alapján.⁸⁶⁶ Szentpál kutatásait összegző *Csárdás* kötete a tánc típus reformkori báli jelenlétét mutatja be egy esetpélda: *Kilányi Lajos 1845-ös Kör-tánc* (andalgó és lelkes) részeinek lejegyzése alapján.⁸⁶⁷ Ebben a kötetben az újabb táncleírások, Róka Pál és Róka Gyula közkedvelt, az 1946-ig dolgozó táncmesterek által használt tánckönyvei és a táncleírások csárdásai nem kerültek bele. Szentpál kötetében a 19. század első feléből származó báli beszámolók és leírások példái a csárdás, mint nemzeti társastánc a közösség táncéletében bizonyított jelenlétét támasztják alá, amelyben a csárdás eredetének megállapításához a báli csárdás és a „néptánc” (a táncfolklór) közötti kapcsolatot keresi.⁸⁶⁸ 1844-es irodalmi leírásokra hivatkozva Szentpál kijelenti, hogy *a néptánc a csárdás szinonimájaként értelmezhető.*⁸⁶⁹ *A csárdás e kötetben Szentpál szerint rögtönzött, kötetlen tánc típus, ami lassú és friss részekből áll. A figurák rendje szerint a férfi és a nő először külön, majd párban refrain-szerű páros forgót, bokázót (sarkantyúpengetéssel és tapssal), valamint mártogatást variálva, illetve cifrázva táncolnak.*⁸⁷⁰ A reformkor csárdásáról megjegyzi, hogy a „múlt évtizedek vidéki úribáljain táncolt csárdás és a népi csárdások” *motívumait csak akkor lehetne alaposan elemezni, ha az a zenéhez hasonlóan, ritmus és ütembeosztás szerint motívikusan le lenne jegyezve.*⁸⁷¹ E kijelentését azonban Szentpál 1953-as sióagárdi gyűjtésével támasztja alá.⁸⁷² Eszerint tehát a (reformkori) csárdás városi hagyománya helyett annak folklorizálódott változatát teszi elemzésének tárgyává a „csárdás” szabályozott és a rögtönzött formuláinak összehasonlításával.

A kutatás szerint az 1946-49 között és az 1950-es évek után zajló táncgyűjtések között lényeges eltérés tapasztalható. A csárdás történeti múltjának megállapításához közölt irodalmi adatok épp ezért nem támogatják és nem bizonyítják az akkor végzett gyűjtések eredményét. Épp ellenkezőleg. Az irodalmi forrásokkal olyan idealisztikus múltat rekonstruáltak, amelyben a csárdás kiemelt reakciós–forradalmi szerepben mutatkozhat. A propaganda a csárdást olyan koreografált és tanult társastáncként definiálta, ami elsősorban a népi jelleget képviseli, valamint a magyar

⁸⁶⁶ Lásd Kaposi 1952; Szentpál 1954.

⁸⁶⁷ Szentpál 1954: 30-31.

⁸⁶⁸ Szentpál 1954: 55.

⁸⁶⁹ Szentpál 1954: 55.

⁸⁷⁰ Szentpál 1954: 51-52.

⁸⁷¹ Szentpál 1954: 53; 61.

⁸⁷² Szentpál 1954: 56; 63.

jellemet reprezentálja. Budapest színházi tereiben ez vált az elsődlegesen alkalmazott tánc kategóriájává. A csárdás a szocialista realizmust megjelenítő tánckultúrában előtérbe kerülve, nemzeti táncként, társasági és színpadi táncként is betöltötte szerepét.⁸⁷³

E munkához kapcsolódik a Molnár István és Pór Anna között folyó vitaindító párbeszéd, amely a *Népművelés* hasábjain jelent meg. Molnár István *Néptáncmozgalom és élet* című cikkében megfogalmazza, hogy a néptánc ekkor csak a színpadi néptánc stílusát teremtette meg, de az nem vált a falusi társasági táncélet szerves részévé. Molnár véleménye szerint a mozgalom valódi törekvése ezt a célt is szolgálta.⁸⁷⁴ Az élő tánckultúra pusztulásának megállítására tett javaslata a következő nemes célkitűzést fogalmazza meg: „[...] a régi kincsek ismeretének birtokában eltelve az új életünk lendületével, bizakodásával és erejével, élő multságformát, élő új magyar néptáncot [kell] teremteni.”⁸⁷⁵ E ponton az új társasági táncok elsajátítására, a „multságigény” szerepét betöltő magyar táncok propagált szerepére világít rá. Pór Anna üdvözli ezt a lendületes felszólalást és hozzáfűzi, hogy ez a nevelő munka elkezdődött ugyan, de nem ért véget. Kiemeli, hogy „[...] A nemzeti társastánc újjáéledésének valóságos rugója elsősorban az ifjúság öntudata.”⁸⁷⁶ A cél(ok) teljesüléséhez a mozgalom nevelési programjának szélesebb körű kidolgozása szükséges és ehhez új népnevelő táncokat vár.⁸⁷⁷ (Ekkorra már a mozgalom 3–4000 mozgalmi csoportot számlált.) Erre reflektálva születtek meg Molnár – az 1950-es években kiadványként megjelent – koreográfiái: az 1954-es *Verbunk és csárdás*, valamint az 1955-ös *Csárdás-iskola*.⁸⁷⁸ Molnár István 1954-es könyve koreográfiaközlés, amely az új állami ünnepi műsorok tartalmát igyekszik színesíteni; művét az egész ország tánc csoportjaihoz címezte.⁸⁷⁹ A kötetben Molnár megjegyzi, hogy nem „eredeti” motívumokból áll a tánc, ami az új ünnep új lendületét képviselő új formát plántálja a táncéletbe.⁸⁸⁰ 1955-ben megjelent könyvében báli táncként és új magyar társastáncként (*Pesti séta, biciklizős*) már eredeti táncfolklór motívumokból készült koreográfiákat közöl. Amint azt a táncfolklór gyűjtését összegző kataszteri adatok bizonyítják, a csárdás kultusza és a verbunk új ünnepi felvonulásokhoz és bemutatókhoz kötődő típusának visszatanulása jelentős hatást gyakorolt a falusi tánckultúrára. A csárdás 249, a verbunk 133 település tánckultúrájában jelent meg a tánc kataszter összegző adatai alapján.

⁸⁷³ Szentpál egy későbbi írásában „népi táncként” jellemzi a keringőt és a polkát is, amelyhez példaként Cellarius tánckönyvének leírásait és saját Bukovinai gyűjtéseit hasonlítja össze. Szentpál 1956: 73-74.

⁸⁷⁴ Molnár 1954a.

⁸⁷⁵ Molnár 1954a: 19.

⁸⁷⁶ Pór 1954: 25.

⁸⁷⁷ Szintén a Népművelés hasábjain Együd Árpád erre kéri fel Molnár Istvánt. Kaposi Edit pedig az új társasági táncok táncéletbe való beépülését is vizsgálta.

⁸⁷⁸ Molnár 1954b; 1955. Ennek propaganda-szerű terjesztéséről jelentés is készült, amelyben szerepelt a csárdáshoz írt új megkomponált tánczene és hozzáírt szöveg értékelése, a mozgalmi csoportok továbbképzése, a terjesztést szolgáló miniszteri rendeletek és a program végrehajtásának értékelése is. *Jelentés a Csárdás-iskoláról és az új magyar társastáncról*. Pór Anna kézíratos hagyatéka, OSZMI Táncarchívum fond 65.

⁸⁷⁹ Molnár 1954b: 3.

⁸⁸⁰ Molnár 1954b: 4.

Hogyan fogalmazható meg legegyszerűbben a csárdás jelenségének kultuszvá válása? Az 1920-as években nemzetivé váló társastánc, a csárdás az ifjúságnevelő mozgalmi törekvések céljainak érvényesítése révén ekkoriban különböző szinteken tölti be reprezentatív szerepét. Az 1946-49 között végzett táncgyűjtések és a cédulás táncoktatási adatok e táncok jelenlétét mutatták ki. A szovjetizálás hatására a magyar tánc kérdése a kultúrpolitikai ideológia követése miatt meghatározóvá válik. A táncfolklór-gyűjtések és a színpadra alkalmazott táncok tömegtánc kultuszában a csárdás kerül kiemelt szerepbe. A falujárások hatásai a Népművészeti Intézet égisze alatt zajló táncgyűjtésekben mutatható ki. Ez egyrészt a városi fiatalság táncalkotó tehetségének aktív alkotói prezentációjaként új társastáncok divatos példáinak megjelenését és terjesztését jelentette. Másrészt a városi ifjúságnevelő törekvések felől érkező új tartalmat a falusi emberek közösségei is elfogadták és igyekeztek az új állami ünnepeken reprezentatív céllal saját táncéletükben alkalmazni. A városi zeneszerzők és táncrendező-koreográfus szakos hallgatók az 1950-es években lehetővé teszik a csárdás másodvirágzását, társastáncjellegének reneszánszát. A csárdás, mint nemzeti társastánc a mozgalmi rendszer oktatói tevékenysége révén alakuló városi amatőr táncgyűjtések színpadi táncaként, valamint a „kultúreltet gyakorló” közösség táncéletében egyaránt új színben és funkcióban tűnik fel. Ez a kulturális folyamat tette a város táncművelését „nemzetivé”.

Az említett folyamat a falusi közösségek táncéletére is kihatással volt. Szentpál Olga falusi közösség táncművelését feltáró kutatásai szerint, a közösség reflektál a mozgalmi felhívásra. Az akkor létező és a közösség által ismert tánckönyvekből elsajátítható táncok újratanulása nem ugyanazt a táncot idézi fel, hanem reprodukálva újra is alkotja. A városi és a falusi gyakorlat a könyvek példái alapján megváltoztatja a magyar táncokként ismert táncok típusát és a hagyományos táncéletbe való illeszkedését. Ez a magyarázata, hogy a Szentpál Olga kutatásaiban megmutatkozó, reformkor óta gyakorolt természetes (vagy szabályos és szabálytalan) magyar táncaként feltüntetett csárdás, az 1920-as évek városi kultúrájában a bálteremben gyakorolt, táncmester által tanított csárdás, és az 1950-es évek propagandává avasztató csárdása eltérnek egymástól.⁸⁸¹ Szentpál Olga szerepe itt egyrészt a tánc történeti oldalának megvilágításában, másrészt a táncrendező szakos diákok képzésében nyilvánult meg. A propaganda Szentpál tudását az új embertípust is jelentő új csárdás megalkotásához használta fel, amely a diákok alkotó tevékenysége révén a táncművelés megújulását eredményezte. A szocialista realizmus időszakában zajló kulturális mozgalmi törekvések által a falusi közösségek olyan új, általuk

⁸⁸¹ Ehhez szorosan hozzátartozik a csárdáshoz kapcsolódó verbunk kérdése, amely elsődlegesen színpadi táncaként jelent meg a hagyományosnak nevezhető közösségi táncművelésben azokon a területeken is, ahol nem a polgári táncstílus volt az elsődleges táncolási forma. Ezt támasztja alá Szentpál Olga bukovinai székelység táncművelését leíró és elemző dolgozatának kéziratja, amely a táncélet divatjának állandó változását, formálódását mutatta ki és fogalmazta meg. Szentpál 1948: 156.

hagyományossá alakított táncokkal bővítik reprezentatív, kollektív táncolási gyakorlatukat, amelyek hitelessége vagy tánckultúrát jellemző történetisége megkérdőjelezhető. Az 1946-ban eltűnő táncmesteri praxis a mozgalmi rendszer, a táncszövetség vezetése által irányított népnevelő eszközzé válik, amelyben kiemelkedik a táncfolklór ismerete és az annak felhasználásával kapcsolatos tevékenység.

A fenti folyamatok bemutatása után a kutatás során a következő kérdés fogalmazódott meg: a falu kultúrájában melyik a hitelesnek tekinthető „népi tánc”? Az, amelyik formailag és funkcionálisan azt a szerepet tölti be, amelyet a táncnak a közösség kollektív gyakorlatában (szórakozás és szokásokhoz kapcsolódó rítusok tartalma szerint) kell? Vagy az, amelyik történetileg és földrajzi területhez kötődően a hagyományos szerepétől eltérően színpadi táncként definiált táncfolklór?

A kutatásaim során feltárt dokumentumok esetpéldáinak tanúsága szerint a hagyományozódás folyamata más megvilágításba kerül. A falu táncéletének motívumai a városban a folklorizmus jegyében színpadra alkalmazott tánc nemzeti karakterét jelentették. Ugyanakkor az immár elsődlegesen a szocialista realizmus „demokratizált” testképéhez tartozó új társastánc (a csárdás) a mozgalmi rendszer és a népi kollégiumok propagandájának köszönhetően visszajutva változtatja meg a fiatalok tánckultúráját. A falusi emberek tánckultúrájában a tanult táncok folklorizálódnak, hagyományuk továbbélése és közösségük szimbolikus reprezentációja érdekében, az 1948-as kultúrverseny felhívására válaszolva. A kutatás eredményei szerint ez a kérdés mutatja meg a legkifejezőbb módon az 1920-tól 1949-ig terjedő időszak és az 1949-től 1958-ig terjedő időszak élesen elváló sajátosságait. A falusi közösség ebben az időszakban nem akar önálló táncot alkotni, elfogadja a nép köréből érkező fiatalok táncalkotásait, amelyet szívesen megtanul és alakít saját képére a tömegtáncok és az új, városból érkező társastáncok formájában. A város 1950-es évekbeli színpadi tánckultúrája, a szovjet mintából kiindulva, a színpadi néptánc és a balett táncstílusát tekintette alkalmazhatónak. A pozitív jövőképet a színpadra alkalmazott táncjátékok, tájegységi táncok kirakatműfajként reprezentálták.

Ezek a sajátosságok azok, amik megmutatják a közösség kollektív gyakorlatához kapcsolódó kollektív emlékezeti tartalmak változását: a közösség kultúrpolitika által (is) irányított érdeklődésében más tartalmakat tekint a jelenkori kultúrájában értéknek, beemelhető tartalomnak. 1946 és 1955 között csupán kilenc év telt el és a mozgalom kultúrmunkája jelentős hatást gyakorolt a magyarországi tánckultúrára.

A Táncszövetség, 1948–50-ig tartó működése után 1954-ben újjáalakult, elnökévé Molnár Istvánt választották. Az elnökség tagjai Nádas Ferenc, Rábai Miklós, Molnár István, Harangozó Gyula, Böröcz József, Fülöp Viktor, Vashegyi Ernő, Sásdi László, Csinádi Dóra, Lőrinc György,

Vadasi Tibor, Gyenes Rudolf, Roboz Ágnes és Körtvélyes Géza voltak. Tudományos tagozatába Andrásfalvy Bertalan, Béres András, Dienes Gedeon, Gelencsér Ágnes, Kaposi Edit, Körtvélyes Géza, Lányi Ágoston, Maác László, Martin György, Merényi Zsuzsa, Morvay Péter, Pálfy Csaba, Pesovár Ernő, Pesovár Ferenc, Szentpál Mária, Varga Gyula és Vitányi Iván voltak.⁸⁸² Ez a szövetség fogta össze a hivatásos együttesek (Néphadsereg–Honvéd, MEFESZ–Állami, SZOT–Budapest, ÁVH–Duna) táncosain keresztül az Állami Balett Intézet középfokon működő táncosképző intézménye, az Operaház, az Operettszínház, a Pécsi Balett, a Szegedi Balett, majd a Győri Balett tagjait. A Szövetség az egész ország területére kiterjedően magában foglalta a balett- és néptáncpedagógusok mellett az 1958-tól visszatérő társastáncosok kinevelt oktatói gárdáját is. Ez biztosította a főváros és a falvak tánc kultúrájában jelenlévő mozgalmi rendszer továbbélését, amely továbbra is meghatározta az egész ország kulturális életét, azon belül tánc kultúráját.

Ez az az Ortutay Gyula intenciójára Szentpál Olga tanítványai együttműködésével létrejövő ifjúságnevelő törekvéseket mozgalommá tömörítő társadalmi folyamata, ami az 1940-es évekig egyedülállónak nevezhető magyarországi kortárs színpadi tánc kultúrát, valamint a közösség nyugat-európai táncdivatot hordozó társasági táncait formálta át ifjúságnevelő tömeg kultúrává, színpadi néptáncná változtatva azt a városi térben. Ehhez Szentpál Olga tudását, táncalkotói és tánckutatói módszerének eredményeit használták fel. Mindez a tevékenység a közösségi–társasági tánc kultúrára is kihatott, hiszen a falu közössége igyekezett a városi trendet követve reprezentatív szerepét kiemelő táncait megreformálni. Az esetpéldák alapján e tevékenység mindkét esetben a fiatalságot célozta meg. A Szovjetunió „hatalmi nyomása” és a népi demokrácia szorító vasmarka miatt más lehetőségük nem adódott arra, hogy a városi fiatalok kiteljesítsék táncnak szentelt életüket. A város és a falvak közösségeinek interakciójában „nép gyermekei együtt építették” a szocialista-realista tánc kultúrát. Az élő- és színpadi tánc kultúra ellenőrizhetőségét, tartalmi meghatározásának felügyeleti jogát Táncszövetség centralizált kapcsolatrendszere fenntartotta. Ezért fontos a főváros, Budapest tánc kultúrájának feltárása, mert e vizsgálat révén látható át ez a kulturális kölcsönhatás, amely a tánc kulturális jelenségében megmutatkozik. Igazolhatóan nemcsak a főváros, hanem a falu (még élőként definiált, gyűjthető) tánc kultúrájának tánc kincsére is jelentős hatást gyakorolt.

⁸⁸² A Táncszövetség 1954-es újjáalakulásának dokumentumai, OSZMI Táncarchívum.



34. kép: Szentpál Olga és Rabinovszky Mária, Lásd: Mellékletek.

XI. A kutatás összegzése

Az értekezés utolsó fejezetében összegzem a Szentpál Olga életművét szociokulturális hatásokkal és társadalmi folyamatok kontextusaival együttesen feltáró kutatásom eredményeit.

A kutatás témaválasztása a test, mint a tánc kifejezőeszközének reprezentációs térhez kapcsolódó megjelenését, illetve a testi kifejezés tartalmát és célját vizsgálta. Kutatásom témája tehát az ember és közösségének táncolási gyakorlatát, annak elméleti megközelítését elemezte egy alkotó személy, Szentpál Olga és közösségének városi tánckultúrában résztvevő, valamint azt alakító tevékenysége alapján.

A kutatás célkitűzései szerint a tánc, mint szimbolikus reprezentáció társadalmi folyamatok közvetítője, amely a vizsgált személy (mint instruktor) alkotási tevékenysége révén a test reprezentatív megjelenését, közösségben betöltött szerepét, változó tánckultúráját feltételezte. Kutatásom továbbá feltételezte, hogy a folklórjelenségek színpadi alkalmazása szimbolikus tartalmat képvisel, amelyben fontos tényezők a test- és mozgáskultúra, a testtechnika, a táncalkotó metódus, az egyedi stílus és a műfaji formák egyaránt. A kutatás feltételezte azt is, hogy a művészi koncepció kialakításához szükséges a megismerő attitűd, a táncfolklór elemzése, valamint a városi hagyományteremtés, amely a színpadi tánckultúrát alakította ki Budapest nyilvános társadalmi tereiben. A célkitűzések között szerepelt továbbá a városi és a falusi tánckultúra interakciójának vizsgálata, ami feltételezhetően az átadás-átvétel során az elemek keveredését, folklórjelenségből színpadi alkotássá válását, megújuló közösségi gyakorlatát igazolja. Feltételezésem szerint a táncolás tartalma, funkcionak megfelelő kollektív gyakorlata, elméleten alapuló strukturált színpadi alkalmazása egyrészt az egyén kifejezőmódját, közösségének identitását határozza meg, másrészt a közösség idegenek felé közvetített szimbolikus reprezentációs szerepét képviseli.

Szentpál Olga munkásságának feltárásával az elemzés tárgya, terminológiája és módszertana szerint a kutatás a test kifejezéseként értelmezett tánc antropológiai megközelítésű vizsgálatát végezte el. E vizsgálatban a történeti antropológiai megközelítés a hagyatéki dokumentumok funkció és tematika szerinti értelmezésében valósult meg. E megközelítési módszer esetpéldái Szentpál rendszertana, módszertana, mozgásművésztana, a tánc színpadi alkalmazásával kapcsolatos írásai, valamint koreográfiai leírásai, táncfolklór kutatásainak eredményei voltak. A vizsgálatban a szimbolikus antropológiai megközelítés a test kollektív közösségi gyakorlataként értelmezett tánc társadalmi folyamatokhoz, nyilvános társadalmi terekben megjelenő alkalmazásához, kontextusainak feltárásához köthető. A vizsgálat eredményei szerint e reprezentációs kifejezőmód produktumai (a város és a falu közösségének tánckultúrája és a közösségben élő egyén gondolkodása, alkotásban formát öltő táncelméleti vélekedései) szociokulturális jellemzők, történeti események, valamint kultúrpolitikai rendeletek hatására

diakronikusan változik. E módszertan egymásra épülő elemeinek bemutatásával a kutatás a táncot elemző szakmódszertan kritikai vizsgálatát is elvégezte. A mozgáskultúra kutatásának kulcsfogalmait a térben mozgó test kollektív közösségi gyakorlata, művészi kifejezése, a tánc zenével való kapcsolata, szociokulturális vonatkozásai mellett a tánc jelenségének történeti korszakot jellemző megjelenései, a nemzeti jelleg, az egyéni előadói stílus, valamint a színpadra alkalmazott táncstílusok és műfajok meghatározása jelentette.

