

# Az erdélyi magyar táncművészet és tánctudomány az ezredfordulón

Kolozsvár, 2009. április 28.

„Költészet, festészet és tánc. Uraim, mindez nem más, mint a gyönyörű természet pontos mása – vagy legalábbis annak kellene lennie.”

Jean-Georges Noverre  
(1727–1810)

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

Az idei program egy rendhagyó tudományos ülészekkel kezdődött: a kolozsvári székhelyű Nemzeti Kisebbségkutató Intézet (NKI) és a Tranzit Alapítvány szervezésében létrejövő Az erdélyi magyar táncművészet és tánctudomány az ezredfordulón című konferencia az első ilyen jellegű tudományos értekezletnek számított Erdélyben. Ezt a tényt hangsúlyozta többek között Horváth István, az NKI elnöke és Dáné Tibor Kálmán, az EMKE elnöke is az ülészek részvevőinek köszöntésében.

A konferencia két ülészekben zajlott. A délelőtti előadók arra a kérdésre keresték a választ, hogy létezik-e, egyáltalán beszélhetünk-e erdélyi magyar táncművészetről? Ismertető, amolyan helyzetjelentő előadások hangoztak el érintett hazai szakemberektől. Laskay Adrienne (Műtáncok az erdélyi színpadokon) a klasszikus balett és színpadi táncművészet erdélyi meghonosodásáról, Juhász Csilla (Reneszánsz tegnap és ma) a 90-es években induló reneszánsz táncmozgalomról, Deák Gyula (A néptáncról a táncszínházig) a néptánc, Uray Péter (A mozgásszínház, mint a színházi megújulás lehetséges területe. Az M Stúdió, Erdély első hivatásos mozgásszínházi társulata), valamint Kelemen Kinga és Sinkó Ferenc (Kontakt improvizáció: előadómű-

vészet vs. életforma) a kortárs mozgásművészet helyzetéről értekezett. Mindezt Könczei Csongor vitaindító és egyben összefoglaló jellegű előadása követte a jelenlegi erdélyi táncművészeti helyzetről, amely érintette magyar anyanyelvű táncművészeti oktatás problémáját is (Javaslat a romániai magyar intézményesített táncművészeti oktatás bevezetésére). A felvetett problémák egyféle megoldásáról Gáspárik Attila rektor beszélt (A marosvásárhelyi Színházművészeti Egyetem új táncművészeti szakirányáról), majd az általam felvetett kérdésekről vita következett, ahol felkért hozzászóló volt Fügedi János (a budapesti Táncművészeti Főiskola tanára), Szép Gyula (az RMDSZ kulturális alelnöke) és Szöke István (a marosvásárhelyi Színházművészeti Egyetem mozgásművészeti tanára).

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

A tudományos ülészek záróelőadását Könczei Csilla tartotta, akinek A halva született harmadik iker-testvér. Nyilvános beszéd a nemlétező romániai magyar tánc-kutatásról a hatvanas-nyolcvanas években – A tánc-kutatás esélyei a mai Romániában – vitaindító előadását egy kerekasztal-beszélgetés követte, Fosztó László moderálásával. A tudományos ülészeket könyvbemutató zárta. Könczei Csilla Táncelméleti írások. Writings in Dance Theory (1987–2002) című kötetét Fügedi János méltatta, mint az első ilyen jellegű erdélyi magyar nyelvű munkát.

A konferencia főszervezőjeként nagy öröm számomra, hogy a kolozsvári Művelődés folyóirat teret ad az elhangzó előadások publikálásának, mivel úgy érzem, a szakmán és a tudományon kívül igencsak közművelődési kérdés is a hazai magyar táncművészet helyzete. Sajnos, objektív okok miatt (lápzártáig nem érkezett meg minden elhangzó előadás szerkesztett változata) a jelen összeállításból több érdekes és értékes gondolatokat tartalmazó tanulmány hiányzik, de reméljük, hogy a Nemzeti Kisebbségkutató Intézet által tervezett konferenciakötet már a teljes anyagot tartalmazni fogja.

# A mû tánc kialakulása az erdélyi színpadokon

A színpadi tánc eredetét Erdélyben éppen úgy, mint a színjátszásét, az iskoladrámák előadásaiban kell keresnünk, mint ezek természetes tartozékait. A 17., de főleg a 18. században találunk ilyen előadásokat elsősorban a protestáns iskolákban. A táncot, ha benne „aljas viselet és taglejtések” találtak, eltiltja az egyház. Nem ellenzi viszont a „tisztességes és nem arcátlan játékot s a szemérmes táncot (...) amelyben nincsenek arcátlan és túlságos szabados mozgások és lejtések”. Az első ilyen táncbetétes iskoladrámák a szász városokban jelentek meg, Brassóban, a Luther-tanítvány, Johannes Honterus vezette iskolában, valamint Nagyszeben és Beszterce protestáns iskoláiban. Ezekből a városokból kerültek át Erdély jezsuita iskoláiba, így Kolozsvárra is. A jezsuita iskoladrámák felvonásait praeludium előzte meg, melyekben felvázolták az előadandó mű tartalmát. Ezek tulajdonképpen allegorikus bevezetők voltak zenével és táncsal. A gyulafehérvári Batthyány-könyvtárban több iskoladráma szövege és tartalma maradt fenn, ezek utalnak a tánc jelenlétére is. A kolozsvári jezsuita iskolában 1621. augusztus 28-án előadott Az erdélyi géniusz lakodalma az arany idővel című drámában két tánc is szerepel, a „bányászok tánca” és a „szerencse tánca”.

Míg Erdélyben csupán a színjátszás csiráiról beszélhetünk, Európában ugyanebben az időben Molière és Lully befolyására már a 17. század végén megjelent a balett, mint műfaj, olyan nagy népszerűségnek örvendő, hogy egy-egy reprezentáció alkalmával a francia királyi ház, vagy az osztrák udvar tagjai is felléptek.

A színpadi tánc további sorsa az operaelőadásokhoz kapcsolódik. A 18. század derekán megjelennek Erdélyben is az idegen vándortársulatok. A császári udvar hatására elsősorban Nagyváradon jelennek meg az operaelőadások Patachich Ádám bíboros mecénaturájával, de ebben a városban tevékenykedik Michael Haydn és Karl Ditters von Dittersdorf is. 1761 márciusában Nagyszebenben játszik egy német társulat, amelyik öt éven át minden év tavaszán megjelenik a városban. Pár évvel később egy olasz társulat is vendégszerepel, amelyik szintén vissza-visszatér, farsang idején pedig álarcos táncmulatságokat is rendez. 1786-ban Diwalt Ferenc vállalkozó kér színjátszó engedélyt a városi tanácstól, amit az elutasít. A Guberniumhoz írt kérvényéből arról értesülünk, hogy 16 tagú társulattal a legújabb operákat és baletteket is elő tudja adni. 1788. június 1-én aztán Nagyszebenben megnyílik az első állandó színházépület a német társulat számára, majd a Gubernium Kolozsvárra költözésével itt is meghonosodnak a színházi- és operaelőadások. Diwalt társulatát már ismerik a kincses városban is, amelynek előadásai kiegészítik a már jelentkező műkedvelő előadásokat. Az első táncos jelenetek még táncbetétek, de nem várat sokáig magára az első egész estét betöltő táncjáték és balett sem. Az első négyfelvonásos táncjáték kísérezenejének szerzője Pacha Gáspár, címe Aurora,

vagy A pokol csudája, Schoden Julius szövegére, melyet 1804. január 30-án mutattak be. Az első, Kolozsváron bemutatott balett címe A tengeren való tavaszi sétálás, vagy Szélvész Reinwart Károly zenéjére, bemutatása Kótsi Patkó János igazgatása alatt Seltzer János karmester nevéhez fűződik, még ugyanebben az évben. A színlap szerint „ánglus balett egy felvonásban, egészen új dekorációkkal és köntösökkel”. Reinwart Károly zeneszerző ugyanakkor a társulat balettmestere is, aki Minden valószínűség szerint osztrák földről került Erdélybe. A második, Kolozsvárott színre került balett címe A chinai ünneplés, vagy Ugyan az egy nap két menyegző, melynek szintén Reinwart a zeneszerzője és a koreográfusa is. A színlap szerint: „Nagy balett három felvonásban, a köntösök és decoratio újak”. A zenei anyag részben Reinwart eredeti szerzeményei, részben összeállítások. Részleteket sajnos nem ismerünk ezekből a művekből. Az előadást a társulat elvitte Marosvásárhelyre, ahol a közönség szintén megszerette a műfajt. Reinwart a kolozsvári társulattal három balettet is színre vitt a Maros-parti városban, 1805-ben: Majális falun, A háladatosság jutalma és egy ismeretlen szerző három felvonásos némajátékát A boszorkányok tánca a Gellért-hegyen, vagy Pirof, a neveléses kukta címen.

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

Reinwart balettmestert 1810-ben újra szerződtették a Schikaneder tanítvány Wándza igazgatása alatt. Az ő koreográfiájával és zenei összeállításában vitték színre Molnárok és szénégetők, valamint a Sátorozó kozákok vagy A maga vető szerencsétlen ifjú című egyfelvonásos baletteket. Ebből az időből (1812) megemlíthetjük még a Szepeni erdő című érzékeny játékot Weisenthurm Janka szövegével, Palatkai koreográfiájával. Az 1821-es falragasz szerint „A játékhoz illő hátszegi táncsal és oláh énekkel ékesítve”. Mivel azonban a balettek színrevitele költséges volt, emellett a közönség érdeklődése is megcsappant a műfaj iránt, ezért aztán egy időre elmaradtak a bemutatások egészen a kőszínház felavatásáig. A kőszínház megnyitása után átszervezik a társulatot. Az operarészleg élére Ruzitska József zeneszerző-karmester kerül. Munkássága az operatársulat fejlődését jelentette. Távoztával azonban a közönség kezdett elfordulni a zenés műfajtól, ezért ezt ellensúlyozandó Nagy Lázár igazgató új énekeseket szerződtetett, és bemutatott egy balettet is, egy egyfelvonásos táncjátékot Zefir és Amor címen Raynal zenéjével.

A balettelőadások hosszabb-rövidebb időközök-

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

Bár ebben a periódusban kimondott balett előadások nem jöttek létre, mégis igen fontos lépés történt. Az 1844-45-ös évadban a társulat akkori igazgatója, Havi Mihály annak érdekében, hogy az operaelőadásokban szereplő balett-betétek a megfelelő színvonalat képviseljék, nagy súlyt helyezett arra, hogy a színház keretében táncosokat képezzen. Ezért színházi balettiskolát indít, amelyet falragaszokon hirdet a következő szöveggel: „Tisztelettel szólíttatnak fel azon t. c. szülék, akik gyermekeiket a táncművészetben alaposan taníttatni kívánják, sziveskedjenek ebbeli kívánságukat a színigazgatóságnál bejelenteni, minthogy ez a gyermekeket saját költségén tartott balettmester által fogja taníttatni, azon kikötés mellett, hogy a gyermekbaletekben azok részt vegyenek, melyre színi öltözeteket a színi ruhatárból kapandnak a pesti nemzeti színháznál divatozó szokás szerint”. A balettiskola 1844. november 26-án meg is kezdte működését, melynek első eredménye az Arlequin című táncjáték bemutatása lett.

Ezután hosszú ideig nem hallani balettelőadásokról, egészen a század második feléig. Ekkor újralakul a tánckar, az 1851-52-es évadban megpróbálják felújítani a Sátorozó kozákokat, de kevés sikerrel. A balett részleg élén Tóth Soma koreográfus állt, aki több táncjátékot is koreografált, de ezeknek zeneszerzőit nem ismerjük. Ezek a következők: Molnárok, vagy Égi találkozás a létrán, Lucifer, a zöld ördög és hasonbérő, Vízrel kuruzsolt völegény.

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

A színház operarészlege és benne a balett a forradalom leverése utáni években nem kapott szerepet egészen a 60-as, 70-es évekig. Havi Mihály társulata színvonalas előadásokat tartott. A balett tár élén Kaczér Ferenc balettmester állt, a nevesebb szólótáncosok Kuhner Irma, Mayer Lujza és Kaczér Gusztáv. A balettkarban 14 táncos növendék dolgozott. Az operához és balettekhez a katonazenekar mellett fizetett polgári muzsikásokat is alkalmaztak.

Az 1858-59-es évadban a megerősödött balett részleg két egyfelvonásossal jelentkezett. Az Egy táncos kalandja és Alidor, a hegyi szellem aratott nagy sikert, mindkettőt Kaczér Ferenc koreográfiájával. A következő évadban két jelentős művész-személyiség szerződik a balett részleghez, Montella Lajos és Aranyvári Emília. Az operai betétszámok mellett



Laskay Adrienne és Dáné Tibor Kálmán

műsorra kerülnek egész estét betöltő táncjátékok is, mint a két Pagni mű, az Esmeralda, vagy a Festész álomképe, Szerelmes ördög, Doppler Ferencről az Újonc, három felvonásos táncjáték. A közönség igényelte és támogatta ezeket az előadásokat.

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

Az évek teltevel a kolozsvári együttes műsorán csak elvéve találunk egy-egy balettet, táncjátékot; az operett térhódítása nyomán a műfaj iránti érdeklődés minimálisra csökkent, a balett szinte 70 éven át hiányzott a magyar társulat műsorrendjéből.

Az első világháborút követő békeszerződés után a kolozsvári magyar közösség elveszítette opera- és balett társulatát. 1919. október 1-vel kezdődően a Kolozsvári Nemzeti Színház épületét és teljes felszerelését a román kormányzótanács rendelkezésére kellett bocsátani. A Janovics Jenő igazgatta társulat a Sétatéri Színkör épületében kénytelen tovább működni. Az első évadban a társulat még 62 opera és 158 operett előadást tartott, de a 20-as évek gazdasá-

gi válsága rányomta bélyegét a zenés repertoárra is, így a társulat zömében operettet játszott. Az opera- és balettkedvelő közönség ezután az 1921-ben megalakult Kolozsvári Román Opera társulatának előadásait látogatja.

Kolozsvár, mint Erdély szellemi fővárosa jelentős központja lett a táncművészetnek is. Változtak a színjátszással szembeni igények is. Részben a nagyszámú magyar közönségnek köszönhetően a balett előadások iránt élénk érdeklődés mutatkozott. Ki kell emelnünk Dacia Fulda és Ligeti József nevét, akik megszervezték és vezették a román opera balett-együttesét, és akiknek működése biztosította az elvárásoknak megfelelő színvonalat és a közönség ragaszkodását is. Később bővült a művészeti vezetőség Elena Penescu Liciu és a lengyel származású Roman Morawoszky balettmesterekkel. A nagyoperai betétszámok mellett (Aida, Traviata, Trubadúr, Faust, Lakmé stb.) a legnépszerűbb balett előadások voltak a Babatündér (Bayer), Coppelia (Déliibes), Seherezádé (Rimszkij-Korszakov) és a Franz Schubert zenéjére koreografált négy felvonásos A szerelem négy évszaka. Ennek a korszaknak kiváló táncművésznője Irinel Liciu (eredeti nevén Lia Silvia Popa, aki később Bukarestbe távozott), és a 30-as években a Poznanból Bukarestbe meghívott, majd Kolozsváron letelepedő Roman Morawoszky.

Az 1940. augusztusi impériumváltás ismét változást hozott a magyar társulat életében, amelyik szakköltözött a Hunyadi-téri épületbe és Nemzeti Színház státust nyert, a Román Opera pedig Temesvárra tette át székhelyét. 1941-ben Kemény János lett a magyar társulat főigazgatója, Vaszy Viktor pedig az operatársulat zeneigazgatója és vezető karmestere. Vaszy Viktor komoly társulatot szervezett, amelyik képes volt az európai és a magyar zenei értéket színre vinni. A balettkar vezetője Roman Morawoszky balettmester lett, a jeles szólisták pedig Keresztes Kátó, Lotte Lehmann, Rimóczy Viola, Tóth Jolán, Csermínszky Kurt, Dobby Imre, Komáromy Attila és Szaboray Zoltán. E rövid pár év alatt rangos előadások születtek: színre került Mozart Ámor játéka (Les petits riens), Délibes Coppelia, Rimszkij-Korszakov Seherezádé, Kodály Zoltán Marosszéki táncok Dukony koreográfiájával, Bartók A fából faragott királyfi, valamint összeállítások Grieg, Csajkovszkij, Elgár, Sarasate zenéjére. A II. világháború és végkimenetele azonban közbeszólt, így megismétlődött a színházépület-váltás. 1945 őszén a Kolozsvári Román Opera társulata visszatért Temesvárról. Ennek következtében a magyar színház társulata ismét visszakényszerült a Sétatéri Színkörbe. Bár néhány zenés színpadi előadásra még sor került a régi-új épületben, a balett-előadások az Állami Magyar Opera megalakulásáig szüneteltek.