A kutatásban alkalmazott módszer a közösség kollektív cselekvéséhez kapcsolódó gyakorlat és az ezt szabályozó elmélet kontextusainak feltárását tette lehetővé. E vizsgálat az esetpélda alapján a tánc kultúráját rendszerként értelmezve különböző szinteket tett láthatóvá. Ez a megközelítés a mikroszintű kutatás mellett mezo- és makroszintű kultúravizsgálatot is eredményezett, ami a test egyéni reprezentációja mentén társadalmi folyamatokra, kulturális divatokra, kultúrpolitikai aspektusokra is kiterjedt a tánc kultúra vizsgálatán keresztül. A vizsgálat Szentpál Olga munkájának részletes elemzése alapján feltárta személyes környezetét, érdeklődését, alkotási metódusait, a tánc gyakorlatához hozzátartozó elméletét, ami testképzési metodikákat, táncdivatokat, folklórkutatásban összpontosuló ifjúságnevelési törekvéseket engedett meglátni a közösség kollektív gyakorlatán keresztül. Az alkotói koncepciók mellett a képzési metódusok, az intézmények képzésben betöltött szerepe is a feltárás részét képezte. Az értekezés a testi kifejezés antropológiai megközelítésében a társadalom és kultúra folklórral való kötődéseit testi megjelenésekben, terekhez kapcsolható közösségi szimbolikus reprezentációkban, kollektív emlékezeti tartalmakban, művészeti irányvonalakhoz kapcsolódó mozgáskultúrában, valamint a kifejező táncként, vagy színpadi néptáncként megjelenő művészi alkotásban esztétikai és történeti identitásteremtő stratégiák szempontjai között rejlő összefüggéseket kereste.

A kutatás problémafelvetései kifejezetten a Szentpáli életmű tudománytörténeti kánonba illeszthetőségére kereste a választ, hatásvizsgálatában a korszakot jellemző elméletekhez hasonlította. Itt különleges szerepet kapott a közösség táncsal kapcsolatos műveltségét, érdeklődését jelentő irodalmak (az akkori társadalomtudományi írások és a korszakban adekvát táncelméletek ismertetése), amelyek a vizsgálathoz viszonyítási alapként szolgáltak. E hatások további vizsgálatában jelentős a Szentpált követő tanítványok kutatásai, táncelméleti, táncfolklorisztikai eredményei is, amely eredményekben (nyugat- és kelet) európai kontextusok is feltárhatóvá váltak. Emellett a kutatásban a tánc képzési rendszere és műfaji formái közötti átjárhatóság is kérdésként merült fel. A problémafelvetések közé tartozott a kultúrpolitikai aspektusok vizsgálata is, hogyan gyakorol hatást az egyén személyes motivációjára, a táncról való gondolkodásra, valamint ez hogyan jelenik meg az egyén alkotói tevékenységében vagy a közösség táncolási gyakorlatában.

11.1 A kutatás hipotéziseinek bizonyítása

A kutatás eredményeit, mint a célkitűzések bizonyításait a kutatásban alkalmazott módszerrel összeillesztve Szentpál Olga életművének vizsgálatát mikroszinten az egyén személyes motivációja, cselekvésének tárgya szerint, mezoszinten az alkotói terekhez köthető táncolási gyakorlatok, szociokulturális hatások, valamint makroszinten a társadalmi folyamatok és az intézményi struktúrák képzéseinek, táncalkotási gyakorlatát jellemző produktumok vizsgálata alapján foglalom össze.

11.1.1 A vizsgált személy egyéni motivációja, cselekvéseinek tárgya

A *mikroszintű kutatás eredményei* szerint Szentpál Olga személye és közvetlen környezetét jelentő közössége érdeklődési köre és kapcsolatrendszerének vizsgálata alapján a társadalomtudományok és a művészetalkotás összefonódó területein mozogtak. Szentpál munkássága a társadalomtudományok és a művészettudomány határmezsgyéjén foglalt helyet, személyes motivációját a táncalkotás gyakorlata határozta meg. Ez a *kutatás első hipotézisét bizonyító tézis*, amit az értekezés negyedik fejezete tárgyalt. A kutatás eredményeinek összefoglalása alapján ez adja meg a társadalom nyilvános tereihez kötődő ember és közösségének megjelenési módjaiban a megismerés, a tanulás révén elsajátított ismereteit, a testi tudást magába foglaló mozgáskultúra és a színpadi kifejezés alapját, a test- és mozgáskultúra történeti korszakok szerint megrajzolható határvonalait. Ez igazolja a kutatás első célkitűzését, amely a vizsgált személy alkotómunkájaként megszülető testi kifejezés társadalmi folyamatokat is jelző szimbolikus reprezentációját jelölte meg instruktorként. Igazolta a társadalom közösségeinek érdeklődését jellemző tartalom alkotásban formát öntő produktumainak hatásait, valamint az egyén személyes cselekvéseiben tapasztalható motivációját és kultúraformáló szerepét.

Ezt követően az értekezés ötödik fejezete Szentpál táncelméleti, illetve tánckutatói szemléletét megörökítő írásait, elméletalkotását a kutatás problémafelvetése értelmében saját korszakát jellemző táncelméleti, illetve tánckutatási eredményei közé helyezte, hogy megérthetővé és átláthatóvá váljon Szentpál érdeklődése, kutatói motivációja az általa alkalmazott elméletek kontextusaiban. Ez a fejezet láthatóvá tette, hogy Szentpál az akkori tudományos kánonhoz igazodva releváns alapokra helyezte elsősorban gyakorlati tapasztalataira támaszkodó elméleti megközelítéseit. Szentpál eredményeit pályatársainak munkái közé illesztve rajzolódott ki az a tánckutatásban eddig nem látható kánon, amelynek Szentpál munkája szerves részeként tekinthető. Szentpál munkássága a táncalkotás, a táncos képző metodika kidolgozása, valamint a táncfolklór kutatására is kiterjedt. Ez adta meg Szentpál életművét: a rendszertan és a módszertan két

egymással összetartozó részeit. A tánc színpadi alkalmazásához már nem csak az előadói interpretációs képesség, hanem a táncalkotás eszköztárába tartozó technikai, formai, szerkesztési és rendezési elvek tudása is szükséges. A test instrumentumának kifejező tánca a színpad szabályai szerint helyet ad az egyéni vélemény megformálásának, a személyes közlés kifejezésének szükségességét hangsúlyozva. Fontos tényező tehát az, hogy milyen térbe kerül, milyen reprezentációs formát vagy funkciót kap a mozgásban prezentált alkotás. Az értekezés ötödik fejezete Szentpál Olga hagyatéki dokumentumai alapján feltárható személyes cselekvési motivációját tükrözte, ami táncesztétikai és táncfolklór kutatására adaptált elméletében öltött formát. Saját képzési rendszerének, színpadi tánckultúrát alkotó és vizsgáló metodikájának kialakításában szerepet játszottak Szentpál tanulmányai, valamint az őt érő szociokulturális hatások (a színpadi tánckultúra művészi kifejezésének újításai, valamint az új magyar zene újító koncepciójának ötvözése által). Szentpál metodikája a budapesti mozgáskultúra elemeit, valamint a falukutatás révén feltároló folklórt használta fel, ami a színpadi tánckultúra új stílusainak és műfajainak létrehozásához is hozzásegítette.

11.1.2 Az alkotói terekhez köthető táncolási gyakorlatok, szociokulturális hatások

A kutatás alkalmazott módszereit mezoszinten alátámasztva az értekezés a budapesti tánckultúra közösségi gyakorlatát nyilvános társadalmi terekhez is társította a disszertáció hatodik és hetedik fejezete. A test reprezentatív szerepében elkülönül egymástól a társasági tánckultúra és a színpadi térben alkalmazott szimbolikus reprezentáció. Budapest mozgáskultúrájának, kollektív reprezentációs gyakorlatainak vizsgálata a nyilvános társadalmi terekhez köthető reprezentációk, táncolási gyakorlatok, stílusok, műfaji formák tánctechnikai és előadásmódbeli különbségeit mutatta ki.

Szentpál Olga esetpéldája alapján tapasztalható a történeti korszakokhoz kapcsolódó, államhatalom által közvetített kultúrpolitikai koncepció érvényesülése a mozgáskultúrában, amely a modernizmus stíluskorszakában egyrészt a német kultúra eredményeit adaptálta, másrészt kiemelten Bartók Béla és Balázs Béla munkásságát tekintette követendő példának. Ezért a test- és mozgáskultúrában jelenlévő tánc a színpadi tánckultúra történeti korszakokat magába foglaló struktúrájában definiálja a nemzeti, a népi és a kortárs stílust magába foglaló kifejező tánc technikáit, alkotási módszerét, műfaji formáit. A test művészetként artikulált kifejező táncát színpadra alkalmazva társadalmat vagy közösséget reprezentáló nemzeti karakterként, vagy egyéniséget tükröző kreatív alkotásként is értelmezhető. *Ez igazolja a kutatás második célkitűzését, amely a test kollektív gyakorlatához reprezentatív tartalmakat és formai sajátosságokat kapcsolt. A*

hatodik fejezet Szentpál személyéhez kapcsolódó szociokulturális tényezőket és az alkotói mozgástereket, a hetedik fejezet a budapesti ifjúságneveléshez kapcsolódó intézményi struktúrákat és kultúrpolitikai elveket tárta fel. A hetedik fejezet végén kapcsolódik össze Szentpál munkássága saját közösségét is érintő társadalmi folyamatokkal: a különböző kollégiumok létrehozása és az ifjúságnevelő törekvések a falukutatásban fonódnak össze, kiemelve a folklór szerepét.

Szentpál Olga munkája a város, Budapest tánckultúrájának kontextusaiban műfaji szempontok szerint vizsgálva a következőképp foglalható össze:

1. A mozgáskultúra kontextusában a közösség társasági karakterének megjelenítését a *történelmi korhoz köthető társasági táncok*: az *európai táncdivat*, a *nemzeti karakterű táncok* (csárdás) a *modern társasági tánc* a *nemzetközi táncdivat*, vagy a „baráti népek” táncai szolgálják.
2. A színpadi térben alkalmazott kifejező tánc reprezentációjának folklorizmus szellemiségét képviselő tartalmai:
 - a) *nemzeti tartalom a népi líra*: ami a tájjelleget képviselő *színpadi néptánc*;
 - b) *modernizáló* kortárs, újító művészi *tartalom az epika*: mint a testi kifejezés hagyományának dramatizáló stílusát képviselő epikus színház moralitásban cselekményt kifejező példái a *tánc-étűd*, *táncballada*;
 - c) *archaizáló* tanító, írott irodalmi alkotást feldolgozó vagy történeti korszakot jellemző *tartalom a dráma*, mint a misztériumjátékok és liturgikus játékok a *táncdráma* elkülönülő típusait jelenti.

Szentpál és közösségének falusi tánckultúráját motívumokra bontó, feltáró kutatómunkája szerint a tánchoz kapcsolódó folklórjelenségek műfaji típusai:

1. a) A *nemzeti* reprezentáció eszköze a *népi líra*, a *csárdás* és a *kisepikai próza*;
Egyes táncformák *nemzeti karaktert jelző idegenképhez* (Császár, huszár, betyár) kötött (olykor népballadákat is őrző) típusai;
- b) Az egy földrajzi területen együtt élő közösség tudástartalmában megjelenő *európai és nemzetközi táncdivat* (vagy annak folklorizált) tánc típusai;
2. a) *Modernizáló* tartalom: a sláger, a nóta és az operett, vagy a tömegtáncok és az új társasági táncok populáris tartalmainak folklorizációja;
- b) *Archaizáló* tartalom: Krisztus születését és szenvedéstörténetét feldolgozó szokáscselekmények és az emberi élet fordulópontjaihoz kötődő rítusai, dramatizáló játékaik.

E falu kultúráját megismerő habitus nemcsak a közösség, hanem a társadalom érdeklődésének is fókuszpontjában állt, ami saját identitását, alkotói motivációját is jellemezte a 20. század első felében Budapest kultúrájában.

11.1.3 A társadalmi folyamatok és az intézményi struktúrák képzéseinek táncalkotásban formát öltő produktumai

A kutatás makroszintű perspektívájában az egyén és a közösség kulturális cselekvésének gyakorlatát és elméleti megközelítéseit egy összefonódási folyamat komponenseiként értelmezi, hiszen a nemzeti tradíció hagyománya, az intézményi struktúrát kialakító képzési rendszer és a szakszifikussá váló kutatás a tánc kulturális jelenségében kölcsönösen áthatják egymást. Az egymással párhuzamosan jelenlévő és egymásba fonódó társadalmi folyamatok láttatásával világítottam rá a közösség identitáskonstrukciójának alakulási folyamataira, illetve a tánckultúrában alkalmazott folklór kulturális jelenségeinek különböző terekhez kapcsolódó reprezentatív megjelenési módjaira. A testi kifejezés hagyományai képzési metodikához, intézményi struktúrához is kapcsolódnak, amelyhez a kifejezéshez kapcsolt technikák, szerkezetet építő elméleti stúdiumok és kollektív emlékezeti tartalmak is kötődnek Szentpál Olga munkásságának vizsgálata alapján. Ezt tárgyalja az értekezés nyolcadik és kilencedik fejezete.

A kutatás nyolcadik fejezetében Szentpál Olga esetpéldája alapján a színpadi tánckultúra történeti korszakot jellemző színházi játékformák szerint alkalmazta a táncot; itt kiemelten fontos a kifejezés hagyományaira épülő művészete, interpretációs módja (mint mozgásdramaturgia). A folklóresztétika, mint alkotási eszköztárhoz tartozó tematika alkalmazhatóságát az értekezés a test- és mozgáskultúrát értelmező elmélet alapján a társadalmi folyamatokba ágyazott táncalkotási szabályrendszereként, szimbolikus reprezentációs kifejezésmódként jellemezte. A folklór a színpadi térben megjelenő testi reprezentáció alapját képezi, így a folklór kutatása, a motívumok alkalmazása és a műfaji formák határozzák meg a testi kifejezés jellegét. A színpadi tánckultúrába adaptált kollektív emlékezeti tartalmak a közösséget saját múltjával köti össze. Olyan értéként kezelt elemeket őriz vagy emel be a közösségben élő alkotó, amit a saját jelenéhez képest jelentőségteljesnek, tradícióhoz kötődő tartalomnak (irodalmi alkotások, játéktípusok és játékformák) gondol. Az ehhez társuló kifejezésmód a képzési metodika alapján szerkesztett kompozícióként kerülhet a színpadi térbe. A város nyilvános társadalmi tereiben ez kétféle interpretációs lehetőségként jelent meg: a táncdráma a múlt rekonstrukciójaként a jelennek szóló üzenetet hordoz, a táncballada a jelen kritikájaként értelmezhető Szentpál Olga munkásságának esetpéldája alapján. Nevezhetjük ezt az eredeti motívum vagy téma megőrzésének és az alkalmazott–absztrahált átértelmezés alkotói folyamatának (mint archaizáló és modernizáló

attitűdöt jelző tartalmak megjelenítésének, a folklór jelenségeit esztétizáló adaptálásának). A kutatás második célkitűzését a városi hagyományteremtés és a színpadi tánckultúra kialakításának bemutatásával e fejezet igazolta.

A *kutatás harmadik hipotézisének bizonyítását* a városi és a falusi tánckultúra elemeinek keveredését a kutatás két egymástól elkülönülő része támasztotta alá. Az egyik a „fordulat éveiben” folytatott első táncgyűjtések eredményei, amit a táncfolklór kutatására alkalmazott elmélettel együtt az értekezés kilencedik fejezete fejtett ki. Ez megmutatta a kutatott falu akkori tánckultúráját, idegen elemeit, társasági táncait, amit egészen 1946-ig a városi tánckultúra közvetített tartalmaiként a Táncmesterképző mesterei tanítottak. Budapest tánckultúrájának megemlékését ezért emeltem be a kutatás elemeként, mert ez viszonyítási alapként szolgál egyrészt Szentpál Olga, másrészt az első néptáncutatók egyikeként Kaposi Edit korai táncfolklór kutatásaihoz.

Szentpál Olga munkásságában a táncfolklór kutatása is igazán lényeges elemként van jelen. Szentpál elméleti munkássága itt teljesebbé válik, hiszen a gyakorlati munkája révén a tánc művészetelméleti alapjának számító rendszerelmélet a folklórkutatásban is hasznosítható módszertanná alakult át. Ezt a munkát már kutatócsoport tagjaként végezte. Kiemelten fontos Szentpál munkásságával kapcsolatban az a tény, hogy alkalmazta az akkor releváns elméleteket mind a táncalkotásban, mind a táncfolklór kutatásban. Bartók elméleti megközelítését adaptálva hasonló következtetéseket tudott levonni a tánckultúra típusrendjével kapcsolatban akkor is, ha a történeti kontextusokban nem volt munkája teljesen megalapozott. Nem is lehetett, hiszen a magyarországi táncutatók még nagyon gyerekcipőben jártak akkor, nem volt számot tevő alaputató, amire Szentpál támaszkodhatott volna. Mégis *a struktúra és a funkció vizsgálata* bizonyítottan jelen volt elméletében, ami a táncszerkezet és a formai sajátosságok kimutatásával hasonlítható a jelenlegi táncelméletekhez. *Ami unikálisan egyedi Szentpál kutatásában: az a test és a tér kapcsolódásaiból, a tánc reprezentatív kifejezőmódjából származó elméleti fejtegetései*, ami a többször talán túlmagyarázott részletek mellett *ténylegesen igyekszik a tánc társadalomtudományi megközelítését adaptálni*. Szentpál tevékenysége a táncos (közép) és a táncrendezői, koreográfusi (felsőfokú) képzés kialakításához, a képzés intézményi struktúrájának felépítéséhez is hozzájárult. Emellett még egy fontos tényt igazolt a kutatás: ez a bukovinai székelység migrációja, különböző népcsoportokkal együttélése folytán változó tánckultúrájának feltárása volt. Az együttélés alatt átvett-elsajátított táncok elfedett-átalakított táncnevek alatt tovább éltek a közösség kollektív táncolási gyakorlatában. A közösség kollektív emlékezetében reprezentatív szereppel felruházott „magyar” táncoknak már akkor is különleges szerep jutott, a közösség ezeket „színpadi táncokként” gyakorolta vagy mutatta be a faluba érkező városi embernek, valamint a Fővárosban zajló (gyöngyösbokrétás) eseményeken.

A kutatás harmadik hipotézisét a disszertáció tizedik fejezete is igazolta a város és a falu között zajló interakció társadalmi folyamat és kultúrpolitikai elvek hatására diakrónikusan változó tánckultúrájának feltárásában. E változás az 1948-as kultúrversenyek tartalmaiban, a tömegtáncokban, valamint az új társasági táncok elsajátításában szintén jelen volt a falu változó, szocialista realizmus elveit tükröző tánckultúrájában. A „fordulat éveit” jellemző társadalmi folyamatok és kultúrpolitikai elvek a városban kreált tartalmak falusi tánckultúrába építhető elemek folklorizációs folyamatát mutatta be. Ezt azok az eredmények támasztották alá, amit Szentpál és tanítványai a Néptudományi Intézetben, vagy a Népművészeti Intézet berkein belül folyó tánckutató munka alapján rögzítettek. E két, egymással ellentétes hatást kiváltó folyamat egyrészt a városból származó táncönyvekből betanult koreográfiák jelenlétét, másrészt a Táncszövetség aktívája által közvetített tartalmak nem feltétlenül természetes úton zajló beépülését eredményezte a falu tánckultúrájában. A Táncszövetség munkájához szorosan kapcsolódik a társadalmi folyamatként jellemezhető Népi Kollégium, majd abból táncmozgalommá alakuló városi és falusi fiatalokat hatalmas, egész országot behálózó, egységessé tömörülő szervezete, ami közösségi táncként a tömegtánc és az új társasági tánc, valamint a színpadi néptánc műfajainak elhivatott és elkötelezett gyakorlójává vált. A propagandát szolgáló elvek reprezentálása, falukutatókat és táncszakkádereket nevelő munkája miatt Szentpál nem menthető fel, hiszen a mozgalom közvetített, „átnevelő” elveit a tánckultúra gyakorlatára vonatkozóan elméleti szinten alátámasztotta. Mindezt azonban Ortutay Gyula intenciójára cselekedte, aki Szentpál iskoláját államosította. Ortutay kultuszminiszteri munkája intézményeket, képzési metodikákat formált át. Szentpál tanítványai az intézményi képzések keretében megtanulták a táncalkotásban és a tánc kutatásban hasznosítható elméletét. Szentpál tanítványainak gyakorlati és elméleti munkájában ez az elmélet kettévált, külön-külön alkalmazták a színpadi néptánc megalkotásában és elemzésében vagy a táncfolklor kutatásában.