1948-ban megalakult a Kolozsvári Állami Magyar Opera (az első években, mint Népopera, adekvát repertoárral). A balettelőadások újraéledése a Magyar Operában ment végbe. Olyan művészek szerződtek az újonnan alakult operához, mint Larisa Sorban, Imre Mária, Dobby Imre, Szaboray Zoltán, Iorga Sándor, Roman Morawoszky, Kurt Csermínszky, Vasile Marcu, Pleth Lenke, Winkler Éva és a sort folytatni lehet. Kezdetben a balettmesteri teendőket Horváth Géza látta el, majd őt követte Nicolae Iacobescu balettmester és Taub Gabriella koreográfus. Fontos megjegyezni, hogy a két opera társulata kez-

detben önálló repertoárral működött. Az első előadások egyfelvonásosak voltak, legtöbbjük koreográfiáját úgy jegyzik a színlapok, mint kollektív munkát. Ezek: Kodály Zoltán Marosszéki hegyekben, Enescu Román rapszódia, Egy ukrán faluban Ljadov zenéjére és Horváth Géza szövegére, aki több egyfelvonásos szövegírója is, de ennek a balettnak koreográfusa is, Muszorgszkij Egy éj a kopár hegyen című szimfonikus költeményére koreografált Alkonyattól hajnalig (N. Iacobescu koreográfiája). Ezek a baettek egyben a Magyar Opera első előadásait is képezték, ugyanakkor technikai szempontból előkészítették az első nagyszabású balett előadást, Aszafjev Bahcsiszeráji szökőkútját a neves koreográfus, Oleg Danovski munkáját, még 1949-ben.

Nagyszabású három felvonásos balett A vörös pipacs Glier zenéjére, Oleg Danovski koreográfiájával, amelyet 1951-ben mutatott be a társulat. A főbb szerepeket Larisa Sorban, Horváth Géza, Iorga Sándor, Kurt Csermínszky, Szaboray Zoltán, Petre Corpade táncolták. Ezután következik a Seherezádé Petre Manea rendezésében, majd 1954-ben az opera egyik reprezentatív előadása, a Keszkenő Kenessey Jenő zenéjére, amit a budapesti meghívottak, Harangozó Gyula és Hamala Irén koreografáltak. A Keszkenőt új betanulásban még kétszer tűzte műsorára az opera felújításként, 1973-ban és 1987-ben.

Időközben a művészek egy része a megerősödő Román Operához szerződött át, vagy Bukarestbe távozott. 1957-ben ismét három felvonásos balettet mutatott be a társulat, Jarullin, a fiatalon hős halált halt szovjet zeneszerző balettjét, a Suralet Taub Gabriella rendezésében, aki ekkor még tagja a Magyar Operának. Ugyanebben az évben vitte színre a társulat Alfred Mendelssohn balettjét, a Cälint, melynek rendező-koreográfusa a bukaresti Tilde Urseanu. A népi témájú balett ismét egy olyan emblematisus előadása az operának, amelyet többször is felújítottak az évek folyamán, így Szántó András koreográfiájával 1971-ben, majd ugyanebben a rendezésben 1988-ban, új betanulásban.

Taub Gabriella távoztával az opera képzett koreográfus nélkül maradt, ezért a következő években sok vendégkoreográfus fordult meg az operában, ami a társulat előnyére vált. Az is örvéndetes volt, hogy három jeles szólótáncos, Szaboray Zoltán, Szántó András és Fodor Tibor sikerrel próbálkoztak a koreográfusi teendők ellátásával is.

1959 és az 1960-as évek igen termékenynek mondhatók. Egy-egy koreográfiával ismét jelen van Oleg Danovski, 1959-ben Mihail Jora Vászárteren (melyet 1983-ban felújítottak), a következő évben Zeno Vancea Prikulics című táncjátékokkal. Két másik román szerző balettje is színre került: Enescu I. Román Rapszódijára komponált Tánokban és M. Jora Szüret. Az első Octavian Stroia, a második Bodeu-Capsali Florica, Dumitrescu és Octavian Stroia koreográfiájával. Nem érdektelen megjegyezni, hogy a bukaresti koreográfusok igyekeztek előadásait Kolozsváron is megvalósítani, elsősorban a Magyar Opera művészeinek közreműködésével. Mint már láttuk, a vendégrendezők mellett egyre inkább szót kaptak az opera saját művészei, így koreografálta Szaboray Zoltán is Farkas Ferenc három felvonásos táncjátékát, a Furfangos diákokat 1960-ban, amely azonban sajnálatos módon hamar lekerült a repertoárról.

Az 50-es évek vége, a 60-as évek a legterméke-

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

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

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

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

Mint már jeleztük, ez az évtized kiemelkedő volt az Állami Magyar Opera balettkarának életében. 1966-ban három egyfelvonásost valósít meg a galaci zenés színház koreográfusaként Trixy Checais – Igor

Sztravinszkij Tűzmadár, Maurice Ravel Daphnis és Chloé valamint Gershwin Egy amerikai Párizsban megrendezésével. A szereposztásból megemlíthetjük az alábbi művészek nevét, akik rendkívüli sikerre vittek a produkciókat: Nagy Erzsébet, Lukács Mária, Schlosser Vilmos, Blaga Simion, Taub Éva, Sipos Margit, Fodor Tibor, Török Andor, Borbáth András, Aurel Albu, Gavril Rusu, Réthy Jenő, Szabó József és Szabó László. A kritika kiemelten kezelte az előadást: Nagy Erzsébet, mint Tűzmadár eleven, jól kidolgozott balett szerepével, lebegésével nyerte meg a közönség tetszését. Sipos Margit a Daphnéban, Borbáth András a Gershwin-balettben nyújtott feledhetetlen alakítást. László V. Ferenc muzikológus szerint „A három remekmű egy műsorban a modern nyugati balettművészet miniatűr antológiájának is tekinthető, melyben azonban (ez teszi a balettmester feladatát különösen érdekessé) főképp a művészet sokarcúsága jut kifejezésre”.

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

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

1980-ban még egy Hary-balett ősbemutatójának tapsolhatott a közönség, a Hőfehérke és a hét törpe három felvonásos, gyermekeknek szóló balettről van szó Fodor Tibor rendezésében és koreográfiájával, a Grimm-testvérek ismert meséjét Ariel-Nicky Ionescu dolgozta fel librettónak. A balettet 2002-ben újra színre vitte Mihail Măndrușiu balettmester.

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

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

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

Ezen a helyzeten Valkay Ferenc temesvári balettművész-koreográfus megjelenése változtatott, először meghívott vendégként a Sámson és Delila balettképében, majd 1990-től balettmesteri minőségben. Megfiatalította a balett tárat, és türelmes munkával technikailag felkészítette igényes művészi feladatok megoldására a művészeket, megismertette a társulattal a modern és a neoklasszikus balett elemeit. Az első évek rövid egyfelvonásosai: a budapesti koreográfus Hegyesi Aranka rendezte A magány stációi Orbán György zenéjére, az 1991-es Mozart fesztiválon részt vevő Les petits riens (Ámor játékai) Valkay Ferenc koreográfiájával. A következő évben a szintén Valkay rendezte Andante-Allegro, 1993-ban Áment István meghívott koreográfus alkotta három táncjáték, a Pókok Bartók Béla zenéjére, Olasz Capriccio Csajkovszkij zenéjére és In Memoriam John Fitzgerald Kennedy Samuel Barber zenéjére. 1994-ben ismét három táncjáték került bemutatásra: Klasszikus szimfónia Prokofjev hasonló című zeneművére, Igor Sztravinszkij A katona története és Kodály Zoltán Galántai táncok, szintén az Amerikából idelátogató Áment István koreográfiájával. Ugyanebben az évben még színre került Valkay Ferenc koreográfiájával Érted van a Bolero, később Valahol, valamikor címen Jean Michel Jarre zenéjével, majd 1995-ben A tánc ünnepe, Valkay Ferenc összeállításában különböző balett művekből. Mindezek az előadások bemutatásra kerültek turnékon is.

Az 1995-ös Bartók-napok alkalmából a társulat ismét bemutatta a Csodálatos mandarint Valkay koreográfiájával, aki meggyőződött arról, hogy a darab előírásos formáját megtartva, teljesen új, modernebb formát lehet adni a táncjátéknak. A Mandarint ezután ismét egy újabb koreográfiával, a Jakab Melindáéval 2007-ben tűzte műsorra a társulat. Rövid idő után ismét színre került a két Kodály táncjáték is, a Galántai táncok és Marosszéki táncok, ezúttal Valkay rendezésében. A társulat felújítja a Diótörőt, majd színre viszi Prokofjev Hamupipókéjét Áment István rendezésében; felhasználva Taub Gabriella 1969-es Román

Operai bemutatójának koreográfiáját.

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

2001-ben Valkay Ferenc távozott az intézményből. Teendőit Mihail Mándrușiu vette át, aki 2002-ben felújította a Hófeherkét, bemutatta Adam Gisellejét, Dèlibes Coppeliáját és a Diótörőt, ez utóbbit 2006-ban. Sajnálatos módon azonban összetűzésbe került a balett tárral és távozott a Magyar Operából. Helyét Vasile Solomon balettmester vette át, ismét keményen megdolgoztatva a balett társulatot. Jelen pillanatban éppen a Tánc Világnapjára készíti összeállítást. Még egy érdekes előadásra kell még felhívnom a figyelmet: a Micimackó című mesebalettről van szó Luis de los Cobos Almaraz zenéjére Timofte Daniela koreográfiájával, ami egy érdekes absztrakt-szurrealista stúdió előadást eredményezett 2005-ben, de ami szintén – számomra érthetetlen módon csupán kevés számú előadást ért meg.

Két nevet kell még feltétlenül megemlítenünk. Az egyik Jakab Melindáé, aki a Magyar Opera történetében először folytatott felsőfokú tanulmányokat és szerzett rendező-koreográfusi diplomát a kolozsvári Gh. Dima Zenekonzervatóriumban. Diplomavizsgálja 2004-ben a Vibration nevet viseli, ami műfaját tekintve kollázs. További rendezései Légszomj Richard Strauss Halál és megdicsőülés című szimfonikus költeménye zenéjének felhasználásával 2005-ben, A fából faragott királyfi koreográfiája 2006-ban és a már említett A csodálatos mandarin 2007-ben. A másik név Rusu Gabrielláé, aki a balett tárat vezeti és a szerep behelyettesítéseket, esetleg a betétszámokat magas szinten oldja meg.

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

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

Anélkül, hogy részletekbe bocsátkoznánk, pár szót szólnunk kell a kolozsvári Román Opera és a Temesvári Opera balett előadásairól. A kolozsvári Román Opera 1945-ben kezdte újra tevékenységét, amelyet az 1950-ben Octavian Stroia által alapított, és a mai napig évente tehetséges fiatal táncosokat képző balettkola segít. A Roman Morawsky által koreografált Coppelia és az Oleg Danovski rendezte

Esmeralda mellett Taub-Darvas Gabriella, aki időközben átszerződött a Magyar Operától, 1959-ben színre vitte Csajkovszkij A hatyúk tavát, majd a már említett Rómeó és Júliát, 1969-ben pedig szintén Prokofjev-től a Hamupipóké. Ugyancsak az ő koreográfiájával került színre 1965-ben Mihail Jora Întoarcerea din adâncuri (szabad fordításban Visszatérés a mélyből), În calea trăsnetului (A villám útjában), majd 1969-ben felújították a Coppeliát, és bemutatták Adam Giselle-jét. 1971-ben Oleg Danovski újrarendezte A hatyúk tavát, amit az opera bulgáriai és olaszországi turnéra vitt el.

Taub emigrálása után Alexandru Schneider lett a balettmester, aki Temesvárról szerződött át, és színre vitte a Constantin Brâncuși Végtelen oszlop című szabadteri alkotásából ihletett produkciót és Tudor Jarda balettjét, a Lucafarul de ziuă-t (Nappali esthajnalcsillag). Rövid kolozsvári tartózkodását Vasile Solomon váltotta fel, aki a következő baletteket vitte színre: Minkus Paquita, Prokofjev Klasszikus szimfónia, Csajkovszkij Diótörő, Oxigen (kollázs), Román poema G. Enescu III. szimfóniájának zenéjére.

A következő balettmester Adrian Mureșan, aki felújította Jarda balettjét, majd koreografálta Bizet-Scsedrin Carmenjét, Valentin Timariu Ciuleandráját,

Karl Orff Carmina Buranáját, Grieg Peer Gyntjét és Rimszkij-Korszakov Seherezádeját. Jelenleg a Román Operának új balettmestere van Roland Podar személyében. Az opera előadásait olyan kiváló művészek vitték sikerre, mint Larisa Șorban, Jana Popovici, Valeria Gherghel, Lucia Cristoloveanu, Simona Noja, Ileana Todea, Zsigmond Ferenc, Emilian Barteș, Adrian Mureșan, Radu Ciucă, a Bacsenszky-nővérek és mások.

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

LASKAY ADRIENNE

## A néptáncról a táncszínházig

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

Aztán következett 1998-ban az Udvarhely Néptáncműhely létrehozása, végül, de nem utolsósorban, 2002-ben megalakult a Nagyvárad Táncegyüttes is. Ez az öt hivatásos táncegyüttes ma is dolgozik és mondhatni mára már kialakult mindeniknek a sajátos irányvonala. Voltak viszont más próbálkozások is, és valószínűleg ezután is lesznek. Meg kell említenem a zilahi Terbete Néptáncegyüttes megalakulását 2004-ben, ahol kezdetben 4 pár táncos volt hivatásosként alkalmazva, de mára már számuk 8-ra nőtt és zenekarral is rendelkeznek. Félhivatásos táncegyüttesként szoktuk-szokták emlegetni a székelykeresztúri Pipacsok Táncegyüttest is, ahol László Csaba sajátos módon oldotta meg a problémát, táncosainak fizetését különböző szponzor-cégek fedezik. Nem is olyan régen, 2007-ben volt egy balul sikerült próbálkozás is, Szatmárnémetiben szeretett volna a Megyei Tanács létrehozni egy magyar néptánc-együttest. Ha

már a román tanácsosok egy román táncegyüttes létrehozásáról döntöttek, erre úgy adták szavazatukat, hogy akkor egy magyar együttes is létrejön. Aztán kiderült, hogy se táncos, se zenész, együttesvezető sincs, tehát halva született gyerekről van szó.

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

Az 1999-ben átkeresztelt Háromszék Táncegyüt-



Deák Gyula és Dáné Tibor Kálmán

tes útja talán a legszelebb skálán haladó út, hiszen ez az együttes az évek során mindenfajta kezdeményezésnek helyet adott. Berkeiben készültek hagyományos néptánc-produkciók, táncjátékok, táncszínházi előadások, a kortárs felé kacsingató előadások, de színházi előadások egyaránt. Érdemes talán név szerint is megemlítenem néhány olyan előadást, mely a felsoroltakat igazolja. Erdélyi folklórkincséből készült hagyományos néptánc-előadás az Erdélyország az én hazám című műsor, amelyet mára már több mint kétszáz alkalommal mutatott be az együttes. Izgalmas előadások születtek a táncszínház területén, mint például a Váróterem (Román Sándor rendezése), az Ábel (Könczei Árpád rendezése), vagy az Ördögszekér (Ivácson László rendezése), de említésre méltó a Tavaszai áldozat, amely Orza Călin egyik kezdeti alkotása a kortárs területen. És, hogy a színházi produkciók sorából is említsek egy példát, Bocárdi László Várnász című előadását kell megemlítenem. E sokirányúságnak köszönhetően alakult meg 2005-ben az együttes berkeiben az M Stúdió mozgásszínházi műhely, Uray Péter művészeti irányítása alatt.

Érdekes, hogy a folklórelőadásokat létrehozó együttesek zöme az elmúlt 15-20 év alatt elmozdult a táncszínház irányába. Rovására mehet ez az autentikus néptáncos megjelenésnek? Semmiképpen nem, legalábbis szerintem. Én úgy gondolom, hogy maga a színházi forma olyan többletfeladatokat tartalmaz, amelyekkel megbirkózni a néptáncosoknak külön feladat és kihívás is ugyanakkor. Éppen ebből kifolyólag lesz egy együttesnek színesebb az előadás-skálája. Novák Ferenc Kossuth-díjas koreográfusunk is arra esküszik, hogy a színházi forma az egyetlen továbbvivője néptánc-kincsünknek.

Mindez persze nehezen megvalósítható olyan táncosokkal, akiknek csak néptáncos képzésük (ismereteik) vannak. Elengedhetetlenül fontos lenne az a fajta táncművészeti képzés, amely révén olyan művészek nevelődnének, akikkel sokkal színvonalasabb előadások hozhatók létre. Sokéves küzdelem után, egy ilyen lehetőség nyílik meg az idén a marosvásárhelyi színházi művészeti főiskola berkeiben, itt ugyanis reményeink szerint ősztől lesz táncművész-képzés. És ha sikerül a tananyagokat is úgy egyeztetni, hogy a néptáncos vonal előtérben maradjon, ak-

kor nyert ügyünk lehet.

#### Ismertető a Romániai Magyar Néptánc Egyesület tevékenységéről

A Romániai Magyar Néptánc Egyesület 2004. május 25-ei közgyűlése nagy változásokat hozott az egyesület életében. Székhelye, neve, alapszabályzata megváltozott, elnöksége kicserélődött.

Ezen döntések értelmében, az egyesület székhelye Sepsiszentgyörgyre költözött. Tagjai már nem természetes személyek, hanem különböző intézmények.

Az utóbbi öt év megvalósításai, a Közgyűlések jegyzőkönyvei, valamint az Egyesület alapszabályában megfogalmazott céljai.

#### Információs iroda beindítása és működtetése

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

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

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

Az elmúlt három év alatt sikerült az irodát alap-esszékkel felszerelni, amelyek az egyesület saját tulajdonát képezik. Az iroda működése nagyban hozzájárul az egyesület programjainak megvalósítá-



sához, valamint a köztudatba való beépüléséhez. Napról napra többen keresnek meg bennünket kérdésekkel, szakmai útbaigazítást, pályázati tanácsadást, kapcsolatteremtést, partnereket keresve.

### Szakmai archívum

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

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

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

### Képzési programok

#### 1. Koreográfus képzés

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

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

Aztán a 2007-es decemberi közgyűlésen döntés született, hogy ebben a formában ne évi két alkalommal szervezzük meg a képzést, hanem csak évi egy alkalommal, továbbá bemutattuk az Ivácson László és Fazakas Mihály készítette tervezetet egy másfajta képzésről, amelyet a közgyűlés elfogadott. Az új formájú képzés neve Műhelymunkák, és azoknál az együtteseknél kerül sor rájuk, akik ezt igénylik. E képzések 2008-ban való lebonyolítására támogatást is kaptunk. Elsősorban tagjaink vehetik igénybe, előnyt élveznek azok a koreográfusok, akik azelőtt is rendszeresen jártak képzéseinkre.

#### 2. Néptáncoktató képzés

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

A képzés tananyagáról, valamint oktatóinak kilétéről az egyesület közgyűlése döntött. Ezt a képzést középszintűnek terveztük. Sajnos, a lebonyolítás során kiderült, nagyon sokan jelentkeztek olyanok, akiknek mélyebb alapokra lenne szükségük. Ebből kiindulva, 2006-ban új képzést indítottunk el, hat helyszínen, alapfokon. Az alapfokú képzés elképze-

lése az volt, hogy a résztvevők elsősorban saját vidékük táncaiban, néprajzában, népdalaiban és módszertanilag bővítsék ismereteiket.

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

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

#### 3. Amatőr együttesvezetők képzése

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

### Rendezvények, fesztiválok

A Romániai Magyar Néptánc Egyesület sepsiszentgyörgyi tevékenysége alatt számos rendezvénynek volt társszervezője, több rendezvényt saját kezdeményezésre indítottunk útjára. Társszervezőként elsősorban a Hivatásos Együttesek Találkozóiban vállalunk szerepet, de társszervezői vagyunk évek óta, az Erdélyi Táncházenészek Találkozóinak is.

Saját kezdeményezésű rendezvényünk az Erdélyi Néptánc Antológia. Habár a 2007-ben első ízben megszervezett rendezvény sokunkban kételyeket ébresztett, úgy gondoltuk, hogy mégiscsak esélyt adunk a rendezvénynek, hogy felnőjön az elvárásokhoz. Az első és második rendezvény között már jelentős eltérések voltak. Az idej, 2009-es Erdélyi Néptánc Antológiára a sepsiszentgyörgyi városnapok alatt került sor, éppen az elmúlt hét végén. Idén már 11 csapat vett részt az Antológián.

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

# Javaslat

## a romániai magyar intézményesített felsőfokú táncművészeti oktatás bevezetésére

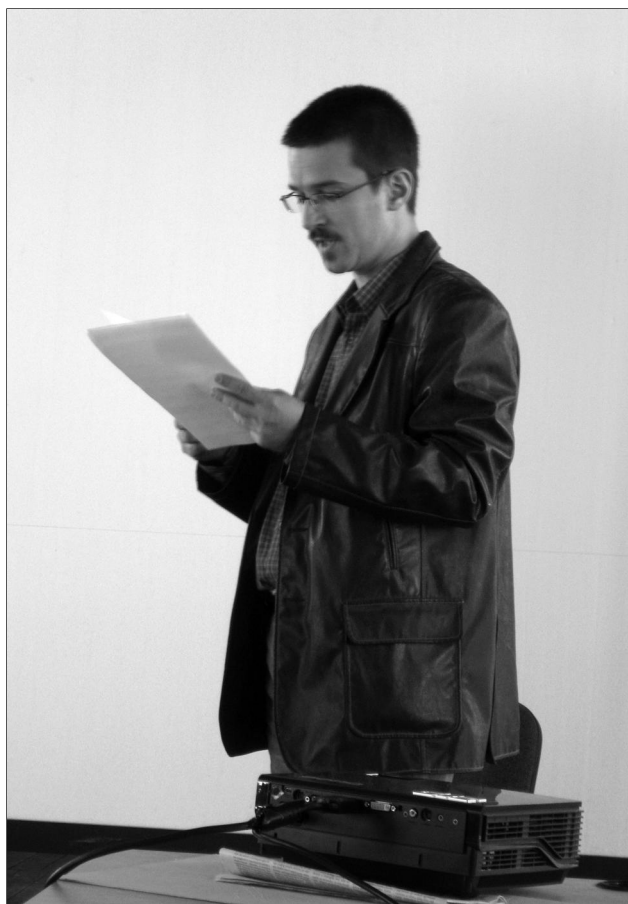
A romániai magyar táncművészet helyzetéről való értekezés igen sok szempontból egyenértékű a fennálló hiányosságok és problémák felvázolásával. Ezért a jelen esettanulmány először megpróbálja összegezni, majd elemezni és értelmezni ezeket, végül pedig kísérletet tesz – a romániai Nemzeti Kisebbségkutató Intézet alapszabályzatának előírásai alapján – egy, a hazai magyar intézményesített felsőfokú táncművészeti oktatásra vonatkozó javaslat kidolgozására. A kolozsvári székhelyű Nemzeti Kisebbségkutató Intézethez 2008. február 6-án keltezte átíratát a Romániai Magyar Néptánc Egyesület, amelyben, mint országos szakmai szervezet felkérte az intézetet egy helyzetelemző esettanulmány valamint egy, a hazai magyar intézményesített felsőfokú táncművészeti oktatásra vonatkozó javaslat kidolgozására.

### 1. Helyzetkép a romániai magyar (nép)táncművészetről

A romániai magyar táncművészet kultúrtörténeti okok miatt szinte teljes egészében a néptánra korlátozódik. (Erről A szakma becsülete. Helyzetkép az erdélyi magyar (nép)táncművészetről címmel A Hét 2004. szeptember 2-i, 33-34. számában is írtam.) Ezt valószínűleg meghatározzák a kisebbségi helyzetből adódóan felértékelődött etnikus és tradicionális vonatkozások is, amelyek más, klasszikus vagy modern táncműfajok esetében nem annyira egyértelműek. Például a Kolozsvári Állami Magyar Opera Balettkara sem a társulat összetétele, sem a repertoár szempontjából nem rendelkezik meghatározó etnikus jelleggel. Ugyanígy az utóbbi években divatosá váló reneszánsz táncgyűttek, táncanfolyamok, vagy a különböző moderntánc-formációk is sokkal semlegesebbek az etnicitás szempontjából, mint a néptáncgyűttek. (Mondhatni, az erdélyi magyarság számára az etnikus táncművészetet a hagyományos néptánc jelenti. Csak az utóbbi években kezdett kibontakozni a hazai magyar színművészet irányából egyfajta igény és nyitás a kortárs mozgásművészetek felé, először kísérleti jelleggel, majd 2005-ben intézményesített formában is.) 2005-ben jött létre a sepsiszentgyörgyi Háromszék Táncgyűttes keretében működő M Stúdió, mint az első romániai magyar hivatásos mozgásművészeti műhely, társulat; és születtek mozgásművészeti jellegű előadások: itt elsősorban a gyergyószentmiklósi Figura Stúdió Színház társulatát kell megemlíteni. Ennek a folyamatnak az eredményeképpen alakul 2007-ben a kolozsvári magyar színművészeti hallgatókra alapozó Ground-Floor Group mozgásművészeti csoport is.

És akkor kezdjük a tények felsorolásával: Erdélyben jelenleg öt hivatásos, azaz professzionális státusú táncgyűttes működik. Alakulási sorrendben: a marosvásárhelyi Maros Művészegyüttes (elődje az 1956-ban alakul Állami Székely Népi Együttes), a

sepsiszentgyörgyi Háromszék Táncgyűttes (1990), a csíkszeredai Hargita Nemzeti Székely Népi Együttes (1990), az Udvarhelyi Táncműhely (1998) és a Nagyváradi Táncgyűttes (2002). 2005 óta a zilahi Terbete Néptáncgyűttes egy része a Meszes Néptáncgyűttes magyar tagozataként félhivatásos státuszban működik, amolyan fizetett műkedvelők. 2008 folyamán a Szatmár-Megyei Tanács próbálkozott létrehozni Szatmárnémetiben egy ilyen típusú együttest, sikertelenül. Ezek mellett több tucatnyi műkedvelő, azaz amatőr hagyományápoló, illetve egyre több hagyományörző falusi táncgyűttes működik. Az utóbbi két kategóriáról pontos számadat, hivatalos felmérés nincs, a részadatok összegzése ez idáig nem történt meg. (Ezt az összegzést sem a hazai néptáncélet szakmai ernyőszervezetéként működő Romániai Magyar Néptánc Egyesület (lásd [www.nep-tanc.ro](http://www.nep-tanc.ro)), sem jogelődje, az 1990–2004 között létező Romániai Magyar Táncszövetség nem tette meg. A Romániai Magyar Néptánc Egyesület tagságát kizárólag jogi személyekként működő műkedvelő néptáncgyűttek fenntartói. A tagságot jelentő 25 tagszervezet (2007-es adat) kétségtelenül a legismertebb erdélyi magyar néptáncgyűtteket képviseli, de ezek száma közelről sem fedi a létező és működő hazai néptáncgyűttek számát.) Ezek az együttesek előadásokat tartanak, fellépnek különböző fesztiválokon és találkozókön, vendégszerepelnek, tevékenységüket rendszeresen jegyzi a média. A közönség megtapsolja őket, a közvélemény, s ezen belül az elit egy része viszolyog tőlük, más része, s ezen belül szintén az elit is, lelkesedik értük, de természetesen mindez csak a köz- és nem a nyomtatott vélemény szintjén, legnagyobb részét pedig teljesen hidegen hagyja, magyarán nem érdekli. Általában élvezik a hivatalos diskurzus támogatását, működésük szerves része az etnikus kultúrpolitikanak. Ilyen keretek között néhány ezer gyermek, fiatal és kevésbé fiatal néptáncol ma Erdélyben. Van, aki pusztán csak lelkesedésből, van, aki anyagi megfontolásból, van, aki más érdektől indítva, van, aki nem tudja miért, s van, aki mindezekért együtt. Az összkép összetett: színpadjainkon az akár adatközlőnek tekinthető hagyományörző falusi táncostól az infantilizmus határát súroló, rosszemlékű népieskedésen keresztül a táncházak hatására vissza a gyökerekhez igényen át el egészen a fejlett tánctechnikát igénylő táncjátékokig sok minden elfér. Láthatunk szerkesztett és kevésbé szerkesztett, jó ötleteket tartalmazó vagy elherdáló előadásokat, tematikus és témától, sőt olykor magától a táncból is mentes, jó és rossz koreográfiákat, vagy nem (vagy csak részben) koreografált táncolást. Ugyanakkor továbbfejlesztett, hogy a magyar tannyelvű oktatási rendszerben (hangsúlyosan az óvodákban és elemi osztályokban) egyre több helyen megjelenik a néptánc, mint gyerekfoglalkozás, vagy mint választható



Könczei Csongor

tantárgy. Az utóbbi évtizedben a hazai közoktatásban igen gyakori jelenség, hogy választható (opcionális) tantárgyként, elsősorban kistagozatos osztályokban magyar néptáncot tanítanak. Viszont arról pontos adatokkal véleményem szerint még a tanfelügyelőségek sem rendelkeznek, hogy konkrétan hány helyen és milyen formában (hogy például tornaóra helyett vagy külön, esetleg órákon kívüli tevékenységként) zajlik ez az oktatás, mivel sok esetben a néptáncóra nincs is hivatalosan feltüntetve az órarendben, nem szerepel az iskolai tanrendben. Ez tehát a jelenlegi tényállása az erdélyi magyar néptáncos életnek, mozgalomnak, művészetnek... De beszélhetünk-e egyáltalán erdélyi (romániai) magyar néptáncművészetről?

## 2. A néptánc és a színpadi táncművészet viszonya

Mielőtt válaszolnánk a felvetett kérdésre, szükséges tisztáznunk a néptánc és a színpadi táncművészet viszonyát. A jelenlegi magyar néprajzi szakirodalomban – és a köztudatban is – az, amit néptáncnak neveznek/nevezünk, az a 19. század végére kialakult közép-kelet-európai paraszti táncművészetre vonatkozik. Ezt a hagyományos néptáncművészet próbálják néptáncgyűjtéseink színpadi megformáltságban közvetíteni, egyszerre – paradox módon – megőrizni és feldolgozni, tehát ez képezi működésük tárgyát. De hogyan kapcsolódik a hagyományos néptáncművészet a táncművészethez? Pesovár Ernő írja, hogy a néptánc „a tágabb értelemben

vett folklór egyik művészeti ága, amelynek tartalmi és formai jegyeit a mindenkori nép fogalmába tartozó társadalmi rétegek és csoportok változó tudatrendszere és esztétikai normái határozzák meg.” Ezek szerint a hagyományos néptánc, mint a népművészet egyik ága, színpadon csak akkor tekinthető művészetnek, ha azt hagyományörző adatközlők előadásában láthatjuk. A tradíció és az autentikusság hangsúlyos jelenléte ebben a kontextusban igencsak fontos: az tekinthető hagyományos adatközlő táncosnak, aki táncművészetét a saját kulturális életének használt és szerves részeként ismeri, azt még tradícionális közvetítéssel örökölte, azaz nem betanított vagy felélesztett kulturális örökségként éli meg. Akinek a tánc elsősorban egy anyanyelvi szinten ismert hagyományos nemverbális reprezentációs rendszer, és nem színpadi megnyilatkozás (még akkor sem, ha idős korára az említett, lelkesedő elit megszoktatta vele a reflektorok fényét), tehát aki képes táncos anyanyelvén kommunikálni tradicionális közegében. És csakis, a kommunikációhoz szükséges adó-vevő párosokat tartalmazó saját közegében! Ennek fel nem ismerése vezet a néptáncot színpadi előadóművészetként is értékelők egyik alaptévedéséhez: amikor a hagyományos néptáncot – kiemelve saját természetes közegéből – színpadra állítják, s úgy szemlélik, mint egy táncelőadást, elfelejtik, hogy ennek és a színpadi előadóművészetnek funkciói eltérőek, tehát a hagyományos néptáncot nem lehet színpadi előadóművészetként szemlélni!

A táncművészet egy komplex művészeti ág: egyenlő közeg az emberi test időben (általában zenekísérettel) és térben kifejtett mozgása. Színpadi előadóművészetként ennek a mozgásnak megnyilvánulási formái a tudatosan – különböző, tánc történetileg kifejlesztett előadóművészi mozgásnyelvekből – szerkesztett kompozíciók, azaz koreográfiák. Egy ilyen mozgásnyelvnek lehet forrása a hagyományos néptánc is, erre a napjainkban felbomló/felbomlott közép-kelet-európai táncművészetre az említett működő néptáncgyűjtéseken kívül igen sok – igaz egyelőre túlnyomórészt magyarországi – kortárs táncművész is alapoz. Összegezve: a hagyományos néptáncművészet a folklór egyik ága, a saját közegében népművészet. Alapja, forrása és ihlete lehet művelő szerkesztett táncelőadásoknak, de pusztán önmagában nem tekinthető színpadi táncművészetnek. Ezért fontos kimondanunk: hagyományos közegén kívül a néptáncművészet nem létezik, nem létezhet, a tánc, a mozgás színpadi, előadó-művészeti megnyilatkozása vagy táncművészet, ha ennek egyetemes ismérveit érvényesülnek, vagy dilettáns próbálkozás... De akkor beszélhetünk-e erdélyi (romániai) magyar táncművészetről? Egyáltalán lehetséges-e kizárólag az ún. néptáncgyűjtéseink működése és produkciói alapján – a néhány alkotóműhelyre korlátozott erdélyi (romániai) magyar műtánc és kortárs modern táncművészet mellett (vagy ezek hiányában) – erről a művészeti ágról értekezni?