A színpadi tánc szimbolikus tartalmat közvetítő szerepe miatt kell ismerni a folklorikincset nemcsak tradicionális, hanem kortárs kifejezési formaként, személyes mondanivaló megfogalmazásaként alkalmazott alkotói tevékenységként is, hiszen ez a jelen kultúráját, az abban résztvevő közösségeket, a produktumot befogadó közönség érdeklődését és tánckultúráját egyaránt formálja. A hagyományok természetes alakulása, a miliő szellemi áramlatainak változásai, képzési metodikái és a kultúrára gyakorolt hatásai minden, a kutatás által bemutatott történeti korban jellemezte a társadalmi folyamatokhoz kapcsolódó és abban résztvevő közösségeket és benne a kutatás tárgyát jelentő személy, Szentpál Olga cselekvéseit. Az alkotás, mint a tudatos cselekvést és személyes motivációt reprezentáló, kultúraformáló tevékenységként a történelmi korszak stílusát és személyes érdeklődését alakítja önazonos képpé. A tudatos alkotás, az önismeret

és a hagyomány a test esztétikai minőséget képviselő szimbolikus reprezentációjában a tánc folklórjelensége vagy színpadi alkalmazása révén mutatja meg a társadalom és az egyén jellemrajzát. Ez a tánc kulturális jelenségét átható, egymással párhuzamosan jelenlévő és folyamatosan alakuló társadalmi folyamatok révén jelent meg az értekezésben.

11.2 A közösség és a tánc szimbolikus reprezentációjához kapcsolódó kifejezési módok összefüggései

A kutatás eredményeinek összegzése szerint a közösség és a tánc kulturális jelensége, mint a test reprezentatív kifejezése saját környezetében érthető meg és csak abban értelmezhető. A test kifejező tánca nem nélkülözheti az európai kultúrához, divathoz, művészeti irányvonalhoz vagy tudományos kánonhoz való szoros kapcsolódást. Ezeket az időszakokat külön-külön jellemezve láthatóvá vált a korszak városi közösségeinek kulturális érdeklődése, habitusa, a mozgás-interpretáció folklórt is tartalmazó és azt identikus tartalomként felmutató attitűdje.

A Szentpál Olga munkásságát feltáró kutatásban minden vizsgált történeti időszakot az aktuális társasági táncdivat, a színpadon alkalmazott táncok színházi hagyományai, a folklórgyűjtések tudományos igényű szemlélete jellemezte. Ez a tény feltételezi, hogy a társadalom közösségeinek test- és mozgáskultúrája, valamint az egyén testi technikákat megismerő és azt táncként értelmező alkotási folyamata szempontjából a motívum és a mozgásstruktúrából építkező tánckultúra elemei (stílusok és műfaji formák eszköztáraként) a gyakorlat és az elmélet összefüggő rendszerelméleteként értelmezhetők, azok a közösség interpretációs gyakorlatában kölcsönösen világítják meg egymást. Azaz a tánckultúra fogalmi kerete a színpadi tánc, valamint a társasági tánckultúra és a táncfolklór egymásból inspirálódó–építkező szerkezeti és formai változásait, megmutatkozási tereit, alkalmazásának tartalmi és formai jegyeit adja meg, struktúráját és változó funkcióit teszi vizsgálhatóvá. Okának tekinthető az a tény, hogy a test nem légtérben él: a vallás, a társadalmi norma szabályrendszerét magán viselő test- és mozgáskultúra, valamint a táncstílusok divatjának történeti korszak által indukált változásai mind hatnak rá. Ennek következtében az emberek alkotta közösség sem társadalomtól, sem földrajzi területtől, sem együtt élő nemzetiségektől, sem ideológiai változásoktól nem lehet mentes. Ez a közösség testi kifejezéshez kapcsolódó interpretációit, szimbolikus reprezentációit egyaránt érinti. A kutatás alapján a demográfiai változások, a migráció, a vándorlás, a falukutatás, valamint a mozgalom kultúrára gyakorolt hatásai új közösségeket, közösségi reprezentációkat teremtett. Ez Budapest közösségeinek esetpéldáján a népesség identitását, új kortárs művészi attitűdjét műfaji formákként prezentálta, egyes falusi népcsoportok esetében kifelé mutatott reprezentáló magatartását, saját néven nevezve idegen eredetű táncok beolvasztását, elfedett történeti kategóriáit, valamint a

nemzeti társastánc városi, illetve annak „népi alapon” történő felfrissítését és kultuszát jelenítette meg.

Szentpál a századelő középosztályának tagjaként művészi alkotásaiban, elméletalkotói analitikus szemléletében, valamint kutatói, intézményi képzést teremtő és oktatói munkájában számos példával támasztotta alá a kutatást. Szentpál a társadalmi folyamatok és a történeti kor változásaira reflektálva teremti meg a folklór alkalmazásával a test szimbolikus reprezentációjának esztétikát és dramaturgiát is alkalmazó kifejezését, kreált művészi alkotásainak megjelenési formáját és gondolati tartalmát. Ez természetesen nem mentes saját egyéni habitusától, közlési indíttatásától, egyéni lehetőségeitől és elkötelezettségétől, intézményi struktúrában képzési metódus kialakításában vállalt szerepétől, közösségek tánckulturájára gyakorolt hatásától.

A *kutatás érdekességét* a korszakhatárt jelző, különböző érdeklődését jellemző *művelődéstörténeti stíluskorszakok ütköztetése* jelenti, amely révén világossá vált a modernizmus és a szocialista realizmus művészi kifejezésben jelentősen eltérő reprezentatív magatartása. A modernizmus szellemisége az egyéniséget a folklór alkalmazásával, abból elemeket, motívumokat, tartalmakat kiemelve egyedi, önreprezentáló magatartásban a jelenben érvényes mondanivaló megfogalmazásával láttatja. A szocialista realizmus arctalan valósága pedig a békéért harcoló élmunkás személytelen kollektív reprezentációjához új tartalmat kreálva tanít új reprezentációs formát a homogénné váló tömegnek. Ehhez a kutatás szerint alapként szolgált a táncalkotási metodika, amit a mozgalom a falujárások alkalmával az új kultúrházakban tömegtáncokként új brigád- és társasági táncokként a falusi közösségnek is megtanított. Nem véletlen, hogy Szentpál Olga ebben a második korszakban passzív szerepben mutatkozott (megteremtve az oktatási tematikát és módszertant, a táncos képzési-, illetve a táncművelés elemző rendszereit); a mozgalom (Ortutay Gyulának köszönhető) arctalan és törtető magatartása kihátrálásra kényszerítette.

A *kutatás eredményeinek műfaj- illetve stílustörténeti kiértékelése* szerint két (kulturpolitikai szempontból is) élesen elkülönülő korszakot mutatott be Szentpál Olga munkásságán keresztül:

1. A modernizmus, illetve
2. A szocialista realizmus stíluskorszakaihoz köthető interpretációkat.

A *modernizmus* művészeti stíluskorszakában élő művész a kulturpolitikához igazodó elvek szerint hozza létre egyéni elhivatottságát jelző saját alkotásait. Az állam iránymutatása, mozgáskultúrát szabályozó rendeletei, intézményi struktúrája, képzési módszere hatást gyakorol az új generáció gondolkodására, munkájuk révén betöltött szerepükre egyaránt. A folklór megismerésének és alkalmazásának újszerű művészi megközelítése különös jelentőséget kap, kifejezetten a kortárs alkotások reformáló hangvételében. A színpadon megjelenő test kifejező tánca az alkotó munkája révén változik: a német minta átvétele után új magyar táncműfajok

megalkotását tekinti feladatának. Az új magyar művészet stílusának kialakításához a falusi folklórjelenségeket gyűjti össze és tipizálja, hogy a megtalált–feltárt motívumokból kortárs alkotást, színpadi térben alkalmazható dramatikus műfaji formákat hozzon létre. E ponton érkezünk el ahhoz, hogy lássuk az irodalom, a zene és a tánc már elitkulturaként formát öltő művészi alkotásait. A város egyes közösségeinek kollektív emlékezeti terében megjelenő, kifejezéshez kapcsolódó dinamikus tartalmi (a dráma, az epika és a líra folklórjelenségeinek kiemelt műnemei és műfajai) reformálják meg a színpadi megjelenéseket, amelyek a társadalmat és egyéni véleményüket is jellemző alkotók (folklóresztétikai típust és dramaturgiai stílusjelző eszköztárat felhasználó) művészi interpretációiként jelennek meg a kiemelt térben. A reprezentatív térben alkalmazott tánc nem tud leválni sem a zenéről, sem a színházról; a kifejezés stílusának megfelelően (és ahhoz kiemelten kötődve) alkalmazza színpadi megjelenéseiben hol az egyik, hol pedig a másik művészetalkotási terület eszközeit. Míg a líra a nemzeti érzés egyértelmű prezentálója, az epika és a dráma a dramatizáló testi megjelenés archaizáló vagy modernizáló kifejező eszköztárának részei. A társadalmi folyamatokat is visszatükröző szimbolikus reprezentáció gyűjtőpontjában az egyén szemléleti sajátosságait tükröző mentalitása, kultúrát formáló tevékenysége foglal helyet. A folklór városi megjelenésének sajátja, hogy már nem közösségi társas cselekvés formájában mutatkozik (a csárdáson kívül), hanem a színpadi térbe költözve, a tudatos alkotás szimbolikus reprezentációja révén a társadalom külső és belső szociokulturális folyamataira reflektálva tudat alatt is hat. Az új magyar zene és a tánc ennek köszönhetően nemcsak művészi alkotásként értelmezhető a kutatás eredményei szerint, hanem a vizsgált korszakban az identitás kialakításának szimbólumaként is értelmet kap. A történelmi korszak vezető személyiségei a válsághelyzetben lévő nemzet megmentését a „kultúrfőlény” megteremtésében látták, amelynek részét képezték a megújulást szorgalmazó szellemiség, a tudományos kutatás európai trendjének, szemléletmódjának ismerete és a turisztikai látványosságként is működő alkotások nemzetnevelő, társadalomra hatást gyakorló produktumai. Ehhez csatlakoztak azok az ifjúságnevelő törekvések, amelyek egy új középosztály kinevelését célozták.

Az átfonódó művészeti stíluskorszakok és az 1940-es évek társadalmi folyamatai összekapcsolásában a közösséget ez a történelmi korszak fordította a folklór megismerése felé. A folklór megismerése idézte elő azt a társadalmi folyamatot, ami az ifjúságnevelő mozgalmakat hozta létre és kovácsolta egységgé a saját kultúráját megismerni vágyó közösségekként. A „fordulat éveiben” a *szocialista realizmus* szolgálatába állított folklór az állam kezében népnevelő szerepbe került. A szocialista realizmus új embertípusa számára a kreált „népi” csárdás ideologizált populáris tömegkultúráját és emberképét is fémjelzi. Ekkor a város és a falu interakciója a korábbinál is szorosabb együttműködést jelentett, konkrétan a tánc kulturális jelenségével kapcsolatban a folklór

ismét kiemelt szerepet nyert, immár a *nemzeti tömegkultúra* eszközeként. A történeti eseményekhez kapcsolódó, nyugatra tekintő érdeklődést felváltotta a keleti orientáció, a Fővárost és az újabb területi átrendeződésen áteső ország népességét pedig „békét őrző demokratikus szövetségé” olvasztotta. A szocialista realizmus „demokratizált” tömegkultúrát propagáló szemlélete azonban megváltoztatja ezt a kialakult folyamatot: az elsődleges cél a falusi táncművelés reprezentációs szerepének kiemelése és színpadra alkalmazása lesz, ami népművelő szerepet is képvisel. A propaganda árnyékában működő mozgalom a táncfolklór motívumait alkalmazva definiálta a színpadi néptánc műfajának fogalmát. A mozgáskultúra a szocialista realizmus kultúrpolitikai elveinek hatása alatt átalakult. A mozgalom a modernizmus stíluskorszakához képest eltérően alkalmazta a táncfolklórt a „népi demokrácia” harcos, de pozitív jövőképet is vizualizáló társadalmát jellemezve. A megszülető tömegtánc és a színpadi néptánc naiv valósága száműzte a kifejező tánc tartalmát, helyette mozgalmá válna megtanulta az új társasági táncokat, a mozgalmi brigádtáncokat, a „baráti népek táncait”, valamint a színpadi néptánc műfaját alkotta meg és gyakorolta.

Az egymástól élesen eltérő stíluskorszakot a testi kifejezés szimbolikus reprezentációi, színpadi táncban alkalmazott tartalmak jellemzik. Talán a kutatás eredményének legfontosabb momentuma az, hogy a korszak közösségének érdeklődéséhez tartozó szimbolikus reprezentációk kifejezésjellege, kulturális habitusa a folklór többértékes felhasználásával juthat kifejezésre. A közösség kollektív gyakorlatában a város tere és közösségeinek morfológiája szerint a kollektív emlékezeti tartalmak és a folklór szerepe kétféleképpen mutatkozik meg:

1. A közösség szórakozó szociokulturális gyakorlatában az identitást meghatározó nemzeti jelleg kialakításában és alkalmazásában;
2. A közösség szórakoztató szociokulturális gyakorlatában a morális problémákat vagy férfi- és nőképeket prezentáló történetek eljátszásában vagy befogadásában, ami a közösség számára példát mutat, vagy a jelenhez kötődő érdeklődésében és értékrendjében értéket képvisel.

Mindkét gyakorlathoz társul elméleti vagy történeti megközelítés is, hiszen a történeti korszakhoz kapcsolódó érdeklődés a közösség cselekvéseiből felépülő mozgáskultúra rendszerében szabályozó szerepet képvisel a képzési metódus, az azt szabályozó (kultúrpolitikai elveket képviselő) miniszteri rendeletek és az intézmények funkciójához kapcsolódó koncepció is. Ebből következően mindkét aspektusban viszonylagos a tánc kultúrájának történetisége, hiszen a közösség összetétele, érdeklődése, normarendszere alapján változik, a jelenhez képest érvényesnek tekintett változó szabályrendszeréhez képest emel be vagy hagy el elemeket. A szórakozó közösségi gyakorlatnál a nyilvános társadalmi terekben ez kisebb spektrumot ölel fel javarészt az aktuális

trendeket követve. A szórakoztató közösségi gyakorlatnál a színpadi térben ez testképek, játékformák, karakterek, játszási stílusok, műfaji formák szabályrendszerét követi, amiben a színházi testi kifejezés tradícióihoz kötöttség az alkotói eszköztár részét képezi.

11.3 Az egyén alkotási eszköztára a kifejező tánc alkalmazásában

A testi kifejezés és a kifejező tánc felhasználhat minden mozgáskultúrában megtalálható stílust, műfajt vagy elemet, ha az az alkotó koncepciójában a jelenről szóló, vagy a múltat példaként visszaidéző alkotásában, egyéni mondanivalójában szerepet kap vagy képvisel. A városi közössége a falu kultúráját megismerve, összegyűjtve a motívumokat és azok variánsait, a folklór jelenségeit feltárva képez stílus- és típusrendként katasztert, hogy abból a városi térben alkotó művészek a folklór motívumait alkalmazva kortárs művészeti alkotást készíthessenek. A falu közössége pedig felértékelte látja a folklór közvetítésében megnyilvánuló szerepét, amelyre építve kialakít egy külső reprezentációként alkalmazott (a város felé mutatott) önképet; ezzel szimbolikusan jellemzi saját közösségének akár nemzetiségeket is magába foglaló kultúráját. Ez a táncfolklór dinamikus változása mellett a történelmi korszak kulturális konvencióinak megfelelően a testképek és a testi megjelenések színpadra alkalmazott kifejezési stílusait is átformálta. A mozgásdramaturgia eszköztárában az egyén személyes motivációjának megfelelő, ahhoz kapcsolódó tartalom/struktúra és a forma/funkció fogalmában ölt formát a testi magatartásformához és a kifejező tánchoz kapcsolódó motívum és mozgásjelleg, stílus, technika, műfaj, valamint a test- és mozgáskultúra táncként értelmezett megjelenési alakja. A történelmi kor adja meg azt az alapvető normarendszert, amelyet a testnek a társadalom részeseként alapvető közösségi viselkedésként alkalmaznia kell. Ez a társasági táncok aktuális divatjának megtanulását eredményezi (angolszász, francia, német, nemzeti és magyar). Szentpál esetpéldája alapján ezek azok a testi technikák, amelyek alapvető technikai elemekként, tánc formájában, már tanult viselkedésként jelennek meg az egyén tudásanyagában. Ugyanakkor a mozgás vagy tánc kollektív gyakorlatának alkalmazása nemcsak táncdivatok és táncstílusok elsajátítását jelenti, hanem a térhez kapcsolt tartalmak struktúraépítését és funkcióinak megfelelő formai alkalmazását is. A színpadi megjelenéshez a testnek olyan művészi testi technikákat is el kell sajátítania, mint például a balett vagy a kifejező tánc dramatikus stílusai. Ezeken a technikákon alapul a színpadi térben megjelenő test szimbolikus reprezentációjának eszköztára, amelynek része a folklórkincs megismerése és test általi interpretációs képessége. *Az egyén interpretációs technikája az eddig is technikailag tudatosra váló testnek azt a feladatot adja, hogy az interpretáció tere és funkciója szerint alkalmazza az általa megtanult és elsajátított tánctechnikákat, egyedi karakterét, valamint a folklór motívumait, műfajjá formálódó előadási formáit.* E gyakorlatban megtanult testi technikákhoz elméleti ismeretek járulnak. *Szentpál esetpéldája szerint ilyen*

ismeret például a történelmi korszakok művelődéstörténete, test- és mozgáskultúrájának sajátosságai, a táncalkotás improvizatív és konstruktív elve, történetiséghez kapcsolódó művészi interpretációs formái, valamint a táncfolklór. Ezek között az utóbbinak, a folklórnak és az egyén folklórral kialakított kapcsolatának kiemelt jelentősége van, hiszen az egyén színpadi adaptációjában már személyes üzenetet közvetít.

A közösség szociokulturális gyakorlatában a mozgásdramaturgia eszköztárának a nyilvános társadalmi terekben és a tánc színpadra alkalmazásánál is jelentős szerepe van. A testkép, mint a *közösséget jelző nemzeti karakter vagy az egyéniség kifejezésének* színpadi táncban alkalmazott *reprezentációs formájának és tartalmának* alapját jelenti. A *reprezentáció teréhez társuló funkció* mutatja meg, hogy a közösség vagy az alkotó miképpen alkalmazza, milyen karakterré formálja a folklór jelenségeiben megtalálható motívumokat: identitáskonstrukciós szereptudatként, archaizáló változatlan formaként, önazonosságot jelentő kortárs alkotásként, vagy pedig az új, a szocialista realizmust jellemző emberkép reprezentálásához. Ezért szükséges, hogy a folklór megismerése és analizálása mellett a folklór esztétizáló típusrendje, alkotásban alkalmazható szabályrendszere is része legyen az egyén színpadi alkotást létrehozó gyakorlatának. Hiszen a közösség és az egyén számára is eszköztárként értelmezhető egyrészt a közösség kollektív gyakorlatában a szórakozáshoz használt táncok alkalmazásában, másrészt az idegenek vagy a külső szemlélő felé mutatott szórakoztató reprezentációjában. Az egyéniség alkotó attitűdjében eszköztárként alkalmazva a színpad teréhez tartozó tradíciók technikái, játékformái, műfaji formái a közösség érdeklődését vagy az alkotó egyéni mondanivalóját fejezi ki. Az egyedi elköteleződés jellege, a folklór emberi életben betöltött szerepe és a folklór által megnyilatkozó egyedi habitusa és közlési szándéka nemcsak az alkotót, hanem a közösség érdeklődését is jellemzi, művelődését alakítja. Ez az, amit Szentpál Olga és Rabinovszky Máriusz az iskolájukban kialakított képzési rendszerükben, elméleti írásaikban, valamint a rendszerelmélet össze nem illesztett, kidolgozott részeiben, csonkán maradt táncalkotási elméletükben megfogalmaztak.

11.4 Végző konklúzió

A Szentpál-Rabinovszky házaspár műveltsége, művészetet értő és -teremtő szellemisége alapozta meg a kutatás eredményei szerint a tánc magyarországi tudományos kánonját. Szentpál elkötelezett hivatástudata és munkássága a kutatásaim során vizsgált időintervallumban teljesedett ki és történetileg két erősen eltérő korszak sajátosságait mutatja. Az első korszak folklór iránti rajongása és értékközvetítő szerepe a művészet minden ágát elsöprő erővel újíttotta meg, benne prezentálva egy új test- illetve mozgáskultúrát, amelyet az alkotó a test személyes, belső mondanivalójának kifejezésére használt fel. A folklór jelenségei a színpadi kultúrában műfajok megjelenését indukálta. A táncfolklór kutatása a tánckultúra feltárását, motívumainak alkotásban

alkalmazható eszköztárát hozta létre. A korszakváltás Szentpál számára az alkotó előadóból a kutatói–tanári szerep felvállalását jelentette. Ő ekkor már koreográfiát nem készít, a metodikát tanítja meg a táncrendező, a koreográfus szakos hallgatóknak, valamint a mozgalom falujáróinak és „tánc-szakkádereinek”. Szentpál mozgalmi rendszerben vállalt kényszerű szerepe pedig az új, „demokratizált” testkép és a szocialista realizmus „nemzeti társastáncát” is magába foglaló tánckultúrájának megteremtéséhez járult hozzá.

A leghangsúlyosabb elem a kutatás eredménye szerint a Szentpál–Rabinovszky rendszertan és a módszertan, amely a testet és mozgását formai és tartalmi szegmensek szerint értelmezte. Analizáló módszerként alkalmasnak bizonyult – az etnológiához kapcsolódva – a táncfolklór tanulmányozására, valamint a test színpadi megjelenéséhez alkalmazott táncalkotási alapelveinek, esztétikai–dramaturgiai eszköztárának és alkalmazási metodikájának kialakítására egyaránt. Ehhez a *Szentpál–Rabinovszky házaspár* a zenei és zeneelméleti, művelődéstörténeti, tánc- és tudománytörténeti, illetve kompozícióelméleti ismereteit használta fel.

Munkájuk üzenete nemesen egyszerű: *a test csak abból tud építkezni, amije van (ergo amit megtanult). A testet magába foglaló közösség szimbolikus testi reprezentációját az aktuális történeti korszak normát jelző esztétikai–dramaturgiai szabályrendszerei alakítják. A testi kifejezés tartalmi és formai szabályrendszere, a test kifejező táncának (mint mozgáselem és technika) struktúrát jelző téma és funkció szerinti adaptálása, folklorizálódott formáinak stílus- és típuselemzése a test táncalkotói és variáló képességét, egyedi kreativitását jelzi. A test és mozgása tehát ekképpen szolgál eszközként a benne élő személyiség tudatos megmutatkozására, kultúraformáló tevékenységére.*

Összegezve a test performatív cselekvéseit vizsgáló értekezés felvetését: a testi kifejezés antropológiai megközelítése, valamint a test és a tér objektív elemeire épülő, a mozgásdramaturgiát és a folklóresztétikát adaptáló elmélete releváns és alkalmazható a vizsgált személy munkássága alapján alakuló mozgás- és tánckultúra elemzésére. Ennek okán a tánc, mint szociokulturális kollektív gyakorlat testhez és térhez kötődő szimbolikus testi reprezentáció, amely éppúgy magában hordja az egyén alkotói habitusát, mint a közösség rítusához kapcsolódó reprezentációs igényét, valamint társadalmi morfológiához és kollektív emlékezetéhez kötődő tartalmait. Ezért a tánc nemcsak a test térben megjelenő mozgása, hanem a történelmi kor társadalmi normája által szabályozott közösségi cselekvése, valamint az alkotó és interpretáló individuum dialektikus viszonyában feltáruló, önmagát és közösségét jellemző, eszköztárként alkalmazható értékeit őrző, de folyamatosan változó kulturális jelensége.

Felhasznált irodalom

A. GERGELY András

2014 Test és politikai test, a biopolitika kommunikációja. *Iskolakultúra*, 2014. 7–8. szám, 13–23.

A. GERGELY András – PAPP Richárd – SZÁSZ Antónia – HAJDÚ Andrea – VARGA Gabriella (szerk.)

2010 *Antropológiai-etnológiai-kultúratudományi kislexikon*. MTA PTI Etnoregionális és Antropológiai Kutatóközpont – ELTE TÁTK Kulturális Antropológia Tanszék – Magyar Kulturális Antropológiai Társaság közös kiadványa. Budapest: Nyitott Könyv Kiadó

ALPÁR Ágnes

1978 *A Fővárosi Kabarék műsora 1901-1944*. Budapest: Magyar Színházi Intézet

APPIA, Adolphe

1968 *A zene és a rendezés I. (1892–1897)*. Budapest: A Színháztudományi Intézet és a Népművelési Propaganda Iroda közös kiadványa.

ARANY Zsuzsanna

2015 A kékszakáll mítosz fejlődéstörténete Gilles de Rais-től Kurt Vonnegutig. *Új Forrás*, 2015/6 szám. 10–17.

APOR Péter

2006 Történeti antropológia, In Bódy Zsombor-Ö. Kovács József (szerk.) *Bevezetés a társadalomtörténetbe – hagyományok, irányzatok, módszerek*, 449-472. Budapest: Osiris Kiadó.

ARBEAU, Thoinot

1588 Orchésographie. Lengres, Franciaország. (fordította Markovics Pál). Utánnymás: Bogárd és Vidéke Lapkiadó és Nyomda, Sárbogárd

ARISZTOTELÉSZ

1997 *Poétika, Kategóriák, Hermeneutika*. Budapest: Kossuth Kiadó

ASSMANN, Jan

1992 Kulturális emlékezet, Budapest: Atlantisz Könyvkiadó

ÁBRAHÁM Nóra

2003 „Zene – Tisztelet Janek Józsefnek” című koreográfia elemzése. Szakdolgozat. Budapest: Magyar Táncművészeti Főiskola

- 2020a A 20. századi néptáncművészet táncantropológus szemmel. *Kultúra és Közösség. Művelődéstudományi folyóirat*, IV. folyam, XI. évfolyam, 2020/IV. szám. 89–99.
- 2020b Szentpál Olga és a tánc – A tánc természete. *Kultúra és Közösség*. IV. folyam, XI./3. 39–50.
- 2021 Antropológia és tánc – Test, tudat, művészet, színház és politika (?) – A test gesztusrendszerei. *Kultúra és Közösség. Művelődéstudományi folyóirat*, IV. folyam, XII. évfolyam, 2021/I. szám. 83–95.
- 2022 Hagyomány a városban – Folklórjelenségek megjelenési formái és szimbolikus jelentései a város populáris kultúrájában a 20. század fordulóján. *Kultúra és Közösség*, IV. folyam, XIII./4. 101–121.
- 2023a Száz éve született Kaposi Edit (1923–2006). *Kultúra és Közösség*, IV. folyam XIV./1. 31–42.
- 2023b Falukutatás hatása a városi táncművészetben, *Kultúra és Közösség*, IV. folyam XIV./3. 39–58.
- 2023c A dramatikus színházi tánc művészetelméleti megközelítése és színházi előadásformái az 1930-as években Magyarországon, In *A táncművészet antropológiája konferenciakötet*, 417–439. Debrecen: Csokonai Színház.
- 2023d Az 1940-es évek táncművészeti kísérletei és elméletei: A táncművészet bemutatása, In *A táncművészet antropológiája konferenciakötet*, 82–107. Debrecen: Csokonai Színház.

BALÁZS Béla

- 1909 Művészetfilozófiai töredékek. In (Fenyő Miklós – Ostvát Ernő szerk.) *Nyugat*, II. évfolyam, 2. kötet 156–160., Budapest VII. Thököly út 28. (Garay-Bazár): „Jókai” Könyvnyomdai Műintézet (Berger és Schimek)
- 1918a *Dramaturgia*. Budapest: Benkő Gyula Cs. És Kir. Udvari Könyvkereskedése.
- 1918b *Misztériumok*. Gyoma: Kner Izidor Könyvnyomdája.

BALÓ György – LIPOVECZ Iván (szerk.)

- 1990 *Tények könyve*. Ráció Kiadó Kft., Debrecen: Alföldi Nyomda, online: <https://www.arcanum.com/hu/online-kiadvanyok/TenyekKonyve-tenyek-konyve-1/1990-7B2E/tortenelem-7EFC/sorsfordito-konferenciak-7EFD/a-parizsi-bekekoneferencia-1946-7F57/> [Utolsó megtekintés:2024.08.31.]

BÁN Aladár

- 1926 *A finn nemzeti irodalom története*. Budapesti Szent István Társulat Kiadása. Budapest: Stephaneum Nyomda és Kiadó

BARBA, Eugenio – SAVARESE Nicola

- 2020 *A színész titkos művészete - Színházzantropológiai szótár*. Budapest: L'Harmattan Kiadó –Károli Gáspár Református Egyetem.
- BARBA, Eugenio
- 1995 *The Paper Canoe* – translated by Richard Fowler. London and New York: Routledge
- 2001 *Papírkenu* (fordította Demcsák Katalin). Budapest: Spectaculum.
- 2020 Dramaturgia, a működésben lévő akciók; Mejerhold: a groteszk, azaz a Biomechanika. In BARBA, Eugenio – SAVARESE, Nicola: *A színész titkos művészete*. Budapest: Károli Gáspár Egyetem – L'Harmattan Kiadó. 58–64; 287–292.
- BÁRDOS Lajos – KARÁCSONY Sándor – MATHIA Károly (szerk.)
- 1945 *101 magyar népdal*. Magyar Cserkészszövetség Kiadása. VII. kiadás.
- BARTÓK Béla
- 1932–39 *Mikrokozmosz*. I–VI. Budapest: Editio Musica Zeneműkiadó
- 1966 *A magyar népzene*. In Szöllősy András (szerk.): *Bartók Béla összegyűjtött írásai I.* 101–350. Budapest: Zeneműkiadó vállalat
- BARTÓK Béla – KODÁLY Zoltán
- 1913 *Az új egyetemes népdalgyűjtemény tervezete*. *Ethnographia* (szerk. dr. Sebestyén Gyula), XXIV. évfolyam. 313–316.
- BARTHA Ákos
- 2011 *A falukutatás filozófiája*. *Hitel* folyóirat, 24. évf. 12. szám (2011 december). 96–115.
- BÁTI Anikó (szerk.)
- 2011 *Fejezetek a tanyakialakulás történetéből I.* Budapest: L'Harmattan Kiadó
- BAUER, Bojana
- 2015 *Propensity: Pragmatics and Functions of Dramaturgy in Contemporary Dance*, In Pål Hansen-Darcey Callison (ed.) *Dance Dramaturgy – Modes of Agency, Awareness and Engagement*, 31-50, Palgrave Macmillan
- BAUSINGER, Hermann
- 1995 *Népi kultúra a technika korszakában*. Budapest: Osiris – Századvég Kiadó.
- BELÉNYESSY Márta
- 1948 *Adatok a tanyakialakulás történetéhez*. Pázmány Péter Tudományegyetem Bölcsészeti Kara Kiadása. Budapest: Magyar Központi Híradó Rt. Nyomdája
- 1958 *Kultúra és tánc a bukovinai székhelyeknél*. Magyar Néprajzi Társaság könyvtára. Budapest: Akadémiai Kiadó

BEKE László – NÉMETH András – VINCZE Gabriella

2013 MOZDULAT – magyar mozdulatművészet a korabeli társadalom és művészet tükrében. Budapest: Gondolat Kiadó

BENEDEK András

1984 Utószó. In *Akárki – Misztériumok, Mirákulumok, Moralitások* (Válogatta Szenczi Miklós). Budapest: Európa Kiadó.

BEREGSZÁSZI Irma

1901 *Illem- és Táncztan* – Gyakorlati kézikönyv a jó modor és a táncz művészetének elsajátítására. Budapest: Sachs és Pollák Könyvkiadása (a Pannóniához) VI. ker Andrassy út 37.

BERGER Viktor

2015 Morfológia és kollektív emlékezet. A tér kategóriája Maurice Halbwachs szociológiájában. In: Szabari Vera – Takács Erzsébet – Pál Eszter (szerk.): *Vita Publica: Tanulmányok Rényi Ágnes tiszteletére*. Budapest: Eötvös Loránd Tudományegyetem Társadalomtudományi Kar. 10–32. Online: <https://www.researchgate.net/publication/341027054>

2018 *Térré szőtt társadalmiság – a tér kategóriája a szociológiaelméletekben*. Budapest: L'Harmattan – Könyvpont Kiadó

2019 Morfológia és osztályozás: Durkheim és a Durkheim-iskola hozzájárulása a szociológiai térelméletekhez. *Socio.hu* internetes folyóirat, 9. évfolyam 2. szám, 1–14. Online: <https://socio.hu/index.php/so/issue/view/77> [Utolsó megtekintés: 2024.08.31.]

BERLÁSZ Melinda (szerk.)

2021 *Lajtha László írásai I-II*. Bölcsészettudományi Kutatóközpont. Budapest: Rózsavölgyi és Társa

BETHLEN Istvánné, gróf BETHLEN Margit

1916 *Mese a szomorú városról és egyéb történetek*. Budapest: Atheneum Irodalmi és Nyomdai Részvénytársulat Kiadása.

Szócikk: <https://mek.oszk.hu/02100/02139/html/sz02/477.html> [Utolsó megtekintés: 2023.07.25.]

BIE, Oscar

1923 *Der Tanz*. Berlin: Im Verlag von Julius Bard

BOAS, Franz

1975 *Népek, nyelvek, kultúrák*. Budapest: Gondolat kiadó

BOHANNAN, Paul – GLAZER, Mark (szerk.)

2006 *Mérföldkövek a kulturális antropológiában.* Budapest: Panem Kiadó

BOLVÁRI-TAKÁCS Gábor

2013 Adatok az operaházi balettiskola 1945 utáni történetéhez. In: *Kultúra – érték – változás a táncművészetben, a táncpedagógiában és a tánckutatásban.* Táncművészet és Tudomány. 32–37. Budapest: A Magyar Táncművészeti Főiskola kiadványsorozata / sorozatszerk. Bolvári-Takács Gábor (V). Magyar Táncművészeti Főiskola

2014 Adatok a Színház- és Filmművészeti Főiskola Táncfőtan szakának történetéhez (1945–1958). In: Bolvári-Takács Gábor et al. (szerk.): *Alkotás – befogadás – kritika a táncművészetben, a táncpedagógiában és a tánckutatásban.* Budapest: Magyar Táncművészeti Főiskola, 17–25.

2023 Epizódok egy végjátékban – Mozdulatművészek főiskola-alapítási javaslati 1946–1947. In: Bolvári-Takács Gábor (szerk.): *Színfalak árnyékában, Színház-történeti és tánc-történeti források a 20. századból.* Budapest: Gondolat Kiadó. 115–146.

BORBÁNDI Gyula

1983 *A magyar népi mozgalom – A harmadik reformnemzedék.* New York: PÜSKI – CORVIN

BORSODI Csaba

2000 A fordulat a Budapesti (Pázmány Péter) Tudományegyetemen. 1948–1950. In Feitl István – Izsák Lajos – Székely Gábor (szerk.): *Fordulat a világban és Magyarországon.* 334–336. Budapest: Napvilág Kiadó

BOURDIEU, Pierre

1978 *A Társadalmi egyenlőtlenségek újratermelődése.* Budapest: Gondolat Kiadó

BRECHT, Bertold

1962 *Epikus dráma – epikus színház* (szerk. Hont Ferenc). Budapest: Színház-tudományi Intézet

BRUGGER, Walter

2005 *Filozófiai Lexikon.* Budapest: Szent István Társulat

BUDAY György – ORTUTAY Gyula

1935 *Székely Népballadák.* Budapest: Királyi Magyar Egyetemi Nyomda

BURKE, Peter

1991 *Népi kultúra a kora újkori Európában.* Budapest: Századvég Kiadó – Hajnal István Kör

2000 Mi a történeti antropológia. In Sebők Marcell (szerk.): *Történeti antropológia.* 17–21. Budapest: Replika kör

- 2009 Cultural Hybridity, Cambridge, Polity Press
- CAMPBELL, Joseph
- 1972 *Myths to live by*. London: Souvenir Press
- 2019 *A mítosz hatalma* (fordította Bartók Imre). Budapest: Helikon Kiadó.
- CASTIGLIONE, Baldassare
- 2008 *Az udvari ember* (fordította Vigh Éva). Budapest: Mundus Magyar Egyetemi Kiadó
- CAROSO, Fabrizio
- 1600 *Nobilita di Dame – A tánc nemes tudománya* (ford. Széll Rita). Budapest: Prae.hu – Arbeau Art
- CELLARIUS
- 1847 *Drawing-Room Dances*. London: E. Churton, 26, Holles street
Fashionable Dancing. London: David Bogue, 86, Fleet street
- CENNER Mihály
- 1961 *Márkus Emilia*. Színháztudományi Könyvtár, 4. szám. Budapest: Színháztudományi Intézet, Országos Színháztörténeti Múzeum kiadványa
- CHIESI, Leonardo – COSTA, Paolo
- 2015 One Strategy, Many Purposes: A Classification for Cultural Mapping Projects. In *Cultural Mapping as Cultural Inquiry* edited by Nancy Duxbury, W.F. Garrett-Petts and David MacLennan, New York and London: Routledge Taylor & Francis Group
- COCCHIARA, Giuseppe
- 1962 *Az európai folklór története*. Budapest: Gondolat Kiadó
- COHEN, Bernard S.
- 2000 Történelem és antropológia: hogy áll a meccs? In Sebők Marcell (szerk.): *Történeti antropológia*. 23–48. Budapest: Replika kör
- CZERWINSKY, Albert
- 1862 *Geschichte der Tanzkunst*. Leipzig: Verlagsbuchhandlung von F. F. Weber
- CSABAI Márta – ERŐS Ferenc
- 2000 *Testhatárok és énhatárok – Az identitás változó keretei*. Budapest: József Műhely Kiadó
- CSORDAS, Thomas J.
- 1990 Embodiment as a Paradigm for Anthropology. *Ethnos*. Vol. 18. No. 1. 5–47.
<https://doi.org/10.1525/eth.1990.18.1.02a00010> [utolsó megtekintés: 2023. 07. 25.]

CSIFFÁRY Tamás

2008 *Mitológiai lexikon A-Z-ig*. Budapest: Könyvmíves Könyvkiadó

DEMÉNY János (szerk.)

1976 *Bartók Béla levelei*. Budapest: Zeneműkiadó

DIENES Gedeon

2008 Szentpál Olga szócikke. In *Táncművészeti Lexikon*. Budapest: Planétás Kiadó – Magyar Tánc tudományi Társaság

DIENES Valéria

1995 *Orkesztika – Mozdulatrendszer*. Budapest: Planétás Kiadó

DÓKA Krisztina

2011 *A magyar táncfolklor átalakulása*. Doktori disszertáció. Kézirat. Budapest: Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar.

DÖMÖTÖR Tekla

1936 *A Passiójáték – Összehasonlító tanulmány a német irodalom köréből*. Pécs: Dunántúl Pécsi Egyetemi Könyvkiadó és Nyomda R.T.

DUKÁNÉ Máté Margit

1949 A tánc feladata a nevelésben, In *Táncoló Nép* 1949. 1. évfolyam 1. szám 8.

DURKHEIM, Émile

1909 A vallásos gondolat eredetéről alkotott klasszikus rendszerek kritikai vizsgálata első és második közlemény, Jászi Oszkár (szerk.) *Huszádik Század Társadalomtudományi és Szociálpolitikai Szemle* XIX. Kötet, Tizedik évfolyam 1909. január-június 417-442; 528-547. Budapest V. Dorottya utca 9.: Deutsch Zsigmond és Társa kiadása

2006 A társadalmi tények magyarázatával kapcsolatos szabályok. In: Bohannon – Glazer (szerk.): *Mérföldkövek a kulturális antropológiában*. 328–354. Budapest: Panem Kiadó

EITLER Ágnes

2020 A színpadra vitt népi kultúra. Az *Ecseri lakodalmas* és a lakodalmak Ecseren a 20. század második felében. *Ethnographia*, 131. évfolyam, 2. szám. 346–365.

ELEK Péter-GUNDA-Béla-HILSCHER Zoltán-HORVÁTH Sándor-KARSAY Gyula-

KERÉNYI György-KOCZOGH Ákos-KOVÁCS Imre-PÓCSY Ferenc-TORBÁGYI László

1936 *Elsüllyedt falu a Dunántúlon, Kemse község élete*, Budapest: Sylvester Irodalmi és Nyomdai Intézet BT.