A válasz egyszerű: alkalomszerűen igen, általában nem. Igen, ha az említett (nép)táncgyűjtések némely kiemelkedő előadását nézzük. Nem, ha a többit. S főképp nem, ha a szakképzés helyzetét elemezzük. Mert gyakran hangoztatjuk: nincsenek szakembereink. Való igaz: a szerencsés esetben lelkes és tehetséges autodidaktizmus nem pótolhatja a szakképzést. (És akkor a mindent átszövő dilettantiz-

musról, az önjelölt táncoktatók, koreográfusok, szakemberek ártalmas tevékenységéről még nem beszélünk.) Köztudott, hogy mai világunkban minden művészet megfelelő szakképzésen, mindenféle szakképzés pedig intézményesített oktatási rendszeren alapszik. Ameddig hiányoznak szakiskoláink, esetünkben művészeti táncszakiskoláink, táncintézetek, addig nem rendelkezünk képzett táncművészekkel. Ameddig nincs Táncművészeti Főiskolánk, addig nem lesz képzett koreográfusunk, táncpedagógusunk. Sőt, szakmailag felkészült tánckritikusunk sem, aki nem műsorfüzeteket szemlél, nem csak a hagyományörzészről és nemzeti öntudatunkról tud ömlengeni, hanem értő (értsd: táncos szaknyelvet ismerő) és lényegi kritikának tud hangot adni. És ameddig nem rendelkezünk rendszeres és igényes táncoktató-képző tanfolyamokkal, addig nem lesz minőségi műkedvelő táncéletünk sem. Az elmúlt évek néhány lelkes kezdeményezése ez irányban igen kevésnek bizonyult. Így például a Romániai Magyar Néptánc Egyesület 2005-ben szervezett három helyszínen (Csíkszereda, Sepsiszentgyörgy és Szamosújvár) egy középfokú, 2006-ban hat helyszínen (Kolozsvár, Marosvásárhely, Nagyvárad, Sepsiszentgyörgy, Szamosújvár és Székelykeresztúr) egy alapfokú néptáncoktató tanfolyamot, 2007-ben szintén három helyszínen (Kolozsvár, Nagyvárad és Székelyudvarhely) egy amatőr együttesvezetői tanfolyamot. Valamennyi képzésforma – a tagadhatatlan hasznosságuk ellenére – anyagi, valamint akkreditációs problémák miatt elakadt. Szintén képzéspotlándó szándékkal a Néptánc Egyesület 2007-ben elindította Sepsiszentgyörgyön a koreográfusképző tanfolyamprogramját, amelyiket ez idáig öt alkalommal sikerült megszervezni. Márpedig, ha nem rendelkezünk képzett táncpedagógusokkal, ki és mit tanít az iskoláinkban jelenleg terjedő néptáncóra fedőnév alatt? Ha nem rendelkezünk képzett táncoktatókkal, együttesvezetőkkel, mi a biztosítéka a szakmai fejlődésnek, konkurenciának? És nem utolsó sorban, ha nem rendelkezünk képzett koreográfusokkal, táncművészekkel, beszélhetünk-e egyáltalán hivatásról, táncművész státusról? Egyáltalán – az érintettek szűk körén kívül – érdeklí-e az erdélyi magyar társadalmat ez a kérdéskör? Beszélünk erdélyi magyar irodalomról, erdélyi magyar színjátszásról, erdélyi magyar képzőművészetről, erdélyi magyar zeneművészetről... de erdélyi magyar táncművészetről?

3. Közpénzek elherdálása – az anyanyelvű táncművészeti oktatás, a képzett szakemberek hiánya

Erről a kérdéskörrel a Művelődés 2006. évi 4. számában is írtam már. Táncos, pontosabban néptáncos közösség az erdélyi magyar, legalábbis úgy tűnik a különböző hazai és magyarországi állami, közalapítványi és önkormányzati támogatások alapján. És ezt akár egy örvendetes tényállásnak, vagy a hagyományos értékeinket méltányosan támogató kultúrpolitika hatékony működésének is tekinthetnénk: lám, a tradicionális népi táncokteljes körű felbomlása ellenére egyre többen és egyre többet néptáncolhatnak. Hiszen az immár öt hivatásos táncegyüttesünk (és az őket támogató civil háttérintézmények) éves költségvetése (és pályázata), az egyre bővülő műkedvelő néptáncos közeget (azaz a hagyományörző és hagyományápoló néptánc csoportokat) fenntartó,

szervező és támogató alapítványok és egyesületek pályázata, valamint az egyre több néptáncfesztivál (és -találkozó), táncház, táncbör vagy akár falunap, és nem utolsó sorban az avató és emlékező, pántlika-elvágó és koszorúzó ünnepi pillanatok néptáncos háttérmomentumai évente körülbelül másfélmilliónyi euró közpénzt emésztnek fel. A helyzetismeret és az információk alapján becsült adat: az összeg túlnyomó részét az öt hivatásos együttes éves költségvetése teszi ki, de jelentősek a különböző közalapítványok és központi kormányzati források által néptánc célra megítélt támogatások is. Csak 2007-ben például a Communitas Alapítvány Művelődési Szaktestülete 108 800 lej, a Communitas Alapítvány Ifjúsági Szaktestülete 7300 lej, a román kormányzat Etnikumközi Kapcsolatok Hivatala (Departamentul pentru Relații Interetnice) 38 676 lej, az Eurotrans Alapítvány pedig 50 500 lej támogatást nyújtott a kizárólag magyar néptánc tematikájú pályázatokra. Ugyanakkor a magyarországi Miniszterelnöki Hivatal 500 000 forinttal (az Erdélyi Magyar Közművelődési Egyesületen keresztül), a Szülőföld Alap 11,3 millió forinttal, a Magyar Oktatási és Kulturális Minisztérium 2,8 millió forinttal, a Nemzeti Kulturális Alap Népművészeti Szakmai Kollégiuma 10,1 millió forinttal, a Táncművészeti Szakmai Kollégiuma 4,55 millió forinttal, a Közművelődési Szakmai Kollégiuma pedig 1,8 millió forinttal támogatta a romániai magyar néptáncművészetet. Csak ez összesen 205276 lejt és 31,05 millió forintot (a 2007-es 1,35-ös átlagárnyelv szerint 419 175 lejt), azaz összesen 624451 lejt (körülbelül 180 000 euró) jelentett. Az utóbbi években immár a Román Kultuszminisztériumhoz és a Román Nemzeti Kulturális Alaphoz (AFCN) is sikeresen pályáznak különböző erdélyi magyar néptánc együttesek, vagy ezek támogató háttérintézményei. És nem utolsó sorban igen jelentős anyagi támogatást nyújtanak a helyi közigazgatások, a megyei, városi és községi tanácsok is (hangsúlyosan például a megyei közigazgatások alá tartozó Népi Alkotások Házaival valamint a Megyei Művelődési Igazgatóságok), viszont ezekről az összegekről a jelen tanulmány szerzője nem rendelkezik átfogó és pontos adatokkal, csak néhány, elsősorban Kolozs megyére vonatkozó részadattal. Hogy ezeknek a pénzeknek az összessége, vagyis az említett másfélmilliónyi euró sok vagy kevés, szempont kérdése. De egy biztos: már eléggé nagy összeg ahhoz, hogy (közvetlenül) a támogatásokról döntéshozó szervek és (közvetve) a hivatalos diskurzus, továbbá a közvélemény átgondolhassa az erdélyi magyar (nép)táncművészet helyzetét, pontosan az említett közpénzbeli finanszírozás mértéke miatt.

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

Az erdélyi magyar (nép)táncművészet legnagyobb problémája a szakképzés, sőt mondhatni az erre irányuló koncepciók szinte teljes körű hiánya.

Tulajdonképpen 1990 óta folyamatosan háztetőket építünk alapok nélkül, s így könnyen paradox helyzetek adódnak. Például szemben a tízmillió lakosságú Magyarország közpénzekből fenntartott négy hivatásos (nép)táncgyűjtésével, a mi másfélmillió közösségünk jelenleg öt közpénzekből fenntartott hivatásos (nép)táncgyűjtéssel rendelkezik, s mindez úgy, hogy Magyarországon működik táncművészeti alapképzés (szakiskolák, tanfolyamok stb.), és van táncművészeti főiskola is, míg nálunk? Magyarországon a Nemzeti Alaptantervben szerepel a táncművészeti oktatás: például csak a 2007-2008-as tanévben 459 alapfokú művészetoktatási intézmény működött táncművészeti ággal, ebből 338 néptánc tanszakkal. (Lásd Közoktatási Információs Iroda: [www.kir.hu](http://www.kir.hu).) Azt is hozzá kell tenni, hogy az iskola-rendszerű táncművészképzés Magyarországon 1937-ben indult, amikor a budapesti Magyar Királyi Operaház elsőként bevezette a balettnövendékek álamilag szervezett oktatását. Ezt egészítette ki az 1949-ben létrejövő Táncművészeti Iskola. A két intézmény egyesítésével jött létre 1950-ben az Állami Balett Intézet, amely 1990 óta viseli a Magyar Táncművészeti Főiskola nevet. Jelenleg a főiskola többek között egy Táncművészképző Intézetet és egy Koreográfus- és Táncpedagógus-képző Intézetet működtet. Az első intézeten belül működik a Klasszikus balett és Moderntánc Tanszék, a Néptánc és Színházi tánc Tanszék és a Zenei és Zeneelméleti Tanszék, a másik intézethez pedig egy Elméleti, egy Koreográfusképző és egy Pedagógusképző Tanszék tartozik. (Részletesen lásd: [www.mif.hu](http://www.mif.hu).)

Leszámítva az utóbbi évek néhány, fentebb említett civil kezdeményezését – amelyek elsősorban a különböző szintű táncoktató tanfolyamokra vonatkoztak/vonatkoznak – egyelőre nem létezik intézményesített táncművészeti képzés. Ezért, ha nagyon sarkítottan fogalmazunk, akkor a megfelelő szakképzés hiányában alapított hivatásos együttesek professzionális művészeti intézményként megkérdőjelezhetőek, működésük akár közpénzek elherdálásának is tekinthető! Hogy mit szól ehhez a közvélemény? Semmit, a jelenlegi közvélekedés a hazai (nép)táncművészetet (még) nem tartja elfogadott művészeti ágnak, társadalmilag megbecsült életpályának, ugyan, mitől művész egy táncos? Hogy mit szól ehhez a hivatalos diskurzus? Keveset, vagyis annyit, hogy szükséges támogatni a hagyományörzést felvállaló hivatásos/önálló magyar intézményeinket, s különben is „örüljünk annak, hogy léteznek ilyen intézmények”. És hogy mit szólnak ehhez a néptáncolók, az érintett intézmények, együttesek, a szakma? Egységesen (sajnos) semmit vagy keveset: általában érzékelik a mostoha helyzetet, s vannak, akik megpróbálnak a helyzethez alkalmazkodva építkezni, úgy gondolva, hogy kitermelhető az utánpótlás, a táncos szakma a létező keretek között is. (Ezért is nagy nálunk az átjárhatóság a hagyományörző falusi táncos és a hivatásos táncművész szintjei között, nem világos, hogy adott esetekben táncművésztől, hagyományörzéstől, műkedvelő táncikálárról vagy táncbáza mulatságról beszélünk.)

De az intézményesített autodidaktizmus nem helyettesítheti a szakképzést, és az sem lehet örökérvényű érv, hogy „örüljünk, hogy van, mert magyar”, mivel az etnikum nem esztétikai minőség, attól, hogy valami magyar, még lehet rossz, sőt! És a hely-

zet felelősége egyaránt érinti az erdélyi döntéshozó elitet (és politikumot) és a kulturális közösségünket: ha már intézményeket működtetünk és jelentős közpénzekkel támogatjuk a hazai néptáncolást, akkor ideje lenne a szakképzés helyzetét is megoldani. Mert addig nem beszélhetünk erdélyi magyar táncművészetről...

4. Az erdélyi magyar táncművészet alapja: az anyanyelvű táncművészeti oktatás megszervezése

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

A jelenlegi, Magyarországon intézményesült, Erdélyben lassan teret hódító magyar (nép)táncpedagógia oktatási elveit és módszereit alapvetően meghatározza, hogy a néptáncot etnikumunk táncos anyanyelvének tekinti, ezért megpróbálja a néptánc természetesen közegeiben való hagyományozódását mesterségesen újra- és újrateremteni. Általánosan jellemző – mintának tekintve a tradicionális gyerektáncalkalmakat (aprók tánca, gyerektáncbázisok stb.) –, hogy a táncos nevelést a népi gyerekjátékok és egyszerűbb táncok tanításával kezdik, erre épülnek később a nehezebb táncok (de vajon tradicionális közegekben mi számított egyszerűnek, s mi bonyolultabbnak?), s a cél a teljes magyar nyelvterület tánc-kultúrájának valamilyen szintű ismerete. Ugyanakkor arra törekednek, hogy a (nép)táncoló gyerekek és fiatalok számára nemcsak kizárólag néptáncot, hanem annak tágabb kulturális közegét (népdal, népzene, szokások, viselet stb.) is közvetítsék, így megteremtve az etnikus hagyományainkat tudatosan ápoló néptáncos életformát. Ez, a sok esetben már komoly anyagtudást és szakmai felkészültséget igénylő szemlélet azonban – talán egy rosszul értelmezett kultúrafelfogás miatt – figyelmen kívül hagyja a néphagyomány funkcionálisitását. Mert, ha a néptáncot, mint folklórműfajt, vagy a tradicionális táncalkalmakat kiemeljük környezetükből, akkor elvesznek eredeti funkciói, s ezeket a nem organikus, hanem merevített, mesterségesen felélesztett, intézményesen tanított változatokat már nem lehet élő hagyományként tálnálni (különben eleve ellentmondást feltételez a folklórnak, mint ellenkultúrának beemelése a hivatalos kultúra oktatási rendszerébe!). De akkor lehet-e a néptáncot intézményesen tanítani? Lehet, de nem mint néptáncot, hanem mint egy, az etnikus és regionális kultúránk szempontjából fontos, a hagyományban már nem (vagy nem úgy) élő, 19. századi paraszti tánc-kultúrát, mint a magyar táncművészet forráskincsét. Igaz, hogy ez a felfogás egy, a ritmikai és technikai alapok elsajátítását ki-



Az előadások hallgatósága a Tranzit Házban.

hangsúlyozó, és nem a körítés által meghatározott táncpedagógiát feltételez, amelynek feladata nem egy (általában hamis) néptáncos életforma áthagyományozódása, hanem egyszerűen képzett táncosok nevelése volna.

És hogy milyen táncnyelvet beszélnének/beszélnének ezek a képzett táncosok? Ez elsősorban a képzés minőségétől és tartalmától függ, mert másképp képzett, és így másképp táncol a táncművész, a műkedvelő vagy a hivatásos táncművész, pedig egy nyelvet tanulnak/beszélnének. Mert más a szórakozásra, más a (nép)táncelőadásra, és főleg más a táncszínházra használatos táncnyelv. Sőt, ezeken a szinteken belül is összetett a kép, hogy csak az autentikus néptáncra épülő táncszínházi nyelv problematikáját említsük: vannak, akik a hagyományos néptánc motívumkincsére (és tánczenéjére) alapozva próbálnak történeteket elmondani (ez jellemző például erdélyi hivatásos együtteseinkre), s vannak, akik a bartóki utat járják, azaz a néptáncból ihletődve kialakítanak egy sajátos, kortárs táncnyelvet (lásd például a Közép-Európai Táncszínházat). (És természetesen találkozhatunk a kettő közötti hibrid, különböző táncelemekből összekompilált kísérletekkel is, amelyek többsége azonban általában se táncesztétikailag, se táncstiliztikailag nem értékelhetőek, értelmezhetőek.) Végeredményben minden táncosban – szintől függetlenül – tudatosulnia kellene, hogy egy adott (esetünkben a hagyományos néptáncból eredő) táncnyelv adekvát használata kizárólag a különböző mozgáskultúrák, művészetek mezsgyéjén lehetséges. Mert másképp a formálisan oktatott és művelt néptánc amolyan fából vaskarika marad...