ELEKES Istvánné

1947 Magyar Néptáncok I. kötet. Szerzői kiadás. Budapest: Atheneum

ELEKESNÉ, Wéber Edit

- 1935 *Magyar Táncok* – Vezérkönyv a magyar néptánc tanításához. Budapest: VIII. Szentkirályi utca 28. Stephaneum Nyomda R.T.
- 1936 *Hungarian Dances*. Budapest VIII. Szentkirályi utca 28. Stephaneum Nyomda R.T.,
- ERDÉLYI János
- 1981 *Filozófiai és esztétikai írások*. Budapest: Akadémiai Kiadó
- ERIXON, Sigurd
- 1944 *Európai Ethnológia*. Szerk.: Gunda Béla. Budapest: Az Ethnographia füzetek 13.
- ERNYEY József – KARSAI (Kurzweil) Géza
- 1932 *Német népi színjátékok I., II.* Budapest: Magyar Nemzeti Múzeum Kiadása
- FABÓ (dr. Frenkel) Bertalan
- 1905 Hajdútáncz és a régi magyar táncz. *Ethnographia*, XVI. 365–372. Közli: Karácsony Zoltán (szerk.): Magyar táncfolklorisztikai szöveggyűjtemény I. 2004. Budapest: Gondolat Kiadó – Európai Folklór Intézet
- FÁBRI Anna (szerk.)
- 1982 *Balázs Béla Napló 1903–1914*. Tények és Tanúk sorozat. Budapest: Magvető Kiadó
- FELFÖLDI László
- 1998 Réthei Prikkel Marián: A magyarság táncai. In *Táncstudományi Tanulmányok 1998–1999* (szerk. Kővágó Zsuzsa). 125–147. Budapest: Magyar Táncstudományi Társaság, HTSART Nyomda
- 1999 Folk Dance Research in Hungary: Relations among Theory, Fieldwork and the Archive. In: Buckland, Theresa J. (ed.): *Dance in the Field. Theory, Methods and Issues in Dance Ethnography*. 55–70. London: Macmillan Press Ltd.
- 2005 Considerations and Problems in Performance-centered Folk Dance Research, In Dunin, Elsie Ivanchic – von Bibra Wharton, Anne – Felföldi László (ed.) *Dance and Society. Dancer as a cultural performer*. Bibliotheca Traditionis Europae. Vol. 5. 24–32. Budapest: Akadémiai kiadó.
- FELFÖLDI László – GOMBOS András (szerk.)
- 2001 *A népművészet táncos mesterei*. Budapest: Európai Folklór Központ Hagyományok Háza – MTA Zenetudományi Intézet
- FELFÖLDI László – PESOVÁR Ernő (szerk.)
- 1997 *A magyar nép- és nemzetiségeinek táncagyományja*. Budapest: Planétás Kiadó.
- FEUILLET, Raoul-Auger
- 1700 *Choregraphie, ou l'Art de De'Crirre la Dance*. Paris.
- FEUILLET, Raoul-Auger – WEAVER, John

- 1706a *Orchesography, or, the Art of Dancing, by Characters and Demonstrative Figures*. London.
- 1706b *A Small Treatise of Time and Cadence in Dancing*. London: H. Meere.
- FUCHS Lívía
- 2007 *Száz év tánc*. Budapest: L'Harmattan Kiadó
- FUCHS Lívía – SZILÁGYI Gábor
- 1998 *Forog a tánc, forog*. A Vasas művészegyüttes tánckarának története 1927–1997. Budapest: Vasas Szakszervezeti Szövetség
- FÜLEP Lajos
- 1976 Művészet és világnézet. In: Fülep Lajos: *Művészet és világnézet*. Cikkek, tanulmányok 1920–1970. 260–310. Budapest: Magvető Kiadó
- FÜGEDI János
- 2006 A mozdulatellentét elve néptáncaink motívumalkotásában, *Folkmagazin* XIII. /3. szám 38-40, Budapest: Tánc házi Alapítvány
- 2018 Egyidejű mozdulatesemények, párhuzamos témák, térbeli ellentétek: a néptánc összehasonlító tartalmi elemzése. *Ethnographia*, 129. évfolyam, 1. szám. 71–103.
- GARAI Imre
- 2014 *A tanári elitképzés műhelye – A Bárány Eötvös József Collegium története 1895–1950*. Budapest: ELTE Eötvös Collegium Kiadványa
- GEBAUER, Günter–WULF, Christoph
- 1992 *Mimesis – Culture, Art, Society*, University of California Press
- GENNEP, Arnold van
- 2007 *Átmeneti rítusok*. MTA Néprajzi Kutatóintézete. Budapest: PTE Néprajz-Kulturális Antropológia Tanszék – L'Harmattan Kiadó
- GRANASZTÓI Péter
- 2009 Tanyai naplók. *Korall Társadalomtörténeti folyóirat*, 10. évfolyam, 35. szám. 99–140.
- GRAU, Andrée – JORDAN Stephanie (ed.)
- 2020 *Europe dancing – Perspectives on Theatre Dance and Cultural Identity*. Routledge 2 Park Square, Milton Park, Abingdon, Oxon.
- GROSSE, Ernst
- 1900 A művészettudomány feladata. *Huszádik század* (szerk. dr. Gratz Gusztáv), I. évfolyam, 2. szám. 319–329.
- GUNDA Béla
- 1944 Társadalmi tényezők és a népi műveltség alakulása. In Kovács László (ed.): *Erdélyi Helikon*, 17, 7. 373–383. Kolozsvár: Erdélyi Szépművészeti Céh

- 1945 A funkcionalizmus kérdése a magyar néprajzban. Erdélyi Néprajzi Tanulmányok 4. *Erdélyi Múzeum*, L., 34. szám, 181–194. Kolozsvár: kny.
- 1994 *Hagyomány és európaiság*. Budapest: Akadémiai Kiadó
- GUTTMANN, Oscar
- 1884 *Aesthetic Physical Culture: a Self-instructor for all Cultured Circles, and especially for Oratorical and Dramatic Artists*. Albany: Edgar S. Werner, The Voice Press
- GYÁNI Gábor
- 2016 A város, mint zárt és nyitott tér. *Kecskeméti Kortárs Művészeti Műhelyek online kiadványa* www.forrasfolyoirat.hu 48.évf., 7–8.sz./2016. online: https://matarka.hu/cikk_list.php?fusz=141649 [Utolsó megtekintés: 2024.08.31.]
- GYÁNI Gábor – KÖVÉR György
- 1998 *Magyarország társadalomtörténete a reformkortól a második világháborúig*. Budapest: Osiris Kiadó
- GYÖRFFY István
- 1939 *Néphagyomány és nemzeti művelődés*. Magyar Táj- és Népismeret Könyvtára. Budapest
- GYÖRGYFALVAY Katalin
- 1983 Az ének-zene tagozatú általános iskolákban folyó néptánc tanításról /1962/. In Kaposi Edit (szerk.): *Táncművészeti Dokumentumok*. Budapest: Magyar Táncművészek Szövetsége
- HALÁSZ Péter (szerk.)
- 2010 *Morvay Péter: A táj- és népkutatás szolgálatában*. Budapest: Magyar Néprajzi Társaság
- HALBWACHS, Maurice
- 2021 *Az emlékezés társadalmi keretei*. Specimina Ethnographica (sorozatszerkesztő: Keményfi Róbert). Budapest: L'Harmattan Kiadó – Debreceni Egyetem Néprajzi Tanszék
- HALL Edward T.
- 1987 *Rejtett Dimenziók*. Budapest: Gondolat Kiadó
- HANÁK Péter
- 1999 *A Kert és a Műhely*. Budapest: Balassi Kiadó
- HANNA, Judith Lynne
- 1978 *The Anthropology of Dance. A Selected Bibliography*. Online: <https://catalogue.nla.gov.au/catalog/5361616> [Utolsó megtekintés: 2024.08.31.]
- HANSEN, Pål

- 2015 Introduction, In Pil Hansen-Darcey Callison (ed.) *Dance Dramaturgy – Modes of Agency, Awareness and Engagement*, 1-27, Palgrave Macmillan
- HARSÁNYI István
- 1991 Dánia, a népfőiskola bölcsője. In: Harsányi István (szerk.): *Népfőiskola tegnap, ma, holnap*. Budapest: PÜSKI Magyar Népfőiskolai Társaság
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich
- 1979 *A szellem fenomenológiája* (fordította Szemere Samu). Budapest: Akadémiai Kiadó
- 1980a A tudattalan szimbolika, In: *Esztétikai előadások I.* (fordította és jegyzetekkel ellátta Zoltai Dénes). 332–340. Budapest: Akadémiai Kiadó
- 1980b A drámai műalkotás külső előadása In: *Esztétikai előadások III.* (fordította Szemere Samu). 386–396. Budapest: Akadémiai Kiadó
- HOBBSAWM, Eric
- 1987 Tömeges hagyomány-termelés: Európa 1870–1914. In Hofer Tamás – Niedermüller Péter (szerk.): *Hagyomány és hagyományalkotás* tanulmánygyűjtemény. 127–197. Budapest: MTA Néprajzi Kutatócsoport Kiadványa
- HOFER Tamás
- 2009 *Antropológia és/vagy néprajz* – Tanulmányok két kutatási terület vitatott határvidékéről. Budapest: L'Harmattan Kiadó
- HOPPÁL Mihály
- 1984 Életmód modellek – kulturális paradigmák. In: *Életmód modellek és minták*. 374–390. Budapest: Tömegkommunikációs Kutatóközpont
- HORN, Eva
- 2009 Partizán, telepes, menekült. A határátlépő politikai antropológiájához. In Csúri Károly – Mihály Csilla – Szabó Judit (szerk.): *Határátlépések – Kulturális határok reprezentációi*. 53–65. Budapest: Gondolat Kiadó
- HONT Ferenc
- 1932 *A Színháték* – Buday György színpadterveivel. Szeged: Délmagyarország Hírlap és Nyomdavállalat RT.
- 1962 *Magyar Színháztörténet*. Budapest: Gondolat Kiadó
- 1972 *A cselekvés művészete*. Budapest: Gondolat Kiadó
- IMRÉDI-MOLNÁR László – TAKÁCS József
- 1944 Magyarország kistérségei. In Vitézi Temesi Győző (szerk.): *Földrajzi zsebkönyv 1944*. Budapest: Magyar Földrajzi Társaság
- JACQUES-DALCROZE, Émile

- 2007 The Eurhythmics of Jacques.Dalcroze, Wildside Press
- JÁSZI Oszkár
- 1908 *Művészet és erkölcs*. Társadalomtudományi Könyvtár sorozata. Budapest: IV., Veres Pálné utca 16., Grill Károly Könyvkiadóvállalata
- JOGKÓDEX
- 1951 9/1651. (I.6.) MT rendelet a Népművészeti Intézet létesítéséről
https://jogkodex.hu/jsz/1951_9_mt_rendelet_5406200 [Utolsó megtekintés: 2024.08.31.]
- JUHÁSZ Mária
- 1989 Emlékezés a Színművészeti Főiskola táncrendező szakára, 63-65. In Péter Márta (szerk.) *Táncművészeti dokumentumok 1989*, Budapest: Magyar Táncművészek Szövetsége
- KÁDÁR László
- 1941 *A magyar nép tájszemlélete és Magyarország tájnevei*. Budapest: Országos Táj- és Népkutató Intézet
- KAEPPLER, Adrienne
- 1991 American Approaches to the Study of Dance. *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 23 (1991). 11–21.
- 2000 Dance Ethnology and the Anthropology of Dance. *Dance Research Journal*, Vol. 32, No. 1. (Summer, 2000). 116–125.
- KANT, Immanuel
- 1981 *A tiszta ész kritikája* (Az 1913-as kiadás hasonmáspéldánya). Budapest: Akadémiai kiadó
- KAPITÁNY Ágnes – KAPITÁNY Gábor
- 2007 *Túlélési stratégiák, társadalmi adaptációs módok*. Budapest: Kossuth Kiadó
- 2008 Résztvevő megfigyelés a saját társadalomban – korszakok szimbolikája In Kézdi Nagy Géza (szerk.): *A magyar kulturális antropológia története*. 369–411. Budapest: Nyitott Könyvműhely
- 2021 *A szimbolizáció – Hogyan cselekszünk szimbólumokkal?* Budapest: Ventus Commerce Kiadó
- KAPOSI Edit
- 1947 A néptánc kutatás újabb feladatai. *Ethnographia*, LVIII. 3–4. sz. 242–246.
- 1952 *Népi táncainkról* – rövid áttekintés táncoktatók és táncsoportok számára. Budapest: Művelt Nép Könyvkiadó
- 1977 *A társastáncok története* – jegyzet. Budapest: Népművelési Intézet

- 1999 *Bodrogköz táncai és táncélete 1946–48.* Budapest: Jelenlévő Múlt Kiadó
- KAPOSI Edit – MAÁ CZ László
- 1958 *Magyar népi táncok és táncos népszokások.* Budapest: Bibliotheca Kiadó
- KAPOSI Edit – KŐVÁGÓ Zsuzsa (szerk.)
- 1985 *Táncművészeti dokumentumok.* Budapest: Magyar Táncművészek Szövetsége
Kiadványa
- KARÁCSONY Zoltán
- 2021 A mérai legényes szerkezete eltérő műfaji keretek között. 305-386 In Fuchs Livia-
Fügedi János-Péter Petra (szer.) *Tánc tudományi Tanulmányok 2020-2021,*
Budapest: Magyar Táncművészeti Egyetem-Magyar Tánc tudományi Társaság
- KARÁCSONY Zoltán (szerk.)
- 2004 *Magyar táncfolklórisztikai szöveggyűjtemény I.* Budapest: Gondolat Kiadó-Európai
Folklór Intézet
- KARÁDI Éva – VEZÉR Erzsébet
- 1980 *A Vasárnapi Kör.* Budapest: Gondolat Kiadó
- KÁROLI Gáspár (ford.)
- 2002 *Szent Biblia.* Budapest: Boldog Élet Alapítvány.
- KARDOS László
- 1980 *A Fényes Szélek nemzedéke I–II.* Budapest: Akadémiai Kiadó
- KASCHUBA, Wolfgang
- 2004 *Bevezetés az európai etnológiába,* Debrecen: Csokonai Kiadó
- KATONA Imre
- 1998a Ballada. In Voigt Vilmos (szerk.): *A magyar folklór.* Budapest: Osiris Kiadó;
1998b Líra. In Voigt Vilmos (szerk.): *A magyar folklór.* Budapest: Osiris Kiadó
- KATONA Lajos
- 1890 Ethnographia, Ethnologia, Folklore. *Ethnographia* (szerk. dr. Réthy László), I.
évfolyam, 2. szám. 69–87.
- KAVECSÁNSZKI Máté
- 2013 A táncantropológiai módszer alkalmazásának lehetőségei a nemzeti-etnikai
identitás vizsgálatában. In KARLOVITZ János Tibor (szerk.): *Tanulmányok az
emberi gondolkodás tárgyköréből.* 89–97. Komárom: International Research Institute
- 2015 *Tánc és Közösség.* Debrecen: DUPress Kiadó
- 2019a *Tánc és Habitus: Szempontok a kora újkori népi tánc kultúra egyfajta értelmezési keretéhez.* In:
Karlovitcz, János Tibor (szerk.) *Tanulmányok a kompetenciákra építő, fenntartható*

- kulturális és technológiai fejlődés köréből. 298–305. Komarno: International Research Institute s.r.o.
- 2019b A tánc és szokáskörnyezete a 16. századi reformáció morálteológiájában. In: P. Szászfalvy Márta-Kavecsánszki Máté (szerk.) *Pietas et Scientia*. Tanulmányok P. Szalay Emőke tiszteletére. 345–362. *Studia Folkloristica et Ethnographica* (76). Debrecen: Debreceni Egyetem Néprajzi Tanszék
- 2021a Táncstudomány és társadalomtörténet – Lehetséges kapcsolódási felületek. In: *Táncstudományi Tanulmányok 2020–2021*. 68–96. Budapest: Magyar Táncművészeti Egyetem – Magyar Táncstudományi Társaság Kiadványa
- 2021b Színpadi néptánc és modern balettművészet a két világháború között. In Bólya Anna Mária – Windhager Ákos (szerk.): *Magyar Csupajáték – A modern magyar összművészeti előadás*. MMA–MMKI kiadványa
- KEALIINOMOHOKU, Joann
- 1992 Gertrude Prokosch Kurath. *Dance Research Journal*, Autumn, 1992, Vol. 24, No. 2 (Autumn, 1992). 70. Published by: Congress on Research in Dance
- KERÉKES Amália – KINDL Melinda – SZABÓ Judit (szerk.)
- 2009 *Post Festum* – Szabadtéri játékok a két világháború között Salzburgban, Szegeden és Pécsen. Budapest: Gondolat Kiadó
- K. KOVÁCS László
- 1939 *A néprajzi gyűjtés módszere*. A Turul-Szövetség Népkutatási füzetek, 2. szám. Debrecen: A Turul-Szövetség Kiadása, Városi Nyomda
- KISS Lajos
- 1958 A bukovinai székelyek tánczenéje. Kézirat. Megjelent nyomtatásban Morvay Péter (szerk.) *Táncstudományi Tanulmányok* 1958. 67–88. Budapest: Magyar Táncművészet Szövetsége Tudományos Bizottsága – Akadémiai Kiadó.
- KLANICZAY Gábor
- 1982 Miért aktuális a divat? In Klaniczay Gábor – S. Nagy Katalin (szerk.): *Divat-szociológia*. 7–32. Budapest: Tömegkommunikációs Kutatóközpont Kiadása
- KLEBELSBERG Kunó
- 1929 Munka, Tudás, Tőke. *Pesti Napló*, 80. évfolyam, 169. szám. 1–2.
- KNUST, Albrecht
- 1956 *Abriss der Kinetographie Laban – Beispiele*. Hamburg: Verlag, Das Tanzarchiv
- KOCSIS Róza
- 1973 *Igen és nem – A magyar avantgard színpadi játék története*. Budapest: Magvető Kiadó

KOEPPING, Klaus-Peter

- 1983 *Adolf Bastian and the Psychic Unity of Mankind: The Foundations of Anthropology in the Nineteenth Century Germany*. St. Lucia: University of Queensland

KÓSA László

- 2001 *A magyar néprajz tudománytörténete*. Budapest: Osiris Kiadó.
A Magyarorságtudományi Intézet szócikke: Magyar Néprajzi Lexikon
<https://www.arcanum.com/hu/online-kiadvanyok/Lexikonok-magyar-neprajzi-lexikon-71DCC/m-732AC/magyarsagtudomanyi-intezet-732EB/> [utolsó látogatás: 2023.07.25.]
- 2002 A néprajztudomány és a falukutatás, In Pölöskei Ferenc (szerk.) *A falukutatás fénykora (1930-1937)* 57-66. Budapest: Országos Pedagógiai Könyvtár és Múzeum.

KOTTE, Andreas

- 2013 *Színháztörténet – Jelenségek és diskurzusok*. Budapest: Balassi Kiadó.

KOVÁCS Nóra

- 2010 A csárdás és a kóló: Az etnicitásról táncantropológiai megközelítésben. In Feischmidt Margit (szerk.): *Etnicitás. Különbségteremtő társadalom* (pp. 431-441). Budapest: Gondolat; MTA Kisebbségkutató Intézet.
- 2020 Szellemi örökség a globális térben: A hagyomány és az autentikus táncélmény keresése a tangó nemzetközi világában. *Tánc és Nevelés*, 1 (1). pp. 113-129.

KOZÁKY István

- 1936 *A haláltáncok története I.* (A múlandóság ábrázolása történeti fejlődésükben). Bibliotheca Humanitatis Historica – A Magyar Nemzeti Múzeum Művelődéstörténeti kiadványai (szerk. Zichy István gróf). Budapest: Magyar Történeti Múzeum

KÖNCZEI Csilla

- 2009 *Kulturális identitás, rítus és reprezentáció a Brassó megyei Háromfaluban. A borica*. Kolozsvár: Kriterion Könyvkiadó – Kríza János Néprajzi Társaság
- 2020 Létezett-e valaha strukturalizmus a tánckutatásban? Nyelvészeti modellek, nyelvi analógiák és a szerkezet fogalma Martin György táncelemzésében. *Ethnographia*, 131. évfolyam, 2. szám. 260–275.

KÖRTVÉLYES Ágnes

- 1956a Magyar balettek a XIX. század végén. In Vályi Rózsi (szerk.): *A magyar balett történetéből*. 148–162. Budapest: Művelt Nép Tudományos és Ismeretterjesztő Kiadó

- 1956b Guerra Miklós balettmester Operaházi működése, *A magyar balett történetéből* (szerk. Vályi Rózsi), 175-190. Budapest: Művelt Nép Tudományos és ismeretterjesztő Kiadó

KÖRTVÉLYES Géza

- 1954 *Táncszférikai alapismeretek I–II.*, Budapest: Népművészeti Intézet levelező tagozatának jegyzete
- 1989 Balett az Operaházban 1919–1984 között. In Dienes Gedeon – Fuchs Livia (szerk.): *A színpadi tánc története Magyarországon*. Budapest: Múzsák Kiadó

KROHN Gyula

- 1908 *A finnugor népek pogány istentisztelete*. Budapest: A Magyar Tudományos Akadémia Kiadása

KUN László

- 2000 Az etatizmus szellemében korszerűsített testnevelés és sport időszaka (1920–1944). In Kollega Tarsoly István (szerk.): *Magyarország a XX. században*. III. kötet. Szekszárd: Babits Kiadó. <http://mek.niif.hu/02100/02185/html/581.html> [utolsó látogatás: 2023. 07. 25.]

KÜRTI László

- 1995 Antropológiai gondolatok a tánchról. In ZAKARIÁS Erzsébet (szerk.): *Krizsa János Néprajzi Társaság Évkönyve 3.* 137–153. Kolozsvár: Kriza János Néprajzi Társaság
- 2014 Táncantropológia és kritikai tánctudomány. *Magyar Tudomány*. 175. évf. 6. sz. 740–748. Online: https://matarka.hu/cikk_list.php?fusz=122092 [utolsó látogatás: 2024.08.27.]
- 2018 „Kinizsit látsz véres ajakkal...” - A tánctörténeti források tudományos értéke és felhasználhatósága. In *Táncművészet és intellektualitás*. 159–171. Budapest: Magyar Táncművészeti Egyetem kiadványa

LÁBÁN Antal (szerk.)

- 1914 *Pulszky Ferenc kisebb dolgozatai*. Budapest: Magyar Tudományos Akadémia Kiadása

LABAN Rudolf

- 1920 *Die Welt des Tänzers*. Stuttgart: Verlag von Walter Seifert
- 1928 *Schrifttanzen I.–Methodik, Orthographie*. Erläuterungen. Leipzig: Universal Edition
- 1930 *Schrifttanzen II.* – Kleine Tänze mit Vorübungen. Leipzig: Universal Edition
- 2008 Koreográfia (Fordította: Nagy Borbála). Budapest: L'Harmattan Kiadó
- 2009 Táncnak szentelt élet (Fordította: Nagy Borbála). Budapest: L'Harmattan Kiadó

LABAN, Rudolf – ULLMANN Lisa

- 2011a *Choreutics*. Hampshire: Dance Book
- 2011b *The Mastery of Movement on the Stage*. Hampshire: Dance Books
- LAJTHA László – GÖNYEY Sándor
- 1937 Tánc. In N. Bartha Károly – Gönyey Sándor – Kodály Zoltán – Schwartz Elemér – Solymossy Sándor – Szendrey Ákos – Szendrey Zsigmond: *A Magyarság Néprajza IV*. Szellemi néprajz. Budapest: Királyi Magyar Egyetemi Nyomda.
- LÁNG Miklós
- 1932 *Tánc-írás - mozdulatművészek, régi- és új gimnasztikával, valamint általában testkultúrával és táncsal foglalkozók számára*. Szerzői magánkiadás. Újpest: Nyomatott Ritter Jenő könyvnyomdájában
- LEE, James William
- 2003 *Dalcroze by any other name: Eurythmics in early Modern Theatre and Dance*. PhD dissertation in fine arts (theatre arts). Graduate faculty of Texas Tech University. Online: <https://ttu-ir.tdl.org/items/94f8b4af-54c0-4fcb-aaf3-a75cedc24d1e> [utolsó látogatás: 2024.01.11.]
- LELKES Lajos (szerk.)
- 1980 *Magyar néptáncagyományok*. Budapest: Zenemű Kiadó
- LENKEI Júlia
- 1993 *Mozdulatművészet – Dokumentumok egy letűnt mozgalom történetéből*. Budapest: Magvető – T-Twins Kiadó
- 2004 *A mozdulatművészet Magyarországon – vázlatos történet*. Theatron füzetek. Veszprém: Veszprémi Egyetemi Kiadó
- 2007 Volt egyszer egy táncnevelési szak. In Gajdó Tamás (szerk.): *Színház és politika. Színház-történeti tanulmányok, 1949–1989*. Budapest: Országos Színház-történeti Múzeum és Intézet. 19–43.
- 2013 A filozófus muzsikus ifjúkora – Kozma József magyarországi munkásságáról. In Vincze Gabriella-Markója Csilla-Bardoly István (szerk.) *Enigma művészetelméleti folyóirat mozdulatművészet különszám XX. Évfolyam 76. szám 86-97.*, Budapest: Meridián-2000 Kiadói, Oktatói és Művészeti Bt.
- LŐRINC László
- 2005 *Ég és föld között – Lőrinc György első harminc éve (1917–1948 között)*. Budapest: Orkesztika Alapítvány
- LUGOSI Döme
- 1938 *A Szegedi Szabadtéri Játékok története. 1931–1937*. Budapest: „A Színpad Kiadása”.