Összegezve: a néptáncként közismert hagyományos történeti tánckulturánkat a képzés, az oktatás szintjén ki kell hámozniunk a (főleg nemzeti) szimbolikus tartalmakkal terhelt szférából, és táncművészeti, mozgásművészeti tantárgyként kell kezelni. De lehetséges-e ilyen igények szerint a néptáncot akkreditált tantárgyként tanítani a mai Romániában? Nehezen, mivel a román (nép)táncművészeti oktatás, s eleve a néptáncra vonatkozó hivatalos koncepció szinte teljes mértékben inkompatibilis a magyar igényekkel. Gyakori élmény, hogy román kollegákkal ugyanarról a táncjelenségről beszélgetünk és mégsem: párhuzamos, olykor akár ellentétes fogalomrendszerben észleljük a dolgokat. Ahhoz, hogy meg-

értsük ezt a helyzetet, szükségesnek tartom röviden megvizsgálni a magyar és román etnokoreológia, táncfolklór viszonyát, valamint a magyar és román színpadi (nép)táncművészet helyzetét.

A Martin György nevével fémjelzett 20. századi magyar néptáncokutatás a magyar néprajztudomány egyik legeredményesebb és világszerte elismert tudományága, amelyik a néptáncok elemzésében a magyar folklórisztikai és népzenei kutató iskola eredményeit együttesen érvényesíti, s alapjában strukturalista és összehasonlító módszereket alkalmazva a magyar (és kelet-európai) táncok történeti stílusrétegeinek és főbb dialektusainak átfogó körvonalazását eredményezte. Ezért is a magyar etnokoreológia egy adott táncművelés etnicitását a közösségi gyakorlathoz, a használathoz köti, és nem magához a táncműveléshez. A szintén strukturalista, hangsúlyosan morfológiai elemzési módszereket alkalmazó román táncfolklórisztika viszont a néptáncok etnikus jellegét egy-egy adott táncművelésben gyakran tényként kezeli, így például egy adott tánc vagy akár táncstílus elemzésénél a történetiség helyett a hangsúlyt a nemzeti karakterekre helyezik. De a formai-műfaji kategóriák meghatározásán belül is eltérések tapasztalhatók: Martin György írja: „A két táncművelés összehasonlásánál abból indulunk ki, hogy a közép-kelet-európai magyar táncművelés a jellegzetes újkor eleji szabad, individuális táncműfajok hordozója. A román viszont közép-kelet-európai és a balkáni táncdialektus mezsgyéjén egyrészt középkori, másrészt pedig újkor táncformák hordozója, amelyben az átmenet, a műfajváltás esetei is rendkívül jelentős helyet foglalnak el. A fentiek értelmében a magyar nyelvű táncművelés egy történeti periódusnak, a román viszont két történelmi fázisnak megfelelő táncműfajokat ölel magába egy nemzeti táncművelésben. A magyar és a román táncművelés szerkezeti különbségei és részleges egyezései akkor a legszembetűnőbbek, ha a román és a magyar táncoktatás eddigi osztályozási eredményeit figyelembe véve egymás mellé helyezzük a formai-műfaji kategóriákat.” (Magyar és román táncfolklór viszonya az európai összefüggések tükrében. – Sippal dobbal. A Sebő Együttes tájékoztatója 6. sz., Bp., 1977: 24.)

Ugyanez a sajátosság jellemzi a román néptáncoktatást valamint a színpadi néptáncművészetet. A román nemzeti alaptanterv a táncművészeti oktatásban négy tantárgyat különböztet meg, ezen belül a néptánc a következőképpen szerepel: Coreografie: Dans românesc. Dans de caracter, azaz Táncművészet: Román Tánc. Karaktertánc. A másik három tantárgy: klasszikus tánc, kortárs tánc és együttes illetve szóló repertoár. (Részletesen lásd: <http://www.edu.ro/index.php/articles/6816>.) A tanrend szerint a román tánc egyenlő a néptáncal (természetesen a román néptáncal), a karaktertánc alatt pedig az európai népek stilizált néptáncait értik (külön kiemelve például a lengyel mazurka, a magyar csárdás és az olasz tarantella lépéseit). Így az oktatás a táncművelés etnikus voltát emeli ki, ami nonszensz: egy adott táncművelésben a mozgáselemek nem lehetnek etnikusak (mert például nem létezik magyar, román, német stb. páros forgás, csak páros forgás...). De talán nem is ez a legszembetűnőbb különbség a magyar és a román néptáncoktatás és néptáncművészet között, hanem az alkalmazott táncművelés, táncstílus. Ugyanis míg a magyar néptáncoktatást és szín-

padi néptáncművészet tánctechnikáját az elmúlt évtizedekben többnyire a revival jellegű városi táncházak, kevésbé a kortárs táncművészetek igencsak megváltoztatták, azaz a hagyományos népi tánc kultúrára jellemző tánctechnika vált általánossá, addig a román színpadi néptáncművészet a mai napig őrzi a volt szocialista országokra jellemző stilizált, baletttechnikát alkalmazó néptáncolási módot, közismertebben a mojszejevi stílust. Igor Mojszejev (1906-2007) világhírű táncos, koreográfus, együttes-szervező nyomán, aki 1937-ben alapította a Mojszejev Együttest, amelyik rövid időn belül a színpadi néptánc szovjet, majd valamennyi volt szocialista ország modelljévé vált. És sajnos Romániában jelenleg ennek a virtuóz, látványos stilizált néptáncbalettnek egy sokkal kopottabb, gyakran giccsbeforduló változata él, hasonlóan a szintén stilizált színpadi népzenezéshez, s mindez országos közlésnek propagál jelenleg is számos médiacsatorna. Talán ez is magyarázza, hogy a kortárs román táncművészet (például a Bukaresti Nemzeti Táncközpont – CNDB), meg egyáltalán a mai román elitkultúra szinte teljesen elzárkózik a román néptáncművészettől.

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

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

5. Javaslat a romániai magyar intézményesített felsőfokú táncművészeti oktatás bevezetésére – a tervezett tánc- és/vagy mozgásművészeti szak vázlat

A jelen tanulmányban összefoglalt fennálló hiányosságok és problémák fokozatos megoldását kizá-

rolag a romániai magyar intézményesített táncművészeti oktatás bevezetése jelentheti. Ennek első szükségszerű lépése a felsőoktatási képzés megteremtése, ugyanis képzett táncpedagógusok nélkül nem lehetséges az államilag finanszírozott intézményes anyanyelvű szakoktatás, azaz művészeti szakiskolákban létesülő magyar tánctagozatos osztályok indítása.

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

A hároméves főiskolai alapképzés elsősorban színpadi tánc- és mozgásművészeket képezne, a hazai viszonyokat tekintetbe véve hangsúlyos néptánc szakirányultsággal. (A tervezet a budapesti Magyar Táncművészeti Főiskola Néptánc és Színházi Tánc Tanszékének programját tekinti kiinduló pontnak. Ezt úgy próbálja a hazai viszonyokhoz igazítani, módosítani, hogy egyrészt megfeleljen a jelenlegi erdélyi táncművészeti helyzetnek, ugyanakkor lehessen a romániai tanrendszerben is akkreditálni. A vázlat alapja lehet egy romániai magyar táncművészeti főiskolai oktatási program kidolgozásának, de természetesen a részletes kidolgozás folyamatába már szükséges a megfelelő szakemberek bevonása egy-egy adott szakterületen.) Ugyanakkor a hagyományos tánc kultúránk magas szintű elméleti és gyakorlati tudása mellett kiemelt cél egyéb táncnyelvek és tánctechnikák, mozgás- és előadó-művészeti ismeretek, színházi nyelvek elsajátítása. A hároméves szak eredményeképpen képzett hivatásos színpadi táncművészeket alkalmazhatnak a már létező romániai magyar professzionális státusú táncegyüttesek (a jelenlegi helyzetben ez szinte száz állást jelentene!), de képzettségük feljogosítaná őket bármelyik színházi társulatunkban, mozgásművészeti műhelyünkben (lásd a sepsiszentgyörgyi M Stúdiót) való elhelyezkedésre is, mint színpadi táncos, mozgásművész stb.

A hároméves alapképzés másik fontos eleme lenne a pedagógiai modul. Ez nem volna kötelező, viszont elvégzése táncpedagógusi diplomát is jelentene az amúgy természetszerűen rövid élettartamú színpadi pályát befutó tánc- és mozgásművészeknek. Természetesen ez külön szakirányként is választható volna (például távoktatási rendszerben) azok számára, akik kizárólag táncpedagógiával szeretnének foglalkozni az elemi és középiskolai oktatásban, vagy a majd létesülendő művészeti szakiskolákban. A külön szakirány esetében viszont szükségszerű néhány elméleti és gyakorlati alaptantárgy felvétele is.

KÖNCZEI CSONGOR

(Lapzártakor kaptuk a hírt: a 2009-2010-es egyetemi tanévben, október elsejétől a Marosvásárhelyi Színművészeti Egyetemen 12 hallgatóval beindul a magyar táncművészeti oktatás)

# Hozzászólás

## Könczei Csongor: Javaslat a romániai magyar intézményesített felsőfokú táncművészeti oktatás bevezetésére című dolgozatához

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

A hozzászólás érdemi részét rögtön egy zárójeles megjegyzéssel, rövid terminológiai-filozófikus eszmefuttatással kezdeném. Egyszer állítólag Lábánt megkérdezték, mi a véleménye a magyarországi mozgásművészeti fejleményekről. Lábán állítólag így felelt: mozgásművészet? Olyan nincs. A magyar nyelv igen kifejező abban a tekintetben, hogy különbséget tud tenni mozgás és mozdulat között. Mozgásnak nevezzük bármely tárgy térbeli útját, legyen az autó, repülő, golyó, labda, kő, tehát a mozgás, mint fogalom fizikai jelenséget jelöl. Még azt is mondjuk, egy tárgy el- vagy megmozdul. De a mozdulat alapvetően emberi. A mozdulat szó önmaga kifejező, jelzőivel karaktert ábrázoló, és mi más is lenne a mozdulat művészete, mint a tánc? Ezért azt javaslom, inkább mozdulatművészetről, mint mozgásművészetről ejtsünk szót.

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

1. A valós hivatásos táncos képzés, tehát az MTF ún. tagozatai balett esetében 10 éves korban, néptánc és színpadi tánc esetében 14 éves korban kezdődik. Évszázados tapasztalati tény, hogy a mozgáskészség fejlesztésének ideális időpontja a 10 éves kor környéke, szinte valamennyi, az erőnlétben és az állóképességben alapuló sport művelőit képző rendszer erre a korra helyezi képzésének kezdetét. A Balettintézet 1976-ban indult néptánc tagozata kísérleti jelleggel vezette be, hogy néptáncosait 14 éves korban kezdi fejleszteni. Számos táncos a bizonyítéka, hogy a kísérlet sikerült, igen magas színvonalú, később akár

más műfajban is sikeres előadó nevelhető még ettől a kortól kezdődően is. Azonban ez a felső határ, 18 éves korban hivatásos táncos képzést kezdeni már általában megkésett vállalkozás. Az életkori és szakmai szükségszerűség egyeztetése érdekében külön jogszabály biztosítja, hogy az MTF növendékei 16 évesen egyszerre közép- és főiskolások, és 20 évesen kapnak felsőfokú végzettséget.

2. Mégis, vethetnék ellen, az MTF képzési struktúrájában az újonnan akkreditált, felsőfokú, tehát legkorábban 18 éves korban kezdődő 3 éves alapképzés kimeneti elnevezése: táncos és próbavezető, tehát táncosokat képeznek. Névleg. Ez egy kényszerhelyzet eredménye, az eddigi négyéves felsőfokú táncpedagógus képzést el kellett helyezni egy ráerőltetett, amerikai szisztémára kialakított rendszerben, valószínűleg azért, hogy a képzési formák majd az EU-ban kompatibilisek legyenek mind egymással, mind a tengerentúli formációkkal. Tényszerűen: hiába kapnak az alapképesen végzett hallgatók táncos végzettséget, csak itt szerzett felkészültségük soha nem lehet versenyképes a megfelelő időben kezdett táncos képzéssel. Más szóval, ha az erdélyi magyar táncművészeti képzés egy ilyen szerkezetbe beleegyezik, saját hátrányos helyzetét betonozza be. Hivatásos együttesei valójában gyenge táncosokat kapnak majd, és ez eleve gyenge művészi teljesítményt eredményez, arról már nem is beszélve, hogy ilyen felkészültségű táncosokat felmutatva a képzés nemzetközi szinten meg sem jelenhet.

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

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

5. Lépjünk egy szinttel mélyebbre, a tantárgyak rendszeréhez. Igen erősen vonom kétségbe azon besorolás helytállóságát, hogy a kinetográfia az elméleti melléktantárgyak között kap helyt, még akkor is, ha ez az MTF jelenlegi gyakorlata. A kinetográfia látványos háttérbe szorítása az MTF néptáncpedagógus képzésében egyetlen döntéshozó személyes preferenciájának következménye, aki a szakmai érvek





Fügedi János

ellenére is kitartott elhatározása mellett. A kinetográfia jelentőségének kiemelése a tárgy iránti személyes elkötelezettségből fakadó elfogultságnak, hazabeszélésnek tűnhet, de ezt határozottan tagadom. A táncos mozdulatvilág legalapvetőbb elméleti tárgya nem a BA tantárgyi listáján megjelenő tánctörténet, sem az etnokoreológia, még kevésbé a színháztörténet vagy drámaelmélet, hanem a mozdulatelemzés. A táncos mozdulat elemzése és természetesen annak rögzítése lehet csak az előfeltétele minden további,

valóban érdemi szakmai elméleti munkának. A tánc elméleti helyben topogása, tétovasága, más elméletek utáni mohó kapkodása mind arra vezethető vissza, hogy saját rendszereit és az abból leszűrhető tapasztalatokat nem ismeri, nem deklarálja, nem adja tovább, nem teremt elméleti alapot. A mozdulatelemzés elméleti alaptantárggyá emelése ezen a helyzeten gyökeresen tudna változtatni, egyben az erdélyi táncművészeti képzést sajátos rangra emelné a más iskolákhoz képest. Mindamellett az említett tárgyak (tánctörténet, etnokoreológia, színháztörténet, drámaelmélet) természetesen a táncos művelődés további elengedhetetlen tárgyai.

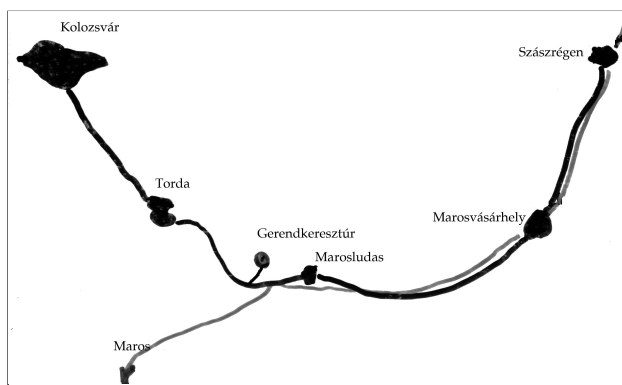
6. Végül felvetném azt a képzési szempontot, amellyel a mai magyarországi táncművészeti képzés adós maradt, és amelyet én a mai korban a legautentikusabb, legadekvátabb képzésnek tartok. Ez pedig a gyermektánc-pedagógus képzés. Aki valaha gyerekeket tanított népi játékra, néptánra és népdalokra, minden külön pszichológiai kísérleti bizonyíték nélkül is tudja, hogy a gyermeki lélek a 3 éves kortól mintegy a 10 éves korig mennyire azonosul a folklór ezen műfajival (és természetesen vehetjük fel e sorba a népmesét is). E lelki rokonságra építve lehetne a gyermekben kialakítani egy kulturális kötődést és alapot, amelytől később persze hajlamai és tehetsége szerint eltérhet, de arról tudva és értően térhet el, illetve egy másik életkorban oda – ismét csak hajlamai szerint – tudatosan térhet vissza. Tehát javaslatom szerint érdemes lenne megfontolni egy olyan óvodapedagógusi, illetve alsó tagozatos tanítói képzési szerkezet kialakítását, ahol a népi játék, a néptánc és népi ének kap kiemelt szerepet. Munkaerő-piaci szempontból ez legalább egy, de inkább két nagyságrenddel nagyobb lehetőséget biztosítana a hallgatók számára a hivatásos táncosi pályához képest.

FÜGEDI JÁNOS

## Egy erdélyi vegyes lakosságú falu – Gerendkeresztúr – táncai

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

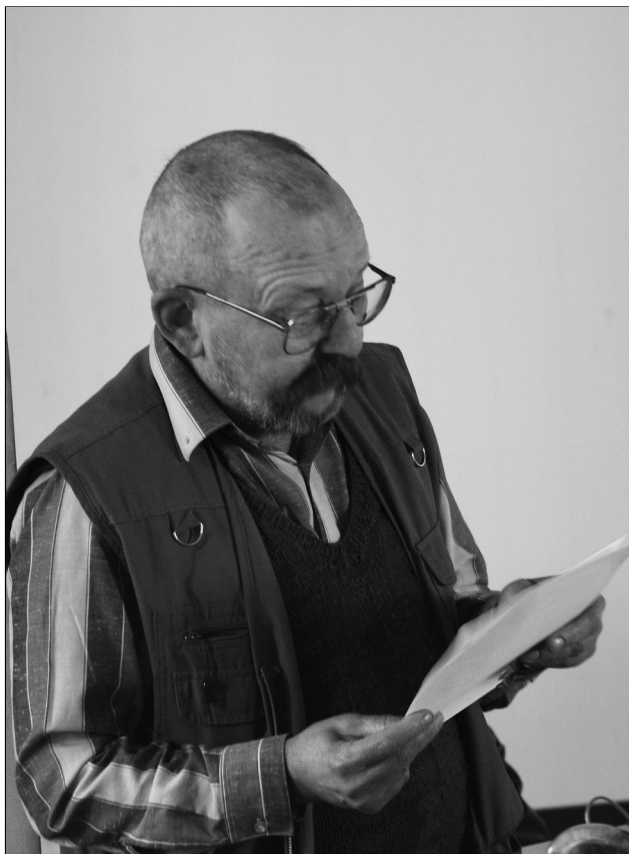
Az a filmfelvétel, amelyből a tanácskozáson részleteket láthattunk, 1986. augusztus 10-én készült. Martin György halála után közel 3 évvel ez volt az első olyan film, amely reliktum-területen is készült, és még pénz is volt a meghangosítására. A felvétel idejének politikai légköréből fakadó sajátos ellentmondás, hogy végeredményben a román hatóságok kényszerítették bennünket arra, hogy ezt a filmet el-



Térvázlat Gerendkeresztúrról.

készítsük. Oly módon, hogy lehetetlenné tették azt, hogy a Marosvásárhelyt zajló öregek tánccal készítsünk felvételeket. Minthogy Könczei Csilla – részben más társasággal – két évvel korábban már gyűjtött ugyanitt, kézenfekvő volt, hogy legkisebb kitérővel alighanem itt tudunk hasznosan időt tölteni a szűkre szabott idő ellenére is.

A helybéli primást falubeli tangóharmonikás



Pálffy Gyula

szokta kísérni, akit egy Marosludason megfogadott kontrással tudtunk helyettesíteni a régiesebb hangzás érdekében. Külön érdekesség volt ezzel összefüggésben – legalábbis számomra –, hogy:

1. Eddig soha nem muzsikáltak együtt;
2. Az öntudatos városi kontrás mélyen lenézte a falusi primást, a forgatás ideje alatt rá sem nézett. Nem a mi kedvünkért, hanem a gázsziért volt hajlandó leereszkedni mellé.

3. Az előbbi körülmények egyike sem befolyásolta károsan az együtthangzást.

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

Tehát éppen a Vásárhelyre koncentráció elhárítás fénykévéjén kívül esve – mintegy 30 kilométerrel arébb – tudtuk szerencsésen elkészíteni a filmet közvetlen zaklatás, és a benne résztvevők későbbi zaklatása nélkül.

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

A magyarok táncciklusa a legényes típuscsaláddal tartozó tánc – helyi nevén csürdöngölő vagy verbunk – kezdődik, amelyet ugyancsak hangszeres zenére járt páros tánc követ –, amit csürdöngölőnek vagy serénynek neveznek. A váltásnál a típusok szétválási folyamatának az az kezdeti fázisa figyelhető meg, amikor azonos szerkezetű, és még közel azonos tempójú kísérőzenére járnak a cikluskezdő férfi, és páros táncot egyaránt. Ez a szétválás néhol nem történt meg. (Például a Mezőség néhány pontján vagy például a Maros–Küküllő közti Királyfalván.) Másutt pedig csak a páros forma maradt fenn – például a Felső-Maros mentén –, néhol pedig – mint Kalotaszegen – eltérő etnikai tulajdonérzet kapcsolódik a közel azonos zenére párosan, vagy a szóló férfitancként járt változatokhoz.

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

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

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

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

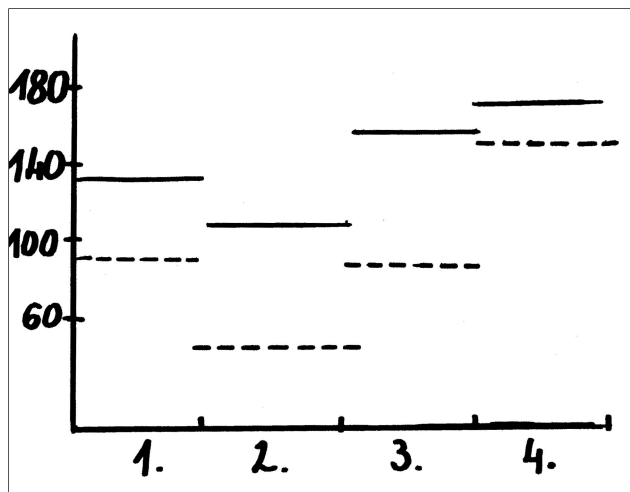
A román táncciklusban is – a cikluskezdő (1.) tételtől eltekintve –, a fejlődés relatív időrendje szerint követik egymást a különböző táncok, természetesen a kapcsolódó dallamokkal együtt.

A sűrű > ritka legényes viszonyát (verbunk > ponturi) Martin György több helyütt is kifejtette. Itt most csak annyit érdemes megjegyezni, hogy a ponturi és az invártita viszonya lényegében azonos a sűrű legényes-serény mag viszonyával argumentálódott formában, azonban közéjük ékelődve maradt fenn a vonulós-páros jellegű, reneszánsz kori gyökerű de-a purtata. A cikluszáró friss forgós-forgató párost haegaganának nevezik.

A helybéli románok hagyományos táncciklusa tehát a következő volt: ponturi, de-a purtata, invártita, haegagana.

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

Összefoglalva megállapítható, hogy a két tánccik-



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

lus dramaturgiai fölépítése – mondhatni természetes módon, ahogy ez a szerkesztésmód más folklórműfajokban is gyakran megfigyelhető – teljesen azonos logikát követ a belső arányok és a tempóviszonyok tekintetében. A táncciklusok közül a románok ciklusa régiesebbnek mondható, pusztán a mérsékelt tempók miatt is. (Ebben a táncfejlődés-történeti fáziseltolódásban talán a hajdani társadalmi különülések maradványát is szemlélhetjük.)

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

PÁLFY GYULA

## A notáció szerepe a tánc tudományos feldolgozásában

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

Ha megnézzük a tánc lejegyzésének aránylag rö-

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

Miért válhatott vajon a Beauchamp-Feuillet rendszer olyannyira közkedvelté a 18. században, hogy több mint száz évig használták igen széles körben Nyugat-Európa szinte valamennyi országában? Feltehetőleg a társadalmi igény szerencsés találkozásának lehetünk tanúi egyszerű táncok egyszerű lejegyzési módszere esetén. Rendkívüli népszerűsége alapján tekintette Körtvélyes Géza (1977, 8) a kort többé-kevésbe egy valódi táncos írásbeliség korának

és vélte úgy, a folyamat eredményeképpen lejegyzett táncalkotások formájában a táncművészet egy ága írásban fejlődhetett volna tovább. De végül is nem alakult ki a tánc elvont irodalmi nyelve, amely a maga különleges közlési lehetőségeivel az imitativ helyett az interpretatív táncművészetet kelthette volna életre.

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

A tudományos feldolgozás alapfeltétele, hogy vizsgálatának tárgyát leírja. Mondhatnánk fordítva is: a tudomány csak azt vizsgál(hat)ja, amit leír. Ha a mai úgynevezett táncstudományra abból a szempontból tekintünk, hogy mit ír le, feltehetőleg számos táncstudományt találunk, elsősorban történetit, mely az egyes korok alkotóit, előadóit, eseményeit, művészeti irányzatait nevezi meg, és valamely összefüggés szerint sorolja fel. Az úgynevezett táncstudományra jellemző egy másik megközelítés, melynek jegyében az uralkodó vagy divatos szellemtudományi diszciplínákat kísérli meg – kissé megkésztet – alkalmazni a tánc területén. A 20. század hatvanas-hetvenes éveiben a tánc kutatói a strukturalista nyelvészet eszközeit követve a nyelvi elemek analógiájára tánc- és mozdulatszerkezeti elemeket azonosítottak (például Martin 1964, Kaepler 1972), majd megjelentek a szemiotikai elveket követő kísérletek a tánc

jelrendszereinek feltárására (például Williams 1976, Kaán 1983), egyik ma is használt fejlemény a kulturális antropológia módszerei szerint a társadalmi hálozatok, a viselkedés, a rokoni kapcsolatok vizsgálata a tánc területén (például Grau 1981, Hanna 1987), és legutóbb a táncos belső tudását vizsgáló kognitivisták módszerek alkalmazásai törekvése jelent meg még az etnokoreológia területén is (például Fiskvik és Bakka 2002).

A követő módszerek használata tekinthető szellemi kalandnak és a kísérletező kedv játéknak, ha sajátos módon nem helyettesítendő és így kerülne meg magának a tárgynak, a táncos mozdulatvilágnak vizsgálatát. Aligha kétséges, hogy valós történeti, esztétikai, szerkezeti, jel és jelentésbeli, valamint tudati vizsgálat nem tekinthető érvényesnek és hitelesnek magának a táncmateriának vizsgálata nélkül. Akár rituális, akár esztétikai összefüggésben tekintjük, a tánc (még a néptánc is) megnyilvánulási jellegét tekintve némileg lebeg a színház és a zene között. A színháztól azonban verbalizálhatatlan zeneisége, a zenétől pedig a tánc műfajaitól függetlenül minden esetben jelenlévő scenikusága választja el (így úgymond nyelvi jelenségként is csak olyan összefüggésben vizsgálható, mint az egyik vagy másik sajátos kifejezsvilág metaforájaként használt zenei vagy színházi nyelv). Úgy vélem, a tiszta tánc jelentésileg esztétikailag elvontabb mozdulatvilága mégis inkább a zenei formavilághoz áll közelebb. Következésképp teljes nyugalommal kérhetjük számon a tánckutatótáron tárgyának hasonlómű rögzítését és vizsgálatát, miként azt a zenetudomány teszi a hangzó anyag lejegyzésekor és elemzésekor, még ha a tánc lejegyzése első pillantásra kissé komplikáltabb feladatnak tűnik is. (Nota bene: nem az, csak akkor, ha nem ismerjük eléggé magát a táncot, mozdulatainak sajátosságait. Még a legbonyolultabbnak tartott Lábán-kinetográfia rendszere is meg lehetőséget egy szerű, ha eltekintünk a fejlődési szakaszaiból adódó redundanciáktól.) Ha a táncot leírjuk, ezzel szinte automatikusan feltárjuk szerkezeteit. Ekkor maga az anyag fogja meghatározni, mintegy követelni a vizsgálat módszerét, és a táncmateriából kiindulva teremthetjük meg saját diszciplínáinkat miként a tánc kutatás által eddig követett originális módszerek is valamely téma vagy anyag (például a nyelv, a társadalom vagy a gondolkodási mechanizmus) vizsgálatának eredményeként jelentek meg.

Ha az említett táncstudományi követő módszerek irodalmára a notációhasználat szemszögéből tekintünk, azt mondhatnánk, talán csak a strukturalista nyelvészeti irányzatok szellemében készített táncelméleti írások vizsgálják, elemzik és hasonlítják össze magát a táncmozdulatok sorát, mert itt találunk notációt, a tánc mint vizsgálandó tárgy lejegyzését. Azonban még itt is erős eltérések találhatók az egyes kutatói attitűdök között. Lapozzuk át például az ICTM Szerkezeti Elemző Munkacsoportjának legutóbb megjelent *Dance Structures* (Kaepler és Dunin 2007) kötetét. A kötet kulcstanulmányának nevezett írásai esetében Kaepler eredetileg 1972-ben megjelent és itt újraközölt tanulmányának tánclejegyzője Judy van Zile volt, maga Kaepler csak szöveggel és rajzokkal ábrázolt táncot, Lisbet Torp (2007) számára William C. Reynolds készített a lejegyzéseket, Bakka (2007) címében elemzést ígért, de csupán az elemzés elveit mutatta be, és nem világos, tanulmánya végé-

ról az említett elemzési példák szándékosan vagy véletlenül maradtak le, Felföldi (2007) pedig tánc-elemzés helyett a magyar néptánc-elemzés történeti áttekintését közölte, ehhez lejegyzésre értelem-szerűen szüksége nem volt. Ellenben az esettanulmányok számos szerzője használt – ha még oly elemi szinten is – tánclejegyzést. A kötet kapcsán a notációhasználat két jelenségét figyelhetünk meg. Ez egyik szerint 1957-es elhatározásuknak megfelelően az etnokoreológusok szinte teljes egységben hűek maradtak a Lábán-kinetográfia alkalmazásához – az egy Maria Koutsouba (2007) kivételével, aki egy Proca-Ciortea rendszeren alapuló saját lejegyzést használt. Valamint leszűrhetjük az a következtetést is, hogy a notációhasználat mind minőségi, mind mennyiségi szempontjából a magyar néptánc-kutatás messze kiemelkedik a nemzetközi mezőnyből. Martin György, Lányi Ágoston, Lugossy Emma, Pesovár Ernő, Szentpál Mária és Szentpál Olga munkásságát ismerve elmondhatjuk, valamennyien kiváló lejegyzők voltak, és magától értődő módon használták a tánclejegyzést tanulmányaikban az elemzések szerves részeként. Feltételezem, az ő szellemi kisugárzásuk tette a kor normájává a notáció használatát.

E norma az elmúlt húsz év tapasztalatai szerint komolyan sérült. Az említett magyar kutatókat követő generációkban csak elvétve találunk olyan kutatót, aki elfogadható színvonalon képes lenne magát a táncot, a táncos mozdulatokat, mint a kutatás tárgyát megérteni, leírni és elemezni. Mindamelllett, hogy komoly, több ezer tételes táncírás archívumok léteznek Európában (például az esseni Folkwang-Hochschule, a Conservatoire de Paris, a londoni Language of Dance Centre), valamint a tengerentúlon (például a Dance Notation Bureau, Ohio State University), a táncos mozgáson alapuló összehasonlító-elemző kutatás nem gyakorlat, maga a leírás egyelőre csak a megőrzést szolgálja. De hozhatunk közelebbi példát is: a bukaresti Néprajzi és Folklor-intézet több mint tízezer tételes tánclejegyzés archívumot felügyel, és nemhogy nem használják e dokumentumokat, de lassan más olyan kutató sincs, aki megértené Proca-Ciortea notációját.

Amennyiben valós tánc-kutatást, a tánc mozdulatvilágán alapuló kutatást szeretnénk végezni, a tánc lejegyzése nem kerülhető meg. Ha az erdélyi intézményes tánc-kutatás elindításának hajnalán vagyunk, érdemes lenne tekintetbe venni, hogy olyan kutatói képzést célszerű kialakítani, amelynek programjában a táncnotáció ismerete és használata megfelelő helyet kap, tárgyában pedig magára a táncra, mondjuk páratlan néptánc-kincsére koncentrálna.

## FÜGEDI JÁNOS

### Irodalom

- Arbeau, T. (1967): *Orchesography*. Dover Publications, Inc. New York (Eredetileg megjelent: 1589, Jehan des Preyz, Langres)
- Baier-Fraenger, I. (1977): Dance notation and the folk dance research – the Dresden congress 1957. In Lange, R. (Ed.), *Dance Studies*, Vol. 2., 64–75.
- Bakka, E. (2007): Analysis of traditional dance in Norway and the Nordic countries. In Kaepler and Dunin (Eds. 2007), 103–112.
- Eshkol, N. és Wachmann, A. (1958): *Movement Notation*.



Fügedi János előadását érdeklődéssel hallgatja a közönség.