LUGOSSY Emma

- 1950 *Táncoló ifjúság*. Budapest: Hungária Könyvkiadó
- 2014 A Magyar népi táncok mozgáselemei és motívikája. In Felföldi László – Karácsony Zoltán (szerk.): *Magyar Táncfolklorisztikai szöveggyűjtemény II./B.* 29–75. Budapest: Gondolat Kiadó – Európai Folklór Intézet – MTA BTK Zenetudományi Intézet

LUGOSSY Emma – GÖNYEY Sándor

- 1947 *Magyar Népi Táncok*. Budapest: Budapest Székesfőváros Irodalmi és Művészeti Intézet

MÁDY Zoltán (szerk.)

- 1942 *Tanulmányok egy sárközzi falu társadalmáról*. Budapest: Államtudományi Intézet Táj- és Népkutató Osztálya,

MADZSAR Józsefné JÁSZI Alice

- 1929 *A női testkultúra új útjai*. Budapest: Atheneum Irodalmi és Nyomdai R.T. Kiadása

MANNHEIM Károly

- 2000 *Tudásszociológiai tanulmányok*. Budapest: Osiris Kiadó

MARÓT Károly

- 1940 A magyar néprajzkutatás feladatai. *Ethnographia*, LI., 3. 273–308.

MARTIN György

- 1964a Szempontok a néptánc és a népi tánczene kapcsolatainak vizsgálatához /vázlat/
In Kaposi Edit (szerk) *Táncművészeti értesítő* 1. évfolyam 1. szám 88-92. Budapest: M.Sz.H. Rotaprint
- 1964b *Sárközzi-Dunamenti táncok motívumkincse*. Jelenlévő múlt. Budapest: Planétás Kiadó
- 1970 Magyar tánc típusok és táncdialektusok I-III. Budapest
- 1979a Tánc. In Ortutay Gyula (szerk.): *A magyar folklór*. 477–540. Budapest: Tankönyvkiadó.
- 1979b *A magyar körtánc és európai rokonságai*. Budapest: Akadémiai Kiadó
- 1995 *Magyar tánc típusok és táncdialektusok*. Budapest: Planétás kiadó.

MARTIN György – PESOVÁR Ernő

- 1960 A magyar néptánc szerkezeti elemzése. In Dienes Gedeon – Morvay Péter (szerk.): *Tánc tudományi Tanulmányok 1959–1960*. 211–248. Budapest: Magyar Táncművészek Tudományos Bizottsága
- 1964 A motívumtípus meghatározása a táncfolklórban. In Dienes Gedeon (szerk.): *Tánc tudományi Tanulmányok 1963–1964*. 193–233. Magyar Táncművészek Tudományos Bizottsága

MATTL, Siegfried

- 2009 A sötét Bécs. Felix Dörrmann Jazz című regénye és a „Nagy Háború” utáni bécsi szórakoztató kultúra. In Csúri Károly – Mihály Csilla – Szabó Judit (szerk.): *Határátlépések – Kulturális határok reprezentációi*. 152–169. Budapest: Gondolat Kiadó

MAUSS, Marcel

- 2000 *Szociológia és antropológia*. Budapest: Osiris Kiadó

MELLOR, Philip A. – SHILLING, Chris

- 1997 *Re-forming the Body – Religion, Community and Modernity*. London: Sage Publications, Thousand Oaks

MERÉNYI Hajnalka

- 2004 A Pulszky-Szalón. *Budapesti Negyed – Lap a városról, Társasélet Pesten és Budán* (szerk. Fábri Anna), XII. évfolyam, 4. szám. 331–349.

MERÉNYI Zsuzsa

- 1979 Szentpál Olga munkássága /Halálának 10. évfordulója alkalmából/. In Dienes Gedeon – Pesovár Ernő (szerk.): *Táncstudományi Tanulmányok 1978–79*. Budapest: Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Tagozata – Magyar Színházi Intézet Sokszorosító Üzeme. 281–338.
- 1987 Egy kinetográfia leletről. In Fuchs Livia – Pesovár Ernő (szerk.): *Táncstudományi tanulmányok 1986–87*. 87–99. Budapest: Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Tagozata.
- 1989 Szabadtánc irányzatok. In Dienes Gedeon – Fuchs Livia (szerk.): *A színpadi tánc története Magyarországon*. Budapest: Múzsák Kiadó

MERLEAU-PONTY, Maurice

- 1984 Az észlelés fenomenológiája. In Hernádi Miklós (szerk.): *A fenomenológia a társadalomtudományban* – válogatás. Fordította: Hernádi Miklós, Szalai Pál, Zemplényi Ferenc. Budapest: Gondolat kiadó. 229–245.

MOLNÁR István

- 1943 *Élő Népballadák*. Magyar Műsorközpont Kiadás. Kispeszt: Bányási Nyomda
- 1947 *Magyar Néptáncgyománnyok*. Budapest: Magyar Élet.
- 1954a A néptáncmozgalom és az élet. In *Népművelés*. 1. évfolyam, 1. szám. Kiadja a Népművelési Minisztérium és a Szakszervezetek Országos Tanácsa. 19–20.
- 1954b *Verbunk és Csárdás*. Néptáncosok Kiskönyvtára. Budapest: Művelt Nép Könyvkiadó
- 1955 *Csárdás iskola*. Néptáncosok kiskönyvtára. Budapest: Művelt Nép Könyvkiadó

MÓRICZ Miklós

- 1934 *Budapest társadalomrajza*. Statisztikai közlemények (sorozatszerkesztő Dr. Illyefalvy Lajos). Budapest: Budapest Székesfőváros Házinyomdája

MORRIS, Gay

- 2001 Bourdieu, the Body, and Graham's Post-War Dance. *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, Winter, 2001, Vol. 19, No. 2. 52–82. Edinburgh University Press

MORVAY Péter

- 1949 A népi-tánckutatás két esztendeje. *Ethnographia*, LXI. 391–401. online:
https://adt.arcanum.com/hu/view/Ethnografia_1949_060/?pg=0&layout=s
[utolsó látogatás: 2023. 07. 25.]

- 1953 *Útmutató népi táncaink gyűjtéséhez*. Budapest: Művelt Nép Könyvkiadó

MORVAY Péter – PESOVÁR Ernő (szerk.)

- 1954 *Somogyi táncok*. Budapest: Művelt Nép Könyvkiadó

MUHARAY Elemér

- 1942 *Hagyományunk, műveltségünk, életünk*. Magyar műveltség hagyomány-sorozat. KALOT Kiadás. Kispeszt: Bánsági Ádám Könyvnyomdája

MUHARAY Elemér – BARTÓK József

- 1944(47?) *Balladamondó könyv*. Szépmíves Népkönyvtár, Szépmíves Műhely Kiadása. Budapest: Szikra Irodalmi és Lapkiadó Vállalat Nyomdai Rt.

NÁNAY István

- 2005 *Tanodától – egyetemig, az intézményes magyar színház- és filmművészképzés száznegyven éve*, Budapest: Színház- és Filmművészeti Egyetem

NEMES NAGY József

- 1998 *A tér a társadalomkutatásban*. Budapest: Hilscher Rezső Szociálpolitikai Egyesület

NÉMETH Antal (szerk.)

- 1930 *Színházi Lexikon I–II*. Budapest: Győző Andor Kiadása

NÉMETH Gyula

- 1951 Sztálin nyelvtudományi cikkei és a hazai nyelvtudomány feladatai. In *Magyar Tudományos Akadémia I. Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának, II. Társadalom-Történettudományok Osztályának közleményei* (szerk. Szabolcsi Bence, Waldapfel József, Zsirai Miklós, Fogarasi Béla, Molnár Erik, Szabó Imre). Budapest: Akadémiai Kiadó

NÉVTELEN Author

- 1922 *Az szent Barlám és Szent Jozafát királfé életéről való igön szép legenda, melyet kilömb-kilömb régi szent könyvekből szeretettel öszveszedögetött és görögül megírt vala az tisztölletös Damascenus János doktor.* Az eredeti 1526-os kiadás reprintje. Nyomtatta és kibocsátotta Kner Izidor Könyvnyomtató Gyomán.

NIEDERMÜLLER Péter

- 1984 Városi antropológia: történeti megközelítések. In Hofer Tamás (szerk.): *Történeti antropológia.* 97–108. Budapest: MTA Néprajzi Kutatócsoport Kiadványa
- 1994 Paradigmák és esélyek, avagy a kulturális antropológia lehetőségei Kelet-Európában. In *Replika* társadalomtudományi folyóirat, 1994. június/13–14. szám. 89–129.
- 1995 A „szimbolikus” és a kulturális elemzés: megjegyzések a szimbolikus antropológiához, 198–210. In Kapitány Ágnes és Kapitány Gábor (szerk.) *„Jelbeszéd az életünk” – a szimbolizáció története és kutatásának módszerei,* Budapest: Osiris Kiadó.

NORLIND, Tobias

- 1941 *Dansens historia – med särskild hänsyn till dansen i Sverige,* Publicerad: Stockholm: Nordisk rotogravyr
- 1943 Adatok a keringő és a polka történetéhez. In Gunda Béla (szerk.): *Emlékkönyv Kodály Zoltán hatvanadik születésnapjára.* 189–194., Budapest: Magyar Néprajzi Társaság

NOVÁK Béla

- 2004 Fővárosi Kaszinók. *Budapesti Negyed – Lap a városról, Társasélet Pesten és Budán* (szerk. Fábri Anna), XII. évfolyam, 4. szám. 90–114.

N. SZABÓ József

- 1998 *Magyar Kultúra – Egyetemes Kultúra.* Magyarország kultúrdiplomáciai törekvései 1945–48. Budapest: Akadémiai Kiadó

ORTNER, Sherry B.

- 1988 Az antropológia elmélete az 1960-as évektől. In Hofer Tamás – Niedermüller Péter (szerk.): *Nemzeti kultúrák antropológiai nézetben.* 19–96. Budapest: Magyar Tudományos Akadémia Néprajzi Kutatócsoport kiadványa

ORTUTAY Gyula

- 1934 A tánc etnológiája és lélektana. *Magyar Pszichológiai Szemle.* 7. 1–2. 125–128.
- 1935 Magyar Szabadtéri játék. In Hont Ferenc (szerk.): *A Színpad – A Szegedi Fiatalok Művészeti Kollégiumának szemléje.* I. évf. 1–3. sz. Szeged: Szegedi Városi Nyomda. 48–53.

- 1937 *Magyar Népismeret*. Magyar Szemle Társaság. Budapest: Pesti Lloyd Társaság Nyomdája
- 1947 *Két előadás*. Budapest: Egyetemi Nyomda
- 1958 *Kis Magyar Néprajz*. Budapest: Bibliotheca Kiadó
- 1973 Emléktörödékek Bartók Béláról. In *Fényes, tiszta árnyak*. Tanulmányok, emlékek, vázlatok. 140–151. Budapest: Szépirodalmi Kiadó
- 2009 *Napló I. 1938–1954*. Budapest: Alexandra Kiadó

PALÁDI-KOVÁCS Attila

- 2002 A társadalomkutatás és a falukutatás, In Pölöskei Ferenc (szerk.) *A falukutatás fénykora (1930-1937)* 42-56. Budapest: Országos Pedagógiai Könyvtár és Múzeum.
- 2016 *Magyar népismeret a 19. században*. Budapest: Akadémiai Kiadó
- 2018 *Magyar népkutatás a 20. században*. Budapest: MTA BTK Néprajztudományi Intézete – L'Harmattan Kiadó

PALASOVSKY Ödön

- 1980 A lényegretörő színház, Budapest: Szépirodalmi könyvkiadó

PÁL-KOVÁCS Dóra

- 2020 A magyarózdai csárdás (többlet) érintései. *Ethnographia*, 131. évfolyam, 2. szám. 360–369.

PAPP István

- 2008 *A Népi Mozgalom története 1944-ig*. Budapest: Napvilág Kiadó

PAPP László

- 1941 *Kiskunhalas népi jogélete*. Budapest: Országos Táj- és Népkutató Intézet

PÁSZTOR Mihály

- 1940 *A százötven éves Lipótváros – Statisztikai közlemények* (sorozatszerkesztő Dr. Illyefalvi Lajos). Budapest: Budapest Székesfőváros Házinyomdája

PAULINI Béla (szerk.)

- 1937 *Gyöngyösbokréta*. Budapest: Dr. Vajna György és Társa

PATAKI Ferenc

- 2005 *A NÉKOSZ-legenda*. Budapest: Osiris könyvtár

PEJA Győző

- 1941 *A csermosnyavölgyi táj geomorfológiája*. Budapest: Országos Táj- és Népkutató Intézet

PERRAULT, Charles – d'AULNOY, Madame

- 1991 *The Sleeping Beauty and Other Classic French Fairy Tales*. Children's classics. New York: Dilithium Press Ltd.

PESOVÁR Ernő-LÁNYI Ágoston

1974 *A magyar nép táncművészete – Néptánciskola I-II.* Budapest: Népművelési Propaganda Iroda.

PESTI Művelt Társalgó

1872 Rudnyánszky A. könyvnyomdájából. Pest: Kiadja Lampel Róbert

PINTÉR Márta Zsuzsanna

2013a A mikófalvi passiójáték előtörténete. *Élet és Tudomány*, LXVIII. évfolyam, 23. szám. 710–712.

2013 A mikófalvi passiójáték bemutatója. *Élet és Tudomány*, LXVIII. évfolyam, 24. szám. 755–757.

PODMANICZKY Frigyes (báró)

1887 *Naplótöredékek* – Első kötet. Budapest: Grill Károly Cs. És Kir. Udvari Könyvkereskedője

POLÁNYI Cecília

1986 *Levél Polányi Mihálynak.* In Vezér Erzsébet (szerk.): Írástudó nemzedékek – A Polányi család története dokumentumokban. 47–48. Budapest: MTA Filozófiai Intézet, Lukács archívum

POLÁNYI Laura

1986 *Néhány szó a nőről s nőnevelésről.* In Vezér Erzsébet (szerk.): Írástudó nemzedékek – A Polányi család története dokumentumokban. 49–60. Budapest: MTA Filozófiai Intézet, Lukács archívum

PÓR Anna

1951 Mit jelent néptáncmozgalmunk fejlődésében a téli falusi kultúrverseny. *Művelt Nép*, 2. évfolyam, 5. szám. 23–24.

1954 A néptáncmozgalom és az élet – hozzászólás Molnár István cikkéhez. In *Népművelés*. 1. évfolyam, 3. szám. Kiadja a Népművelési Minisztérium és a Szakszervezetek Országos Tanácsa. 24–25..

1991 Párizsi emlékfoslányok az 1930-as 40-es évek tájáról. In *Tánc tudományi Tanulmányok 1990/91* (szerk. MaácZ László). 26–43. Budapest: Magyar Táncművészek Szövetsége, Halász&Társas Nyomda

POVEDÁK István

2004 Népi kultúra vagy populáris kultúra: Birkózás a fogalmakkal. *Tiszatáj*, 58. évf., 8. szám. 84–88.

PÖLÖSKEI Ferenc

- 2002 Az elfelejtett falukutató mozgalom, In Pölöskei Ferenc (szerk.) *A falukutatók fénykora (1930-1937)* 9-15. Budapest: Országos Pedagógiai Könyvtár és Múzeum.

PLATÓN

- 1989 *Az állam*. Budapest: Gondolat Kiadó

PRESTON-DUNLOP, Valerie

- 2013 *Rudolf Laban – Man of Theatre*. Hampshire: Dance Books

PROKOSCH-KURATH, Gertrude

- 1956 Dance Relatives of Mid Europe and Middle America: a Venture in Comparative Choreology. *The Journal of American Folklore*, Jul. – Sep. 1956, Vol. 69, No. 273. Slavic Folklore: A Symposium (Jul. - Sep. 1956). 286–298.
- 1960 Panorama of Dance Ethnology, Source: *Current Anthropology*, May, 1960, Vol. 1, No. 3 (May 1960), pp. 233–254 Published by: The University of Chicago Press on behalf of Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research.

PUKÁNSZKY Béla

- 1918 *Herder hazánkban*. In Petz Gedeon – Beyer Jakab – Schmidt Henrik (szerk.): Német Philológiai dolgozatok XXIII. Budapest: Pfeifer Ferdinánd féle könyvkereskedés
- 1932 *Hegel és magyar közönsége*. Budapest: Minerva Könyvtár XXXVIII.

RABINOVSKY Máriusz

- 1935 Operai balett. In Hont Feren – Staud Géza (szerk.): *A Színpad – A Szegedi Fiatalok Művészeti Kollégiumának szemléje*. I. évf. 1–3. sz. Szeged: Szegedi Városi Nyomda. 37–42.
- 1936 Tánc és dráma. In Hont Ferenc (szerk.): *A Színpad – A Szegedi Fiatalok Művészeti Kollégiumának szemléje*. II. évf. 1–2. sz. 19–24. Első Kecskeméti Hírlapkiadó- és Nyomda Rt.

RABINOVSKY Máriusz (szerk.)

- 1935 *A mozgásművészet útja*. Budapest: Hungária nyomda R.T.

RADNÓTI Miklósné Gyarmati Fanni

- 2014 *Napló I–II*. Ferencz Győző – Nagy Zsejke (szerk.). Budapest: Jaffa Kiadó

RAMEAU, Pierre

- 1725 *Le Maître a Danser*. Paris.

RATKÓ Lujza

- 1996 „Nem úgy van most, mint vót régen...” *A tánc, mint tradíció a nyírségi paraszti tánckultúrában*. Nyíregyháza-Sóstófürdő.

REARICK, Elizabeth C.

- 1939 *A Study of the Dances Found Today in Hungary Together with Description of some of the Peasant Festivities*. Published by Teachers College. New York: Columbia University

RÉTHEI Prikkel Marián

- 1924 *A magyarság táncai*. Budapest: a „Studium” kiadása

RÓKA Gyula

- 1924 *Modern Táncok Albuma*. Budapest: Róka Gyula magánkiadása

RÓKA P. Pál

- 1900 *A Táncművészet Tankönyve* – Elméleti és gyakorlati szaktankönyv. Nagykovács: Ottinger Kálmán Nyomdája
- 1921a Klasszikus és ritmikus iskola. Budapest: III. Lajos utca 94, Bichler I. Könyvnyomdája
- 1921b Esztétikai testmozgás és ritmikai gyakorlatok. Budapest: III. Lajos utca 94, Bichler I. Könyvnyomdája

ROMSICS Ignác

- 1999 Magyarország története a XX. Században. Budapest: Osiris Kiadó

ROYCE, Anya Peterson

- 2002 *The Anthropology of Dance*. Dance Books. Hampshire: Reprinted and revised the 1977 book.
- 2004 *Anthropology of the Performing Arts: artistry, virtuosity and interpretation in a cross-cultural perspective*. Altamira Press, A division of Rowman & Littlefield Publishers, Inc. Lanham, Plymouth.

RUFINI, Franco

- 2020 Sztanyiszlavszkij „rendszere”. In BARBA, Eugenio – SAVARESE, Nicola: *A színész titkos művészete*. (fordította: Rideg Zsófia). 283–286. Budapest: Károli Gáspár Református Egyetem – L’Harmattan Kiadó

RÜLICKE, Käthe

- 1964 Szanyiszlavszkij és Brecht munkamódszere. In Hont Ferenc (szerk.): *Sztanyiszlavszkij és Brecht*. 3–110. Budapest: Magyar Színházművészeti Szövetség Kiskönyvtára, Színháztudományi Intézet

SACHS, Curt

- 1937 *World History of the Dance*. New York: Northon Library

SAINT-LEON, Arthur

- 1852 *La Sténochorégraphie, ou Art d'Écrire Promptement la Danse*. Paris: Ch. Barousse

SÁNDOR Anna

- 2008 A sanzonok királya, Kozma a Spinozában - Online:
[https://web.archive.org/web/20100121081314/http://jewbox.hu/index.php/int
erjews/melyviz/3-melyviz/109-a-sanzonok-kiralya-kozma-a-spinozaban](https://web.archive.org/web/20100121081314/http://jewbox.hu/index.php/int
erjews/melyviz/3-melyviz/109-a-sanzonok-kiralya-kozma-a-spinozaban) [utolsó
letöltés: 2024.07.28.]