Weidenfeld and Nicolson, London

- Felföldi L. (2007): Structural approach in Hungarian folk dance research. In Kaepler és Dunin (Eds. 2007), 155–186.
- Feuillet, R. A. (1770): *Choregraphie, ou l'Art de décrire la Danse*. Paris
- Fiskvik, A. M. és Bakka, E. (Eds. 2002): *Dance Knowledge – Dansekunnskap*. International Conference on Cognitive Aspects of Dance. Proceedings 6th NOFOD Conference, Trondheim January 10–13.
- Fügedi János (1993a): Tánclejegyző rendszerek I. Táncművészet XVIII. évf. 1993. 1-2. sz. 48–49.
- Fügedi János (1993b): Tánclejegyző rendszerek II. Táncművészet XVIII. évf. 1993. 3-4. sz. 49–51.
- Fügedi János (1993c): Tánclejegyző rendszerek III. Táncművészet XVIII. évf. 1993. 5-6. sz. 47–49.
- Grau, A. (1981): *Dance anthropology*, Australian Anthropological Association, University of New South Wales
- Hanna, J. L. (1987): *To dance is human: a theory of nonverbal communication*. University of Chicago Press
- Hutchinson Guest, A. (1984): *Dance notation: the process of recording movement on paper*. Dance Books, London
- Hutchinson Guest, A. (1987): *Choreographics: A Comparison of Dance Notation Systems from the Fifteenth Century to the Present*. Gordon and Breach Publishing House, London
- Kaán Zs. (1983): *Koreográfia és szemiotika. Tánc-tudományi Tanulmányok 1982-1983* (Szerk. Fuchs Livia és Pesovár Ernő), Magyar Táncművészek Szövetsége, 1983, 127–162.
- Kaepler, A. (1972): *Method and theory in analysing dance structure with an analysis of Tongan Dance*. *Ethnomusicology* 16(2), 173–217.
- Kaepler, A. L. és Dunin, E. I. (Eds. 2007): *Dance Structures. Perspectives on the analysis of human movement*. Akadémiai Kiadó, Bp.
- Koutsouba, M. (2007): *Structural analysis for Greek folk dances: a methodology*. Kaepler és Dunin (Eds. 2007), 253–276.
- Körvélyes G. (1977): Az akadémikus balett művészi nyelv funkciója. In Kaposi Edit és Pesovár Ernő (Szerk.), *Tánc-tudományi Tanulmányok 1976-1977*. Magyar Táncművészek Szövetsége, 5–28.
- Laban, R. (1920): *Die Welt des Tanzers*. Walter Seifert Verlag, Stuttgart
- Laban, R. (1926): *Gymnastik und Tanz*. Gerhardt Stalling Verlag, Oldenburg
- Martin Gy. (1964): *Motivumkutatás, motivumrendszerezés. A sárközi-Duna menti táncok motivumkincse*. Melléklettel. Bp.
- Proca-Ciortea, V. (1957): *Despre notarea dansului românesc*. *Revista Di Folclor*, Vol. II. Tomes 1 & 2, Bucharest
- Torp, L. (2007): *Principles and theoretical foundation of a structural analysis and classification of European chain and round dance patterns*. Kaepler és Dunin (Eds. 2007), 113–154.
- Williams, D. (1972): *Deep Structures of the Dance*. *Journal of the Human Movement Studies*, 1972, 2, 123–144.

# A halva született harmadik ikertestvér

## Nyilvános beszéd a nem létező romániai magyar tánckutatásról a hatvanas-nyolcvanas években

Tudomány és társadalmi-politikai környezet

Többféleképpen lehet tudománytörténetet művelni. Az egyik szélesen elterjedt gyakorlat szerint a tudománytörténet a tudomány intézményes jellegét hivatott erősíteni, így annak gyökereit, időbeli és eszmei folyamatosságát, belső kohézióját reprezentálja. Egy másik megközelítés szerint a mindenkori tudomány összefügg társadalmi környezetével, a domináns beszédmódokkal, a politikai berendezkedésekkel, a finanszírozási mechanizmusokkal, ezért a tudomány megvalósításait, elméleti kereteit nem kizárólag önmagukban értelmezi, hanem szélesebb, a tudományosságon kívül eső tényezőket figyelembe véve. Az angolszász akadémiai hagyományban általánosan elfogadott gyakorlat például, hogy az antropológia megjelenésének körülményeit a gyarmati rendszer elterjedésével szoros összefüggésben vizsgálják, a hatvanas években kialakult önreflexív fordulatot pedig összekapcsolják a civiljogi mozgalmakkal, a társadalmi forrongásokkal, például a vietnami háború ellen elindított békemozgalmal. (Friedman 1995, Wolf 2000). A közép-kelet-európai folklórkutatást sok szerző a nemzeti romantika ideológiája által mozgott társadalmi átalakulások gyermekeként tartja. (Márkus 1992).

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

Ezzel a dolgozattal egy ritkább feladatra vállalkoztam: egy olyan résztudomány jellegzetességeit vizsgálom, amelyik nem is létezett. A szocialista Romániában soha ki nem alakult magyar nyelvű tánctudományról szól ez a dolgozat, pontosabban a róla kialakult nyilvános közbeszédéről. Bár a tudományágnak – több szórványos egyéni teljesítményen túl – nem sikerült az említett korszakban és az említett térségben intézményesülnie, születése körül igen sokan bábáskodtak, közírók, folkloristák cikkeztek annak fölöttébb szükséges voltáról. Ennek a korabeli

romániai sajtóban megjelenített közbeszédnek az elemzése során jutottam arra a következtetésre, hogy a tánctudomány itteni meggyökeresedésének egyik akadálya éppen a róla kialakított közgondolkodásban rejtett. A tánctudomány, a „harmadik iker” (a népzenei tudomány és a népköltészet harmadik ikertestvére, ahogyan ebben a korszakban elnevezték) meglátásom szerint azért született halva, mert a vele szemben kialakult elvárások nem is biztosították életképességét, pontosabban elképzelt formájában pótolható volt más, nem tudományos tevékenységekkel.

A hiány megfogalmazása

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

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

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



Könczei Csilla

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

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

A néptánc kutatás hiányáról folytatott viták nagyon ritkán tartalmaztak szakmai érveket, és nem igen esett utalás az intézményes rendszer hiányosságaira sem. Romániában 1944 és 1989 között csak egy éven keresztül dolgozott akadémiai kutatóintézet-

ben magyar nyelven író hivatásos tánckutató. Elekes Dénest, aki 1949-ben a Művelődési Minisztérium Bukarestben alapított Folklórintézetének kolozsvári osztályán dolgozott, éppen az a Faragó József váltotta fel, aki a későbbiekben a leggyakrabban panaszkodott a néptánc kutatás hiányának káros következményeiről. A pártellenőrzés alatt tartott sajtóban valószínűleg nehezen lehetett volna a kutatói, illetve oktatási intézményrendszer kritizálni, mint ahogyan lehetetlen volt a szóban forgó tudományágat nemzetközi kontextusában emlegetni. (Saját tapasztalatomból tudom, hogy a nyolcvanas években a Korunk folyóiratban, vagy a Kritérium Könyvkiadónál nem lehetett utalni a Románián kívül megjelent szakirodalomra, így a magyarországi publikációkra sem.) A tudományosság kritériumai ebben a szövegek környezetben másodlagos, részben technikai jellegű szükségletek maradtak, mint amilyen a filmezőgépek használatának szükségessége, vagy a Lábán–Knust féle táncírás ismerete, amit a magyarországi tánc kutatás eredményeinek ismeretében például Könczei Ádám, illetve Pávai István említenek. Nem folyik „néptáncaink szervezett, rendszeres és tudományos igényű, szinkronizált filmzése” – mondja Könczei Ádám (1973: 1000). A szakértők nélkülözik „a néptánc folklorista minősítés elnyeréséhez szükséges ismereteket, s az ilyen minőségben való tevékenykedéshez nélkülözhetetlen tudományos módszereket, mint pl. a Lábán–Knust-féle táncírást” (Pávai 1978: 5).

#### A néptánc kutatás, mint a tömegmozgalom irányítója

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

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

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

A helyes műsorpolitika emlegetése, amelyik az „egészséges egyéniségek, a boldog emberség” kialakulásához vezethet, gyakran elhangzott a vezető pozíciókban levő folkloristák, nemzetiségi vezetők szájából. „A folklór megőrzése és felvirágoztatása a szocialista rendszerben állami művelődéspolitikai feladat” – írja Faragó (1980: 15) Megjegyzendő, hogy Faragó József, aki a Kolozsvári Folklórintézet munkatársa volt, dr. Kós Károly, aki a Kolozsvári Néprajzi Múzeumban dolgozott, valamint Balogh Edgár, a Korunk folyóirat akkori főszerkesztő-helyettese hasonló frazeológiát használ ebben a témában.

A kommunista Románia hetvenes-nyolcvanas éveiben a közművelődés nem az egyének vagy közösségek önművelését jelentette, hanem egy központilag irányított, szakértők bevonásával lebonyolított, országos intézményrendszerrel rendelkező tömeg-

mozgalmat. A közművelődésen „intézményes művelést értenek”, a szakértőknek „bele kell szólniuk a folyamatokba, irányítaniuk, felülvizsgálniuk” kell azokat. A szakértők (népművelők) tulajdonképpen pártfeladatokat felelnek meg, amikor dolgukat végzik, és kötelességük együttműködni a különböző közművelődési és kutató intézetekkel. Ugyanez fordítva is érvényes: a tudományos kutatók és intézményeik feladata a tömegmozgalom felvállalása, mivel azonban ők nagyobb szakértelemmel bírnak, tulajdonképpeni feladatuk a tömegmozgalom irányítása és ellenőrzése. A gyakorlatban a szerepek egybemosódtak, a kultúr-propagandista, a gyűjtő, a szakírányító és a kutató feladatkörei egymásba játszóttak, gyakran egyazon személy látta el mindezeket. A központi irányítás elvének elfogadása egy alapvetően paternalisztikus szemlélettel függött össze, ami abból a hitből táplálkozott, hogy a nép – bár öntudatlanul a nemzet/szocialista haza kincseinek letéteményese – mégsem képes egyedül sáfárkodni ezzel, hanem külső, felülről jött segítségre van szüksége ahhoz, hogy – bár ez eléggé ironikusan hangzik – megvalósítsa önmagát. A közművelés helyesen arra utal – mondja Balogh Edgár, „hogy egyén és közösség – segítségünkkel – felismerje, bévülről kiművelje, kulturálisan megvalósítsa magát” (1967: 621).

Ennek a nagyszabású művelődéspolitikának a víziójában a tánc kutatás és a néptáncmozgalom egymásnak alárendelt területei egy egységes egészet képeztek, és együttesen egy magasabb célt szolgáltak: a folklór továbbéltetését, ami az új ember nevelését szolgálta. A tudományos kutatás finalitása tehát a néptáncnak a tudományosságon kívüli szférában való reprezentációja volt. „A folklór, fejlődésének ebben a szakaszában, a könyvek lapjai mellett a színpadon, a rádióban, a televízióban éli új életét” – írja Faragó József (1967: 637). A kutatók feladata ebben a konstrukcióban a táncok – központilag irányított – rendszerszerű összegyűjtése, valamint a mozgalom felügyelete annak érdekében, hogy a színpadi reprezentációra kerülő táncok megfelelő minőségűek legyenek. „A néptáncok tervszerű, nagyarányú összegyűjtése és tanulmányozása táncstudományunk és táncművészetünk olyan alfája meg ómegája, amelytől mindig el kell indulnunk, és amelyhez mindig vissza kell térnünk” – mondja Faragó József (1973: 1004). Mindkét feladatkörben az imaginárius táncutató legfőbb tevékenysége a népi kultúra megtisztítása a „folklór-szennyeződéstől”, mivel az idők folyamán felesleges üledékek lepték el. „Nincs itt most helye, hogy a kapitalista korszakban bomlásnak indult régebbi – feudális vagy prefeudális, esetleg éppen öskommunistikus – népi kultúra szintén nem spontán keletkezéstörténetével s létrehozó tényezőivel [...] foglalkozzunk, számunkra most csak az lényeges, hogy a folklór- és szokásmaradványokban kollektív elemek őrződtek meg, falu, táj, nép élet- és munkaformáinak autochton és kommunális vonásai. Ezek miatt természetes, hogy a népművelés szívesen hajol mai szakaszában is a népköltészet, népművészet, népszokások modellkincse felé, tudományosan megtisztítva azt felesleges üledékektől – torzulásoktól, s bekapcsolva a mai életforma új közösségi lehetőségeibe” – írja Balogh Edgár (1967: 624). „Az utóbbi időben kötelezővé vált ellenőrzés, reméljük, hamarosan kedvező hatással lesz olyan területen, ahol a szakértelem, a jó ízlés és az ítélőképesség hiá-



nya oly sokszor vezetett úgynevezett »folklór-szenyveződéshez«. A szakemberek együttműködése a népi táncot gyakran a maga eredetiségéből kivetkőztető hivatásos és műkedvelő együttesekkel, valamint a koreográfiai kiadványok ellenőrzése kétségtelenül haladást jelenti majd népi műveltségünk értékesítésében” – mondja Andrei Bucsan (1973: 1016). „A korszerű, intenzív néprajzkutatás napfényre hozza népi műveltségünk közös általános rétegét, azt a kezdeti egységes tökélet, amelyből a további fejlődés során minden újabb hajtás sarjadt” (Kós 1968: 63).

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

A két doktrína összemosódásából keletkezett újabb változat egyik továbbgondolója Faragó József, aki felvázolta az úgynevezett szervezett, illetve szuperorganikus folklór elméletét. Ebben az elképzelésben a folklór szerves korszaka lezárult, a szocialista rendszerben ki kell alakulnia a szervezett folklórnak, ami a tömegkultúrának egy sajátos válfaja, és amelynek a kialakítása a szakemberek feladata: „Mivel ugyanis a folklór megőrzése és felvirágoztatása a szocialista rendszerben állami művelődéspolitikai feladat, a parasztság néhai szerves (organikus) folklóráját rohamosan felváltja a tömegek szervezett (szupraorganikus) folklórája: megkezdődött a folklór történeti fejlődésének egy merőben más minőségű, irányított korszaka, amely a hagyományos folklórt teljesen magába olvasztja” (Faragó 1979: 15). Ebben a végsőig átpolitizált utópiában a kutatók feladatukra már teljesen egybeesik a pártirányítás alatt álló kultúr-aktivistákéval, voltaképp feleslegessé téve egy különálló autonóm intézményes keretet.

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

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

A táncsal tehát nem tudományos képzettségű ku-

atátok, hanem népi együttesek, tömegmozgalmi intézetek alkalmazottai foglalkoztak, a közbeszéd ezeknek a személyeknek a tudományos képzését, valamint intézményeik infrastrukturális fejlesztését kérte számon. A néptánc kutatás „Művelői nem hivatásos folkloristák, hanem népi együttesek koreográfusai, vagy táncmozgalmi irányítók, a gyűjtés nem szakintézetekben, hanem néhány táncgyűjtés, valamint a Népi Alkotások és Művészeti Tömegmozgalom Megyei Irányító Központjának keretében folyik. A kiadványok nem tudományos, hanem elsősorban gyakorlati: táncművészeti és táncmozgalmi célokat szolgálnak...” (Faragó 1980: 22). „Ilyen körülmények között néptánc kutatásunk terhet koreográfusaink hordozzák, akiknek a száma viszont országosan is, nemzetiségi viszonylatban is sokszorosan meghaladja a hivatásos folkloristákét” (Faragó 1973: 1005). „A romániai magyar koreográfusok felé irányuló akkori igényeink közben megsokszorozódtak [...], szembevetendő [volt] ugyanis, hogy népköltészeti és népzene kutatásunk tudományos és tudomány népszerűsítő eredményeihez, sikereihez mérten koreográfusaink többsége jobbára még mindig csak a színpadon »vágja ki a pontot«, annál kevésbé a sajtóban és a könyvkiadásban. A tánc kutatás lemaradása egész folklor kutatásunkat hátrafelé húzza.” Az a fordulat a legfontosabb, „hogy koreográfusaink papírra vessék mindazt, ami a fejükben meg a lábukban van” – írja Faragó (1973: 1003, 1011).

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

Ugyanakkor sok koreográfus az adott helyzetben hajlamos volt felvállalni a tőle számon kért szaktudományos szerepkört – megfelelő képzés és lehetőség nélkül –, és ez további kritikákat vont maga után. „Sajnos, azt a nagyon fontos követelményt, hogy minden szakember a maga területén állandóan tökéletesítse, bővítse tudását, alkalmazkodjon körünk színvonalához, nem tartja magára érvényesnek sok olyan táncoktató, aki máskülönben népi táncszakértőnek vallja magát. Mert, ha elismeri, hogy csupán néptáncfeldolgozó, táncoktató, akkor esetleg nélkülözheti a táncfolklorista minősítés elnyeréséhez szükséges ismereteket, s az ilyen minőségben való tevékenységhez nélkülözhetetlen tudományos módszereket” – írja Pávai István (1978: 5).

A tudományos módszerek nélkülözhetősége...