SÁNDOR Pál

- 1960 A szofisztika, Szokratesz és Platon. In Sándor Pál (szerk.): *Kultúra világa*. 552–559.
Budapest: Minerva Kiadó

SÁRKÁNY Mihály

- 2008 Vágyak és választások. In Kézdi Nagy Géza (szerk.): *A magyar kulturális antropológia
története*. 439–451. Budapest: Nyitott Könyvműhely

SEBESTYÉN Károly

- 1919 *Dramaturgia – A drámai műfajok elmélete és története*. Budapest: Atheneum R.T.
Kiadása.

SEPRÓDI János

- 1908 A székely táncokról. Erdélyi múzeum, XXVI. 323–334. Közli: Karácsony Zoltán
(szerk.): *Magyar Táncfolklorisztikai szöveggyűjtemény I.* 2004. Budapest: Gondolat
Kiadó – Európai Folklór Intézet

SHAPIRO, Harry Lionel

- 1956 *Man, Culture and Society*. New York: Oxford University Press

SHARP, Cecil J.

- 1909 *The Country Dance Book, Part I*. London: Novello and Company, Ltd.
1911 *The Country Dance Book, Part II*. London: Novello and Company, Ltd.
1912 *The Country Dance Book, Part III*. London: Novello and Company, Ltd.
1913 *The Country Dance Book, Part II (Second Edition, Revised)*. London: Novello and
Company, Ltd.
1916 *The Country Dance Book, Part IV*. London: Novello and Company, Ltd.
1918 *The Country Dance Book, Part V*. London: Novello and Company, Ltd.
1922 *The Country Dance Book, Part VI*. London: Novello and Company, Ltd.
1927 *The Country Dance Book, Part VI. (Second Edition)*. London: Novello and Company,
Ltd.
1929a *The English Country Dance, Grade Series, Vol. I*. London: Novello and Company, Ltd.
1929b *The English Country Dance, Grade Series, Vol. II*. London: Novello and Company,
Ltd.

- 1929c *The English Country Dance, Grade Series, Vol. III*. London: Novello and Company, Ltd.
- 1929d *The English Country Dance, Grade Series, Vol. IV*. London: Novello and Company, Ltd.
- 1929e *The English Country Dance, Grade Series, Vol. V (Intermediate)*. London: Novello and Company, Ltd.
- 1929 f *The English Country Dance, Grade Series, Vol. VI (Intermediate - Advanced)*. London: Novello and Company, Ltd.
- 1929 g *The English Country Dance, Grade Series, Vol. VII (Advanced)*. London: Novello and Company, Ltd.
- 1929 h *The English Country Dance, Grade Series, Vol. VIII (Advanced)*. London: Novello and Company, Ltd.
- 1929 i *The English Country Dance, Grade Series, Supplement I (Elementary, Intermediate, and Advanced) (Vol. IX)*. London: Novello and Company, Ltd.
- 1933 *Notation and Music of Some English Country Dances*. London
- SIPOS Balázs
- 2023 „Amerika, ezereleletes menyország” – Amerika és az amerikanizmus a Horthy-kori nyilvánosságban. Budapest: Napvilág Kiadó
- SOLYMOSSY Sándor
- 1926 Az etnológia tárgyköre és módszere. *Ethnographia – Népelet* (szerk. Solymossy Sándor – Bátky Zsigmond), XXXVII. évfolyam 1. szám. 1–19.
- SPARTI, Barbara (editor)
- 1993 Gulielmo Ebreo of Pesaro: *De Practica seu Arte Tripudii – On the Practice or Art of Dancing*. Oxford: Clarendon Press
- SPIES, Walter – ZOETE, Beryl de
- 2002 *Dance & Drama in Bali*. Hong Kong – Singapore: Periplus Edition
- SYLVAIN, Renée
- 1996 Leo Frobenius. From “Kulturkreis to Kulturmorphologie”. *Anthropos*. Bd. 91. H. 4./6. (1996). 483–494
- SZABÓ Ervin
- 1912 A Társadalomtudományi Társaság föladatai. *Huszádik század*, XII. évfolyam, 11–12. szám. 459–470.
- SZABÓ Lajos

- 1995 Történelemfelfogás és mozgalmelmélet. In Kunszt György (szerk.): *A hagyomány jövője*. Veszprém: Pannon Pantheon Kiadó
- SZABOLCSI Bence – TÓTH Aladár
- 1965 *Zenei lexikon I–II–III*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat
- SZALAI Imre
- 1975 *A Vajda János Társaság*. Budapest: Akadémiai Kiadó
- SZAPOR Judit
- 2017 *A világhírű Polányiak – Egy elfelejtett család regényes története*. Budapest: Aura Kiadó
- SZÉLL Péter
- 2012 *Széll Jenő életéről beszél*. Sopron: Scrabantia Nyomda – Palatia Kft.
- SZENDRŐ Ferenc
- 1947 Az öntevékeny kultúra hároméves terve. In *Művelt Nép*, kultúrpolitikai folyóirat, 1. évfolyam, 2. szám. 1–2.
- SZENTPÁL Olga
- 1949 Aktíva a Táncszövetségben 1949. szeptember 8-án. In Picklerné Pór Anna (szerk.): *Táncoló Nép*, 1949. november–december. Budapest: Szikra Nyomda. 3–14.
- 1951 Néptánc tanításunk módszertani kérdései (első és második közlemény). *Táncművészet* I. évfolyam, 2–3. szám. 20–23; 26–32.
- 1953 *Siógárdi táncok*, Néptáncosok kiskönyvtára sorozat, Budapest: Művelt Nép
- 1954 *Csárdás – A magyar nemzeti társastánc a 19. század első felében*. Budapest Zeneműkiadó Vállalat
- 1956 Keringő és polka a 19. században, *Táncművészeti értesítő* 73-89.
- 1958 Versuch einer Formanalyse der ungarische Volkstänze. In Ortutay Gyula (redigit.): *Acta Ethnographica*. Budapest: Akadémiai Kiadó
- 1961 *A magyar néptánc formai elemzése*. Különlenyomat az *Ethnographia* 1961. 1. számából.
- 1964a A néptánc és zenéje /vázlat/ In Kaposi Edit (szerk.) *Táncművészeti értesítő* 1. évfolyam 1. szám 87-88. Budapest: M.Sz.H. Rotaprint
- 1964b Arbeau francia gaillarde-jainak formai elemzése, In Diemes Gedeon (szerk.) *Tánc tudományi Tanulmányok 1963-64*. 79-148. Budapest: Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Bizottsága.
- 1985 Tanulságok a II. Világifjúsági Találkozó után. *Táncoló Nép* 1949. november/december 3–14. Újraközlés: Kaposi–Kővágó (szerk.): *Táncművészeti dokumentumok*. 1985. 132–137. Budapest: Magyar Táncművészek Szövetsége
- SZENTPÁL Olga – RABINOVSKY Máriusz

- 1928 *Tánc, a mozgásművészet könyve*. Budapest: VI. Nagymező ucca 3. Általános Nyomda Könyv- és Lapkiadó R.T. nyomása
- 1937 Szabadtéri Színjáték és táncmozgás. In Hont Ferenc (szerk.): *A Színpad – A Szegedi Fiatalok Művészeti Kollégiumának szemléje*. III. évf., 1. sz. 37–40. Első Kecskeméti Hírlapkiadó- és Nyomda Rt.

Sz. SZENTPÁL Mária (szerk.)

- 1949 *Gyermektáncok*. Új nevelés Könyvtára sorozat. Budapest: Egyetemi Nyomda N.V.
- 1951 *Völgységi táncok*. Budapest: Művelt nép könyvkiadó
- 1952 *Menettáncok, brigádtáncok*. Budapest: Művelt Nép Könyvkiadó
- 1960 *Gyermektáncok*. Budapest: Népművelési Intézet kiadása

Sz. SZENTPÁL Mária

- 1954a *Hogyan olvassunk táncleírásokat?* Népművészeti Intézet kiadványa, Budapest: Művelt Nép Könyvkiadó
- 1954b *Tánc-jelírás*, Budapest: Népművészeti Intézet
- 1958 *Tánc-jelírás I-II-III.*, Budapest: Népművészeti Intézet
- 1964 *Táncjelírás*, Budapest: Népművelési Intézet
- 1966 Csoportos néptánc koreográfiák formai elemzése, In Dienes Gedeon (szerk.) *Tánc tudományi Tanulmányok 1965-66.* 77-114. Budapest: Magyar Táncművészek szövetsége Tudományos Bizottsága
- 1969 *Táncjelírás II.*, Budapest: Népművelési Intézet
- 1973 *Táncjelírás III.*, Budapest: Népművelési Propaganda Iroda
- 1981 A magyar néptánc elemzés néhány problémája, In Béres András-Sz. Szentpál Mária (szerk.) *Tánc tudományi Tanulmányok 1980-81.* 159-238. Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Tagozata

SZÉKELY György – KERÉNYI Ferenc (szerk.)

- 1990 *Magyar Színháztörténet 1790–1873.* Budapest: Akadémiai Kiadó. Online: <https://mek.oszk.hu/02000/02065/html/1kotet/index.html>. [Utolsó látogatás: 2024.08.31.]

SZIGETI Györgyné – VÁRI Györgyné – VOLCZER Árpád (szerk.)

- 1970 Platón szócikk. In *Filozófiai kislexikon*. 261–265. Budapest: Kossuth Könyvkiadó

SZILÁDY Zoltán

- 1934 A székely tánclépés. *Debreceni Szemle*, VIII. évfolyam, 6. szám. 270–272.
- 1938 A hajdútánc eredete és hatásai. *Debreceni Szemle*, XII. évfolyam, 1–2. szám. 26–39.

SZILÁGYI János György

- 2018 *Örvények fölé épülő harmónia I–II.* Komoróczy Géza (szerk.). Budapest: Gondolat Kiadó – Szépművészeti Múzeum
- SZÓNYI (BONDEA) Vivien
- 2020 Adaptációs gyakorlatok a moldvai Magyarfalú tánc kultúrájában. In Pál-Kovács Dóra – Szőnyi Vivien (szerk.): *A mozgás misztériuma* – Tanulmányok Fügedi János tiszteletére. Budapest: L'Harmattan Kiadó
- 2022 „Falusi Táncok” – Egy moldvai magyar közösség tánc kultúrájának antropológiai vizsgálata. Doktori disszertáció
- SZTÁLIN
- 1950 *A marxizmus és a nyelvtudomány kérdései*, Budapest: Szikra nyomda
- TALLÉR Zsófia
- 2009 *A zene belső színpadán – a zenedramaturgia analízise*. Doktori disszertáció
- TENBRUCK, Friedrich H.
- 1998 A polgári kultúra. In Wessely Anna (szerk.): *A kultúra szociológiája*. Budapest: Osiris Kiadó – Láthatatlan Kollégium
- TÉRI Tibor
- 1988 Számvetés életemről. In Péter Márta (szerk.): *Táncművészeti Dokumentumok 1988*. Budapest: Magyar Táncművészek Szövetsége Kiadványa.
- TIMÁR Sándor
- 1999 Néptáncanyanyelven. Budapest: Püski kiadó.
- TÓTH Dénes
- 1953 *A magyar népszínmű zenei kialakulása*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat
- TUDOMÁNYOS Gyűjtemény
- 1817–1841 Online: <https://adt.arcanum.com/hu/collection/TudomanyosGyujtemeny/>
[Utolsó látogatás: 2024.08.31.]
- TURNER, Victor
- 1974 *Dramas, Fields and Metaphors* – Symbolic actions in human society. Ithaca and London: Cornell University Press
- 1987 The Anthropology of Performance. In *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications, A Division of Performing Arts Journal, Inc.
- UJFALUSSY József
- 1970 *Bartók Béla*. Budapest: Gondolat Kiadó
- ÚJSZÁSZY Kálmán
- 1936 *A falu, útmutatás a falu tanulmányozásához*. Sárospatak: Kisfaludy László Nyomdája

UJVÁRY Gábor

- 2008 „A kultúrpolitikai fegyverletétel önkéntes lenne”. Klebelsberg Kunó kulturális külpolitikája. In Miklós Péter (szerk.) *A legnagyobb álmú magyar kultuszminiszter*. 107–124. Szeged: Belvedere Meridionale

VADASI Tibor

- 1990 Volt egyszer egy főiskola, In Péter Márta (szerk.) *Táncművészeti dokumentumok 1990*. 100-121. Budapest: Magyar Táncművészek Szövetsége

VAHOT Imre

- 1842 Nemzeti mozgalmak az idei farsang előcsarnokában. *Regélő Pesti Divatlap*, 1. évf., 2. sz., 14–16.

VARGA Sándor Frigyes

- 1939 *Bevezetés a táncirodalomba*. Budapest: Stephaneum Nyomda

VARGA Sándor

- 2014 A tánc házas turizmus hatása egy erdélyi falu társadalmi kapcsolataira és hagyományaihoz való viszonyára. In Könczei Csongor (szerk.): *Az erdélyi magyar táncművészet és táncstudomány az ezredfordulón II*. 105–128. Kolozsvár: Nemzeti Kissebségkutató Intézet
- 2015 Térhasználat a mezősegi táncos házban. In Bereczki Ibolya – Cseri Miklós – Sári Zsolt (szerk.): *Ház és Ember*. Szabadtéri Néprajzi Múzeum kiadványa. 87–100. Szentendre: Prospektus Nyomda
- 2017 „Adjátok meg a bücsületet a vidéki legényeknek” – A táncos vendéglátás szokásai az erdélyi mezőségen. *Ethnographia*, 128. évfolyam, 2. szám. 287–301.
- 2020 A gazdasági, társadalmi és politikai kontextuselemzés szükségessége a néptáncutatásban: A belső mezősegi, hosszúhetényi, kapuvári és végvári vizsgálatok tanulságairól, In Pál-Kovács Dóra-Szőnyi Vivien (szerk.) *A mozgás misztériuma*, 173-188. Budapest: L'Harmattan kiadó

VARGYAS Lajos

- 1976 *A magyar népballada és Európa I–II*. Budapest: Zeneműkiadó

VARGYAS Lajos (szerk.)

- 1993 *Kodály Zoltán – Magyar zene, magyar nyelv, magyar vers*. Kodály Zoltán hátrahagyott írásai. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó

VÉGH József (szerk.)

- 1942 Táj- és népkutatás a középiskolában. Budapest: Államtudományi Intézet Táj- és Népkutató Osztálya

VENCZEL József

- 1993 A falumunka útján, Székelyudvarhely-Budapest: Orbán Balázs Közművelődési Egyesület Kiskönyvtára

VEZÉR Erzsébet

- 1986 *Írástudó nemzedékek – A Polányi család története dokumentumokban.* Budapest: MTA Filozófiai Intézet Lukács Archívum

VINCZE Gabriella

- 2013 „Ott kezdődik a tánc, ahol a reális élet mozgása véget ér.” Szentpál Olga mozdulatművész iskolája, In Vincze Gabriella-Markója Csilla-Bardoly István (szerk.) *Enigma művészetelméleti folyóirat* mozdulatművészet különszám XX. Évfolyam 76. szám 98-104., Budapest: Meridián-2000 Kiadói, Oktatói és Művészeti Bt.
- 2014 Mézeskalács-Revü - Korb Flóra. *Artmagazin online folyóirat*, 65. lapszám. 52–56. online:
<https://www.artmagazin.hu/articles/archivum/f4f8dc23df79a872037490e57434fd37> [Utolsó látogatás: 2024.08.31.]
- 2015 *A Magyar Mozdulatművészet története és néhány motívumának nemzetközi párhuzama.* Doktori disszertáció

VITÁNYI Iván

- 1949 A mozgásművészetéről. In Pór Anna (szerk.): *Táncoló Nép.* 10–11. Budapest: Kultúra Nyomda
- 1950 Az új magyar társasági tánckultúráról, *Művelt Nép*, 1950. 1. évfolyam 8. szám 16-17. Budapest: Népművelési Minisztérium
- 1993 *5 meg 5 az 13.* Budapest: Gondolat – Vita Kiadó

VOGET, Fred W.

- 1975 *A History of Ethnology.* New York: Holt, Rinehart and Winston.

VOIGT Vilmos

- 1972 *A folklór esztétikájához.* Budapest: Kossuth Könyvkiadó
- 1987 *Modern magyar folklórisztikai tanulmányok.* Debrecen: Kossuth Lajos Tudományegyetem Néprajzi Tanszékének kiadványa
- 1990 *A folklórizmusról.* Debrecen: Kossuth Lajos Tudományegyetem Néprajzi tanszékének kiadványa
- 1998 Mese. In Voigt Vilmos (szerk.): *A magyar folklór.* Budapest: Osiris Kiadó

2001 *A folklórtól a folklorizmusig – Történeti folklorisztikai tanulmányok.* Budapest: Universitas Kiadó

2014 *A folklorisztika alapfogalmai.* Budapest: Argumentum Kiadó

VOLLY István

1938 *Népi Játékok I–II–III.* Budapest: Királyi Magyar Egyetemi Nyomda. Reprint 1941.

1944 *Népi leányjátékok.* Népkóta Kiadás. Kókai Lajos Bizománya. Budapest: IV. Kamermayer u. 3. Pallas Nyomda

1948 *101 Mária-ének – Népi gyűjtések.* Népkóta Kiadás. Szeged: Szent Gellért Nyomda

1987 Emlékeim a Mária-lányok tánczenéjének születéséről. In Fuchs Livia – Pesovár Ernő (szerk.): *Tánc tudományi Tanulmányok 1986–87.* 99–116. Budapest: Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Tagozata.

VÖLGYESY Orsolya

2004 Kuthy Lajos estélyei. *Budapesti Negyed – Lap a városról, Társasélet Pesten és Budán* (szerk. Fábri Anna), XII. évfolyam, 4. szám. 257–272.

WAGNER, Richard

1983 From the Art-Work of the Future (1849). In Copeland–Cohen (edited): *What is Dance?* 191–196. New York: Oxford University Press

2020a A „zenedráma” elnevezéséről (1872). In Ignác Ádám (szerk.): *Válogatott elméleti írások.* 149–152. Budapest: Rózsavölgyi és Társa Kiadó

2020b Költészetről és zeneszerzésről (1879). In Ignác Ádám (szerk.): *Válogatott elméleti írások.* 153–170. Budapest: Rózsavölgyi és Társa Kiadó

WEAVER, John

Szócikk: <https://www.britannica.com/biography/John-Weaver;> [Utolsó látogatás:

2024.01.10.]

1712 *An Essay Towards an History of Dancing.* London.

1721 *Anatomical and Mechanical Lectures upon Dancing.* Paris.

WERNER, Michael – ZIMMERMANN, Bénédict

2009 Összehasonlítás, transzfer, összefonódás. A *historie croisée* módszere és *transznacionális* kihívása. In Csúri Károly – Mihály Csilla – Szabó Judit (szerk.): *Határátlépések – Kulturális határok reprezentációi.* 96–129. Budapest: Gondolat Kiadó

WILLIAMS, Raymond

1998 A kultúra elemzése. Fordította Pásztor Péter In Wessely Anna (szerk.): *A kultúra szociológiája.* 33–40. Budapest: Osiris Kiadó – Láthatatlan Kollégium

ZALETNYIK Zita–REPINSZKY Tamás

2012 A gyógyító mozgás művészete – Madzsar Alice emlékének, Budapest: Semmelweis Kiadó.

ZSDÁNOV, Andrej Alexandrovics

1949 *A művészet és a filozófia kérdéseiről* (fordította: Gyáros László), Budapest: Szikra Kiadás

Egyéb források:

Film:

SÍPOS, József (rendező)

2017 *Bartók*. A film Bartók fiával készített interjún alapszik. Filmnet <https://www.youtube.com/watch?v=BV5gYrSB1w8> [Utolsó látogatás: 2024.] 07. 23.

LÖWENSOHN Enikő – WEISZ Barnabás (rendező)

2021 *A magyar film születése – A Táncz 1901*, Nemzeti Film Intézet – Filmarchívum <https://nfi.hu/filmarchivum/kutatasoktatas/hungarika-kutatas-1/120-most-wanted/nemafilm/a-tancz-1.html> [Utolsó látogatás: 2024.08.31.]

SZERZŐ nélküli újságcikkek:

1890 „A Csárdás operaszínházi bemutatójának híradása.” *Vasárnapi Újság*, XXXVII. évf., 50. szám, 1890. december 14., pp. 822–823. *Arcanum Digitális Tudománytár*, adt.arcanum.com/hu/view/VasarnapiUjsag_1890/?pg=825&layout=s. [Utolsó látogatás: 2024.08.31.]

1910 „Mulatságok.” *Pesti Hírlap: Napirend [rovat]*, 32. évf., 27. szám, 1910. február 2., p. 41, *Arcanum Digitális Tudománytár*, adt.arcanum.com/hu/view/PestiHirlap_1910_02-1/?pg=76&layout=s. [Utolsó látogatás: 2024.08.31.]

„Udvari táncestély.” *Pesti Hírlap: Mulatságok [rovat]*, 32. évf., 28. szám, 1910. február 8., pp. 12–13, *Arcanum Digitális Tudománytár*, adt.arcanum.com/hu/view/PestiHirlap_1910_02-1/?pg=95&layout=s+%2C+1910. [Utolsó látogatás: 2024.08.31.]

1920 „A falu-szövetség balatonfüredi ünnepéről”, *Vasárnapi Újság* 67. évfolyam 16. szám 184.

1926 „Az Igazságügyi Sport Club táncestélye.” *Pesti Hírlap: Társasági élet [rovat]*, 48. évf., 19. szám, 1926. január 24., pp. 7–8. *Arcanum Digitális Tudománytár*,

adt.arcanum.com/hu/view/PestiHirlap_1926_01/?pg=534&layout=s. [Utolsó

látogatás: 2024.08.31.]

1928 „Társasági élet [rovat].” *Pesti Hírlap*, 60. évf., 26. szám, 1938. február 2., p. 10.

Arcanum Digitális Tudománytár,

adt.arcanum.com/hu/view/PestiHirlap_1938_02/?pg=27&layout=s. [Utolsó

látogatás: 2024.08.31.]

MAGYARORSZÁGI Rendeletek Tára

1897 50.743/1896. M. Kir. Belügyminiszteri rendelet a nyilvános táncoktatás szabályairól 393–395.

1924 324.9000/1924 M. Kir. Vallás és Közoktatásügyi rendelet az ifjúsági testgyakorlás köteleességéről 1453–1469.

104.124.000./1924 M. Kir. Belügyminiszteri körrendelet a Levente Egyesületek szervezéséről 411–412.

327.52.000./1924 M. Kir. Vallás és Közoktatásügyi rendelet a 324.9.000/1924. rendelet kiegészítéséről 1475–1476.

1925 77.229.230/1925. M. Kir. Belügyminiszteri rendelet a táncmesterképzés és a nyilvános tánctanítás szabályiról 267–276.

78.231.391/1925 M. Kir. Belügyminiszteri körrendelet a nyilvános tánctanításra jogosító oklevél megszerzéséhez szükséges képesítő vizsga határidejének megállapításáról

1928 237.256.205/1928. M. Kir. Belügyminiszteri körrendelet a balett-tanítás szabályozásáról 1008–1009.

243.252.098/1928. M. Kir. Belügyminiszteri rendelet és M. Kir. Vallás és Közoktatásügyi rendelet a nyilvános tornatanítás szabályozásáról 1014–1016.

1938 486.28.220/1938. M. Kir. Vallás és Közoktatásügyi rendelet a Táj- és Népkutató Központ ideiglenes Szervezeti Szabályzatáról 3516–3518.

1941 852.8.646/1941. M. Kir. Minisztérium M.E. rendelete a gróf Teleki Pál Tudományos Intézet felállításáról, szervezetének megállapításáról 3753–3756.

online: https://library.hungaricana.hu/hu/collection/ogyk_rendeletek_tara/

[Utolsó látogatás: 2024.08.31]

MAGYAR Közlöny

1951 A 9. /1951. (1. 6.) M. T. számú rendelet a Népművészeti Intézet feladatáról:
https://jogkodex.hu/jsz/1951_9_mt_rendelet_5406200 [Utolsó látogatás:
2024.08.31]

MŰVELŐDÉSÜGYI Közlöny

1957 18/1957. (M.K.2.) MM. számú utasítás I. évf. 2. szám, 18.

Mellékletek

Képek jegyzéke:

1. Kép: Buday György rézmetszete. Hont 1932. borítókép.
2. Kép: Szentpál Olga. A Szentpál-iskola Vigadóban tartott évváró előadásának plakátterve 1935. Szentpál Olga kéziratos hagyatéka, OSZMI Táncarchívum fond 32.
3. Kép: A Budai Vigadó a megnyitáskor. Forrás:
https://alfahir.hu/hirek/budapest_budai_vigado_epkar_epiteszet [Utolsó látogatás:
2024.08.31.]
4. Kép: A Csárdás 1890-ben bemutatott előadásának recenziója. Forrás: *Vasárnapi Újság*, XXXVII. évf., 50. szám, 1890. december 14. 822–823. *Arcanum Digitális Tudománytár*, adt.arcanum.com/hu/view/VasarnapiUjsag_1890/?pg=825&layout=s. [Utolsó látogatás:
2024.08.31]
5. Kép: Blaha Lujza Pekár Gyula 1901-ben készült, de megsemmisült Tánccs című filmjében. Forrás: <https://nfi.hu/filmarchivum/kutatasoktatasi/hungarika-kutatas-1/120-most-wanted/nemafilm/a-tancs-1.html>;
<https://www.youtube.com/watch?v=RIk9UIXy9r4> [Utolsó látogatás: 2024.08.31]
6. Kép: A „Ritka búza” című csárdás autográf lejegyzése. Rajzó Etelka cimbalmos hagyatékából. Forrás: Szerző magántulajdona.
7. Kép: A Magyar Táncmesterképző tanfolyam gyakorlati záróvizsgájának plakátja. Forrás: Kállai Lili hagyatéka, OSZMI Táncarchívum fond 28.
8. Kép: Pályája kezdetén a fiatal Balázs Béla, Bartók Béla és Kodály Zoltán. Forrás:
<https://papageno.hu/featured/2019/09/ifju-titanok-szegeden-balazs-bela-bartok-bela-es-kodaly-zoltan/> [Utolsó látogatás: 2024.08.31]
9. Az Összeforrt lelkek című térspecifikus táncdráma és helyszíne. Forrás: Színészeti lexikon 1930: 566/8 tábla.
10. Gróf Karátsónyi Jenő egykori palotája. Forrás: Budapest Főváros Levéltára:
<https://fortepan.hu/hu/photos/?id=83162>
<https://budapestcity.org/egyeb/eltunt-epuletek/Karatsonyi-palota/index.html> [Utolsó látogatás: 2024.08.31]
11. Kép: *Az ember tragédiája* 1933-as szegedi előadásának egyiptomi színe. Forrás: OSZMI Színháztudományi intézet képtára.
12. Kép: Szentpál Olga: Mária-lányok 1938-as keltezésű koreográfiája: az Élet-lány, az Élet-asszony. Forrás: Szentpál Olga kéziratos hagyatéka, OSZMI Táncarchívum fond 32.
13. Kép: Szentpál Olga: Mária-lányok 1938-as keltezésű koreográfiája: a Halál-lány és a Halál-asszony. Forrás: Szentpál Olga kéziratos hagyatéka, OSZMI Táncarchívum fond 32.

14. Kép: Szentpál: Mária lányok koreográfia partitúrája, 1938: 18. oldal. Szentpál Olga kéziratok hagyatéka OSZMI Táncarchívum fond 32.
15. Kép: Szentpál: Mária lányok koreográfia partitúrája 1938: 19. oldal. Szentpál Olga kéziratok hagyatéka OSZMI Táncarchívum fond 32.
16. kép: Júlia szép leány alakja Buday György rézmetszetén, illetve a színpadi táncban Júlia mozgása Molnár István 1943-as koreográfiájegyvezésében. Lásd Buday–Ortutay 1935: 239.
17. Szentpál Olga táncelemző lapja 1949-ből. Szentpál Olga kéziratok hagyatéka, OSZMI Táncarchívum fond 32.
18. Kép: A Néptudományi Intézet kiszállásbejelentő lapja. Forrás: Néprajzi Múzeum Etnológiai Adattára: A Táncataszter dokumentumai.
19. Kép: Falusi kultúrversenyek táncsoportjai. Forrás: Néprajzi Múzeum Etnológiai Adattára: A Táncataszter dokumentumai, Morvay Péter dokumentumai.
20. Kép: Falusi kultúrversenyek táncsoportjai. Forrás: Néprajzi Múzeum Etnológiai Adattára: A Táncataszter dokumentumai, Morvay Péter dokumentumai.
21. Kép: A Györffy István Kollégium kulturális csoportja 1942. Lásd: Kardos 1980 I. *Melléletek* 23.
22. Kép: Az 1942-es budapesti balladaest műsora, illetve Zsindelyné tervezett ruhái. Lásd: Kardos 1980 I. *Melléletek* 25–26.
23. Kép: A 101 magyar népdal cserkészénekkönyvben szereplő népdal (Lásd Bárdos 1945: 94.), és a népdalból kreált falujáró induló, Székely Endre szerzeménye. Pór Anna kéziratok hagyatéka OSZMI Táncarchívum fond 65.
24. Kép: a pápai kollégisták falujárása. Lásd: Kardos 1980 II. *Melléletek* 261.
25. Kép: A táncszövetség felépítése és osztályai autográf jegyzetként. Ortutayné Kemény Zsuzsa kéziratok hagyatéka, OSZMI Táncarchívum fond 33.
26. Kép: Táncoló Nép 1949. április 1. szám. Szentpál Olga kéziratok hagyatéka, OSZMI Táncarchívum fond 32.
27. Kép: Táncoló Nép 1949. 1. szám. Felhívás a falujárásra, Munkaverseny-táncgyűjtés. Szentpál Olga OSZMI kéziratok hagyatéka *Táncarchívum* fond 32.
28. Kép: Táncoló Nép 1949. 1. szám. Felhívás a falujárásra, Munkaverseny-táncgyűjtés. Szentpál Olga OSZMI kéziratok hagyatéka, *Táncarchívum* fond 32.
29. Kép: Pekáry István 1940-es években született képeslapjai: Kállai kettős. Forrás: Rippl-Rónai Múzeum, RRM_MT_K_Képzőművészeti gyűjtemény [RRM_MT_K_73.13.2.] <https://so.hu.museum-digital.org/object/647753>; illetve Pekáry István 1940-es években született képeslapjai: Csárdás. Forrás: <https://so.hu.museum-digital.org/object/647757> [Utolsó látogatás: 2024.08.31.]
30. Kép: A Néptudományi Intézetbe beérkezett válaszcédulák. Forrás: Néprajzi Múzeum Etnológiai Adattára: A Táncataszter dokumentumai.
31. Kép: A lelkészek és papok Néptudományi Intézetbe beküldött cédulái, amelyek az 1948-ban általuk tapasztalt, élő tánc kultúrát jellemzik. Forrás: Néprajzi Múzeum Etnológiai Adattára: A Táncataszter dokumentumai.
32. Kép: A csárdás tánc típusának 1955-ben összegzett kataszteri adatai. Forrás: Néprajzi Múzeum etnológiai adattára: A Táncataszter dokumentumai
33. Kép: A csárdás tánc típusának 1955-ben összegzett kataszteri adatai. Forrás: Néprajzi Múzeum etnológiai adattára: A Táncataszter dokumentumai
34. Kép: Szentpál Olga és Rabinovszky Máriusz, Forrás: Lőrinc 2015 <https://www.tancelet.hu/hirek/3815-szentpal-olga-120> [Utolsó látogatás: 2024.08.31.]

Ábrák jegyzéke:

1. Ábra: a testkultúra és a mozgáskultúra összefüggései.
2. Ábra: Szentpál Olga kapcsolati hálója.

3. Ábra: Szentpál táncszertétikájának szerkezeti képe.
4. Ábra: Szentpál táncszertétikájának stílus- és kompozíciószerkezeti képe.

Térképek jegyzéke:

1. Térkép: Budapest az 1930-as években. Forrás: https://mysecretbudapest.blog.hu/2020/08/19/igy_valtozott_meg_budapest_merete_150_ev_alatt [Utolsó látogatás: 2024.08.31]
2. Térkép: A Néptudományi Intézet 1947-49 közötti filmfelvételeinek térképe. Forrás: Néprajzi Múzeum Etnológiai Adattára EA 28046.

Archívumi források:

- Szentpál Olga kéziratos hagyatéka, OSZMI Táncarchívum fond. 32.
- Szentpál Olga kéziratos dokumentumai, Néprajzi Múzeum Etnológiai Adattára, a Tánckataszter dokumentumai.
- Kaposi Edit kéziratos hagyatéka, OSZMI Táncarchívum fond 58.
- Kaposi Edit kéziratos dokumentumai, Néprajzi Múzeum Etnológiai Adattára.
- Kállai Lili kéziratos hagyatéka, OSZMI Táncarchívum fond 28.
- Ortutayné Kemény Zsuzsa kéziratos hagyatéka, OSZMI Táncarchívum fond 33.
- Pór Anna kéziratos hagyatéka, OSZMI Táncarchívum fond 65.
- A Néptudományi Intézet Tánckataszterének dokumentumai, Néprajzi Múzeum Etnológiai Adattára.

Morvay Péter kéziratos dokumentumai, Néprajzi Múzeum Etnológiai Adattára, a Tánckataszter dokumentumai.

Kiadatlan kéziratok jegyzéke:

KAPOSI Edit

1948 [Tánc a bodrogközi Cigádon – doktori disszertáció]. Kaposi Edit kéziratos hagyatéka OSZMI Táncarchívum fond 58.

KÖRTVÉLYES Géza

1952 [Népművészeti Intézet kádercsoportjának terve]. Pór Anna kéziratos hagyatéka OSZMI Táncarchívum fond 65.

NÉPMŰVÉSZETI Intézet

[évszám nélkül] [Útmutató a néptáncok néprajzi körülményeinek gyűjtéséhez] Kiadatlan kézirat, Pór Anna kéziratos hagyatéka, OSZMI Táncarchívum fond 65.

MADZSAR Józsefné JÁSZI Alice – KOZMA József

1928–1930 [Az Egység – A Művészetek és a művészi forma alapelmélete] Kiadatlan kézirat, Kállai Lili kéziratos hagyatéka, OSZMI Táncarchívum fond 28.

MORVAY Péter

1952a [Tánc kutatásunk és népi tánc kultúránk ügye] Néprajzi Múzeum Etnológiai Adattára: A Néptudományi Intézet Tánckatasztere

1952b [Szakköri megbeszélés vázlata]; Néprajzi Múzeum Etnológiai Adattára: A Néptudományi Intézet Tánckatasztere

1952c [Falusi kultúrversenyek tánc csoportjai]; Néprajzi Múzeum Etnológiai Adattára: A Néptudományi Intézet Tánckatasztere

1952d [Népművészeti Intézet Néprajzi osztályának munkaterve], Néprajzi Múzeum Etnológiai Adattára: A Néptudományi Intézet Tánckatasztere EA 28049.

- 1952e [Az országos kultúrverseny eredményei és a néprajz], Néprajzi Múzeum Etnológiai Adattára: A Néptudományi Intézet Tánckatasztere EA 28050.
- 1954 [Megállapodás a Néprajzi Múzeum és a Népművészeti Intézet között a tánckataszter átadása ügyében] Néprajzi Múzeum Etnológiai Adattára: A Néptudományi Intézet Tánckatasztere EA 28044.
- PÓR Anna
- 1948 [Néptánckultúránk néhány alapvető kérdéséről] Pór Anna kéziratos hagyatéka OSZMI Tánccarchívum fond 65.
[Jelentés a Baranya megyei Táncszövetségi titkárság előkészítéséről] Pór Anna kéziratos hagyatéka OSZMI Tánccarchívum fond 65.
[Társadalmi gyűjtés tervezete] Pór Anna kéziratos hagyatéka OSZMI Tánccarchívum fond 65.
[Jelentés a Magyar Táncszövetség 1948 február 24. és szeptember 30. közötti szervezési munkájáról] Pór Anna kéziratos hagyatéka OSZMI Tánccarchívum fond 65.
- 1955 [Jelentés a Csárdás-iskoláról és az új magyar társastáncokról] Pór Anna kéziratos hagyatéka OSZMI Tánccarchívum fond 65.
- RABINOVSKY Máriusz
- 1936 [A Szentpál Iskola kultúrtörténeti jegyzete]. Kiadatlan kézirat. Szentpál Hagyaték OSZMI, Tánccarchívum fond 32.
- SZENTPÁL Olga – RABINOVSKY Máriusz
- 1935 [*Testtechnika*] Kiadatlan kézirat. Szentpál Olga kéziratos hagyatéka, OSZMI Tánccarchívum Fond 32.
- 1939-39a [*Általános mozgásművészet*] Kiadatlan kézirat. Szentpál Olga kéziratos hagyatéka OSZMI Tánccarchívum Fond 32.
- 1938-39b [*Lélektan*] Kiadatlan kézirat. Szentpál Olga kéziratos hagyatéka OSZMI Tánccarchívum Fond 32.
- 1940 [*A mozgásművészet rendszertana*] Kiadatlan kézirat, Szentpál Olga kéziratos hagyatéka OSZMI Tánccarchívum fond 32.
- SZENTPÁL Olga kéziratos hagyatéka. OSZMI Tánccarchívum fond 32.
- 1938 [*Mária-lányok koreográfia partitúra* (tánckottába írta Sz. Szentpál Mária szülei ezüstlakodalmára 1944.03.16.)] Szentpál Olga kéziratos hagyatéka OSZMI Tánccarchívum fond 32.
- [évszám nélkül] *Szentpál Iskola tánctechnikai képzésének motívumai* – Merényi Zsuzsa lejegyzése, Forrás: Magyar Táncművészeti Egyetem Vályi Rózsi Könyvtára
- 1947 [*Prágai VII-en szereplő kultúrcsoportok táncai* (feljegyezte: Szentpál Olga és Merényi Zsuzsa)] Szentpál Olga kéziratos hagyatéka OSZMI Tánccarchívum fond 32.
- 1948a [*A bukovinai székelység táncélete 1948-ig*], Szentpál Olga kéziratos hagyatéka, OSZMI Tánccarchívum fond 32. [A dokumentum jelenleg a Zenetudományi Intézet Táncosztályán található]
- 1948b [*Az Általános és Középfokú Táncszakiskola tantervének előkészítéséről*] Pór Anna kéziratos hagyatéka OSZMI Tánccarchívum fond 65.
- 1949a [*Fogalomszótár* – a Néptudományi Intézet tánc-adattári lapjának betétlapjaként szereplő tánc-elemző laphoz]. Kiadatlan kézirat. Forrás: Néprajzi Múzeum Etnológiai Adattára: A Néptudományi Intézet Tánckatasztere EA 32426.
- 1949b [*A művészeti osztály három hónapos munkájának kiértékelése*] Pór Anna kéziratos hagyatéka OSZMI Tánccarchívum fond 65.
- 1949c [*Hont Ferencnek a táncrendező szak mozgalmi szerepéről*] Szentpál Olga kéziratos hagyatéka OSZMI Tánccarchívum fond 32.
- 1951(?)a [*A mozgásművészetéről*] Szentpál Olga kéziratos hagyatéka OSZMI Tánccarchívum fond 32.

- 1951b [A Népművelési Minisztérium Táncosztályának a Táncfőtantervek munkaközösségének munkájáról] Szentpál Olga kéziratos hagyatéka OSZMI Táncarchívum fond 32.
- 1951c [A Színművészeti Főiskola Táncfőtanterveinek munkaközösségének tartalom és forma összefüggéseit vizsgáló megfigyelő lapja] Szentpál Olga kéziratos hagyatéka OSZMI Táncarchívum fond 32.
- 1952 [A magyar tudományos néptáncutatról] Szentpál Olga kéziratos hagyatéka OSZMI Táncarchívum fond 32.
- [évszám nélkül] [A Csárdás, mint a reformkor és az 1848-as szabadságharc idejének társastánca] Pór Anna kéziratos hagyatéka OSZMI Táncarchívum fond 65.
- 1959 „...Drága Gyulám! Híressé tevőm!” Levél Ortutay Gyulához Martin György tanulmányáról, melyben Szentpál saját munkájából az átvételeket sorolja. Szentpál Olga kéziratos hagyatéka OSZMI Táncarchívum fond 32.
- 1960 „...Drága Gyulám!” Levél Ortutay Gyulához Martin szakdolgozatáról. Szentpál Olga kéziratos hagyatéka OSZMI Táncarchívum fond 32.
- 1962 „...Kedves Gyulám!” Levél Ortutay Gyulához Martin és Pesovár tanulmányáról. Szentpál Olga kéziratos hagyatéka OSZMI Táncarchívum fond 32.
- SZENTPÁL Olga-PÓR Anna-LŐRINC György-LÁSZLÓ-BENCSIK Sándor-RÁBAI Miklós
- 1950 [A koreográfus-kör tervezete] Pór Anna kéziratos hagyatéka OSZMI Táncarchívum fond 65.
- [évszám nélkül] [Koreográfia-kompozíciótan] kiadatlan kézirat, forrás Pór Anna hagyatéka, OSZMI Táncarchívum fond 65.
- SZ. SZENTPÁL Mária
- 1954 [Jelentés a Néprajzi osztály és a Táncosztály megbízásából végzett tánckataszteri felülvizsgáló munkáról] Kiadatlan kézirat, Pór Anna kéziratos hagyatéka OSZMI Táncarchívum fond 65.
- SZÉLL Jenő
- 1955 [A Népművészeti Intézet eddigi tevékenysége és a jövő feladatai] Szigorúan titkos dokumentum, Pór Anna kéziratos hagyatéka OSZMI Táncarchívum fond 65.
- TÁNC SZÖVETSÉG Oktatási Osztálya
- 1949 [Falujárók tanfolyamának terve] Kiadatlan kézirat, Pór Anna kéziratos hagyatéka OSZMI Táncarchívum fond 65.
- [Előadóképző tanfolyam terve] Kiadatlan kézirat, Pór Anna kéziratos hagyatéka OSZMI Táncarchívum fond 65.
- [A tánc-szakkáder képzés] Kiadatlan kézirat, Pór Anna kéziratos hagyatéka OSZMI Táncarchívum fond 65.

Interjúk:

Roboz Ágnes: 2020.03.05. A Szerző tulajdonában

Simay Zsuzsa: 2020.01.24. A Szerző tulajdonában

Ligeti Mária: 2021.07.24. A Szerző tulajdonában

Novák Ferenc: 2022.03.08. A Szerző tulajdonában