A hetvenes-nyolcvanas években a romániai magyarság körében a tánc újabb, kisebb nyilvánosságának örvendő közbeszédévé vált, a kialakuló

táncművelés mozgalom újabb jelentésekkel ruházta fel. A táncművelés mozgalom aktivistáinak néha a földalatti mozgalmakhoz hasonlítható együttműködése a magyarországi akadémiai kutatókkal új kezdetek lehetőségét villantotta fel, mindez azonban más dolgozók témáját képezi. A Martin György, azaz Tinka bácsi által kezdeményezett tudományos együttműködés abban a nehéz, politikailag ellehetetlenülő korszakban már nem vezethetett egy helyi tudományos kutatás intézményesüléséhez.

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

## KÖNCZEI CSILLA

### Irodalom

- BALOGH Edgár  
1967 A népi kultúra újratermelése. In Korunk XXVI. (5) 621–626.
- BÉRES Katalin  
1972 Néptánc kutatásunk eredményei és feladatai. In Művelődés XXV. (8) 19–20., 52.
- BUCŞAN, Andrei  
1973 A román népi táncművészet tudományos kutatása. In Korunk XXXII. (7) 1012–1017.
- FARAGÓ József  
1967 A folklór szinképe a reflektorok fényében. In Korunk XXVI. (5) 636–638.

1973 Jegyzetek néptánc kutatásunk ügyében. In Korunk XXXII (7) 1003–1011.

1979 A szerves és a szervezett folklór. In Korunk XXXVIII. (1–2) 49–52.

1980 A mai romániai magyar folklórgyűjtés vázlatja. In Dr. Kós Károly – Dr. Faragó József (szerk.): Népismereti Dolgozatok. Kriterion, Bukarest, 14–25.

FRIEDMAN, Jonathan

1995 The Emergence of the Culture Concept in Anthropology. In Cultural Identity & Global Process, 67–77.

KELEMEN Ferenc

1973 Töprengések táncművészetünkről. In Korunk XXXVII. (7) 1039–1044.

Dr. KÓS Károly

1968 Népi kultúránk egyetemes vonásai. In Korunk XXVII. (1) 63.

KÖNCZEI Ádám

1973 A mi táncházunk. In Korunk XXXII. (7) 999–1002.

LÁSZLÓ Ferenc

1977 Népi tánc és magas művészet. In A Hét VIII. (39) 2–3.

MÁRKUS György

1992 A kultúra: egy fogalom keletkezése és tartalma (esszé a történeti szemantika tárgykörében). In Kultúra és modernitás. T-Twins Kiadó, 9–45.

PÁVAI István

1978 Kell-e eredeti népzene, széki tánc és táncírás? In A Hét IX. (20) 5.

WOLF, Eric R.

2000 Az antropológia a hatalmi erőterben. In Magyar Lettre International Ősz 38. 12–16.

Írásban már megjelent: Könczei Csilla: Táncelméleti írások – Writings in Dance Theory, Kolozsvár 2007–2009: 95–103.

## Kerekasztal-beszélgetés \* Kerekasztal-beszélgetés \* Kerekasztal-beszélgetés \*

Fosztó László: Köszönjük szépen Csilla a gondolatébresztő előadást, és ez tulajdonképpen bevezető is lehetne a záró vitához, mert vannak olyan gondolatok, amelyek visszatérően felmerültek. Az egyik ilyen kérdés azt gondolnám, hogy a periodizáció kérdése, mert szerintem, ellentétben például Felföldi Lászlóval, nem lehet egy egységes periodizációt ráerőltetni erre az anyagra, amit te bemutatsz. Tehát ez volna az egyik ilyen kérdés, ami talán meg lehetne vitatni, hogy a táncról való diskurzus története hogyan változik, és hogyan jelennek meg a különböző közéleti funkciók ebben a tudományos szándékú beszédmódban is. Pávai István?

Pávai István: Én azt az érdekességet fűzném hozzá – minden így van, ahogy a Csilla mondta – csak ezt még ki lehet egészíteni azzal, vagy lehet árnyalni azzal, hogy itt az jött ki, hogy ez egy kommunista elképzelés, ami igaz, mert ez volt a kommunista elképzelés, csak az az érdekesség, hogy például az a tudomány-szemlélet, ami az EU-ból jön és most például Magyarországon is érvényes, az ugyanezt mondja, hogy a

tudományos kutatás az legyen a gyakorlattal összefüggésben. Ezt mi Ceauşescutól hallottuk először. Ezt a technikai tudományokra is értik, tehát a gyártásra, és ugyanezt a szellemi tudományoknál is alkalmazzák, és mi ma ugyanúgy élünk, mint a kommunizmusban azzal a lehetőséggel, hogy különböző helyeken megindokoljuk, hogy nekünk a mi tudományos kutatásunk az azért fontos, mert annak van egy társadalmi bázisa. Tehát nemcsak azt az érdekességet mutatjuk, hogy elemezzük a néptáncot vagy a népzene és az egy tudományos érdekesség, hanem hogy van egy társadalmi igény, ami a táncművelés mozgalom, és hogy ennek egy tudományos háttérintézménye vagyunk. Akkor is így próbálták megideologizálni, most is így próbáljuk, és sajnos ezektől az ideológiáktól úgy látszik, hogy nem lehet megszabadulni, mert erre igény van mindaddig, amíg föntáll egy ilyen – valóban, ahogy Csilla mondta – paternalista szemlélet. Ez a mostani államberendezkedés is ugyanilyen: van egy minisztérium, Felföldi bemutatja, hogy különböző miniszterek kidolgoztak

kulturális stratégiákat, ami azt jelenti, hogy akkor követni kell azt a kulturális stratégiát. Tehát pont az nincs meg, az az alulról építkezés – amiről Dáné Tibor Kálmán is beszélt –, hogy alulról kellene az emberek eldöntsék, hogy ők mit szeretnének a kultúrában, és az menjen úgy fölfele, és arra adjanak föntről támogatást. Ehelyett az van, hogy föntről megmondják, hogy mit kell csinálni. Most is és a kommunizmusban is így volt. Na most a kommunizmusról még tudni kell – ezt inkább a fiatalok kedvéért mondom el, akik nem akkor éltek –, hogy nagyon sok mindent érdemes lenne összehasonlítani, mondjuk akár Faragó József esetében is, hogy amit leírt ő és beküldött a Művelődésnek, hogy abból mit cenzúráztak ki, és az eredeti kézírattól mennyire tér el az anyag. Tehát sok esetben ugye az újságírók azt tudták, hogy mi jelenhet meg és mi nem, tehát abban az időben már öncenzúra volt, nem úgy mint korábban, mondjuk az ötvenes években, amikor szakosodott cenzorok húztak ki belőle, tehát az újságíró tudta, hogy ezt nem írhatja le, és akkor átírta. Másrészt tudták azt, hogy milyen pártpolitikai dokumentumok, Ceaușescu beszédek vannak éppen aktuálisan földobva, és ahhoz igazodtak, hogy cselekedni lehesen. Tehát nem úgy kell elképzelni, hogy ők kommunisták voltak, és ezt meggyőződéssel hirdették – tehát a magánbeszélgetésben mindig elmondták (minden újságírónak kötelezően kommunista pártagnak kellett lenni), hogy hű de jó dolog amit csináltak Csík-szeredában, táncház meg régizene, de vigyázzatok, hogy legyen ez is, meg az is, meg ne azt mondjátok, meg ne így találjátok. Tehát látszott, hogy ők velünk vannak, de ugyanakkor próbálják a hatalom fele puhítani a helyzetet, hogy ez működőképes legyen, ne hogy betiltsák, ahogy például a régizene-mozgalom 86-ban betiltásra került.

Könczei Csilla: Hát a táncház is, Kolozsváron.

Pávai István: A táncház is, nemcsak Kolozsváron, de másutt is. És az a másik érdekesség volt Romániában, hogy a különböző helyeken a tiltások különböző módon működtek. Tehát a bukaresti tévébe azért kapaszkodtunk a táncházmozgalom elején, mert nekik nagyobb lehetőségük volt, mint központi reprezentációs intézménynek, több mindent megengedtek. És akkor megyénként eltért: hogy Hargita megyében több mindent lehetett csinálni, vagy Kovásznában akkor is, mint Kolozsban vagy Marosvásárhelyen, ahol éppen a románosítás volt napirenden, és ott nem engedték annyira. Aztán azt, amit megint differenciálni kell, hogy különbség volt a hivatalos tiltások és a nem hivatalosak között. Tehát egyrészt volt egy pártpolitikai elképzelés, hogy hogyan kell működjön, és annak a végrehajtása függött emberektől, tehát adott helyen levő román pártvezető mennyire gondolta ezt komolyan. Volt aki túlragozta ezt és még több tiltást bevezetett. Marosvásárhelyen a táncház betiltása akkor úgy történt, hogy következő összel mentünk oda, és akkor azt mondták, nem lesz táncház. Akkor fölmentünk a szakszervezeti elnökhöz és megkérdeztük, hogy miért nem lehet? Azt mondta, hogy azért nem lehet, mert egy darabig énekelünk és táncolunk, és utána meg területeket fogunk követelni, tehát ő kereken így mondta meg. Ezt más helyen másként csinálták, vagy megengedték, vagy tolerálták.

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

Pávai István: Igen, tehát ez más, más-más politiká-

lása volt ennek. És akkor megint különbséget kell tenni a szekuritáté tevékenysége és a párt között, mert a szeku azt a módszert alkalmazta valójában, hogy olyasmiket tiltott, ami nem volt hivatalosan tilos. És ezeket nem tiltotta, hanem sugallta, hogy bajod lehet, ha evvel foglalkozol, ha népdalt gyűjtesz, ha, ha stb. megvoltak ezek. Ezeket így érzékeltették, és valójában ez sehol nem volt kimondva. Itt fölmerült, hogy beszéljünk ebben a vitában arról, hogy a budapesti archívumba rengeteg erdélyi gyűjtés van, amit akár mi erdélyiek gyűjtöttünk, akár segítettünk az akkori budapestieknek a terepmunkában. Hogy ez most egy tilos dolog volt vagy nem volt tilos? Akkori román törvény szerint ez nem volt tilos! Volt egy törvény, ami most is hatályos, és ami Magyarországon ma is érvényes: a tárgyi népművészetre, hogy annak a kivétele az országból engedélyhez kötött. Ma, ha illet ki akar Magyarországról vinni valaki, népi bútort, mert kiköltözik nyugatra, akkor a Néprajzi Múzeumban van egy bizottság, az megvizsgálja, pecsét stb. és csak így lehet kivinni. Ez itt is így volt, hangszerekkel, mindennel. Ez a szellemi kultúrára nem vonatkozott. Néha próbálkoztak ezzel a trükkel, hogy mondták – szintén így magántiltás esetén –, hogy ezt nem lehet kivinni, mert az a törvény, de ez...

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

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

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

Felföldi László: Hadd mondjam, hogy nagyon egyetértetek ezzel, hogy nincsenek tiszta korszakhatá-

rok. Én is egyébként, ha tovább gördítettem volna a lapot, az alján van egy elemzés, amiben én is azt írtam, hogy vannak korszakokon átnyúló gondolatok, ideológiák: Györffy István A néphagyomány és a nemzeti művelődés című, ma bibliaként kezelt írása mind a mai napig érvényes elgondolásokkal. Nagyon sok főben benne van, az idősektől a legfiatalabbakig. És ugyanígy lehet mondani annak a korszaknak a népnemzeti elképzeléseit, aztán később, nem tudom Karácsony Sándor még ebben a korszakban, még mindig vannak Karácsony Sándornak tanítványai, akiknek tanítványai vannak. És ezek a dolgok valóban átnyúlnak ötven, hetven, száz évet is. Itt zárójelben jegyzem meg neked, hogy ez a szentséges iker-testvériség, ez Réthei Prikkel Marián előszavában benne van, mint a három hungarikum.

Könczei Csilla: Igen? Nem vettem észre.

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

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

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

Könczei Csilla: Igen.

Felföldi László: Még egyet akartam mondani, hogy, hogy változnak a szerepek! És itt mindjárt átadom a szót. Már Martin György idejében kezdődött a szerepek tisztítása! Martin György maga nem, nem szeretett elmenni, megtagadta a zsűrizéseket! Elég korai időben, tehát a 60-as években már nem ment el. Szakmai továbbképzésekre elment, vagy a falusi hagyományörző együttesek találkozóira elment, mert ő maga volt annak a képviselője, hogy tisztítani kell a szerepeket. Nem lehet ugyanaz az ember, aki egyik nap a tiszta forrásról beszél és az anyanyelvről, a mozgásos anyanyelvről, és képletes, szép szavakban beszél a hagyományörzésről, ugyanakkor a másik oldalon pedig a hagyománynak pontosan ezeket az elveit próbálja megcáfolni, hogy a néphagyomány bepiszkolódott ugye az évtizedeken, évszázadokon keresztül. De a kettőt nem lehetett összehozni! Kutatóként nem, nem azt mondta az ember, hogy tisztítani kell, hanem a falu valóságát kell nézni, és azt is, hogy milyen, mi a hagyományos, ami visszamegy, a középkorig visszanyúló gyökerű tánc, és azt is, amit múlt héten hoztak be a faluba.

Fosztó László: Ez lett volna tulajdonképpen egy másik ilyen kérdés, nem fogalmazódott ennyire világosan meg bennem, hogy itt talán a Fügedi János előadása volt leginkább ilyen, az elefántcsonttorony (ezt provokatíván mondom), hogy egy absztrakciót gyártani, és azt minél inkább a tudományosság felé vinni, mint a táncnak az írását. Ugyanakkor más előadások éppen azt mutatták, hogy egy technikai tudásra volt szükség, mert filmezni kell, mert kell kezelni a magnetofont, a terepen fel kell találja magát az ember. Tehát tulajdonképpen milyen szerepe van ennek, ha most valaki kezdene táncutatással foglalkozni, mi az a legfontosabb tudás, amire szüksége van? Nyilván a

táncírás, ezt hallottuk, ez János szerint nagyon fontos, ezért neked szegeztem ezt a kérdést: szükség van a technikai tudásra? Például az, hogy kamerát kell kezelni, régebb nyilván bonyolultabb volt, mint most.

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

Könczei Csilla: Szerintem itt gyökeresen más volt a helyzet! És erre rátevődött a kisebbségi lét máza is, vagy nem tudom minek nevezzem. Jó, mondjam azt, hogy lehet, hogy a 80-as években, amikor elvégeztem az egyetemet 86-ban, akkor lehet, hogy abban a korszakban szerettem volna hivatásos néptáncutató lenni, igaz? Azt hiszem, hogy így képzeltem annak idején. És nyilván semmiféle lehetőségem nem volt! Egyetlen lehetőség az lett volna, hogy külföldre távozzak, de még az sem adatott meg, mert nem kaptam útlevelet. Tehát én ki akartam menni az országból emiatt, mert nem tudok ezzel a hivatással foglalkozni, de nem tudtam kimenni. Be voltam zárva egy országba egészen 90-ig, munkanélküli voltam, semmi esély nem volt, hogy bármilyen intézménybe belekerüljek, publikálni nemigen hagytak – hát, mit tudom én, ez a Táncjelírás könyv – amit a Kriza Társaság 2002-ben publikált – nem jelenhetett meg például akkor.

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

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

Pávai István: Az rosszabb volt.

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

Fügedi János: A másik, amit még szeretnék mondani, és rövid lesz, hogy nehogy azt hidd, hogy ma a társadalmi hozzáállás és elvárás más, mint ami szinte

automatikusan egy ilyen hétköznapi gondolkodásból ered. Mert úgymond a mozgalom, vagy bárki, aki nem kutatói szemléletű, csak az anyagot várják tőlünk és a zsűrizést, kész! És ha ezt nem kapják meg, akkor a kutatás haszontalan, értelmetlen, fölösleges. És a vezető koreográfusoktól hallom, hogy Martint is csak ezért respektálták. Olyan óriási mennyiségű anyagot öntött a lábuk elé, hogy abból ők vígan megéltek és egy nagyon víg egzisztenciát teremtettek maguknak. A táncos és a zene, szerkezeti elemzés stb. abszolút lényegtelen számukra, nem is érvényesül, megnéztem a műveiket, abszolút, az egyik se! És onnan nem, hogy ráadásul mi a paraszti tánc esztétikája, meg sem jelenik. (Most idézhetnék – most ne nevezük meg a koreográfust – amikor megkérdezték tőle a nemzetközi kutatók, hogy ha a kalotaszegi legényes szólótánc, akkor miért öten táncolnak a színpadon, akkor azt mondta: „hogyan nézne ki a színpadon egy ember?”).

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

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

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

Pávai István: Létezett, létezett, igen.

Pálfy Gyula: Most létezik-e?

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

Könczei Csilla: Vissza lehet dobni a kérdést: és Magyarországon?

(Nevetés.)

Pálfy Gyula: Ott is a politika vágja szét.

Pávai István: Persze... ott kétféle is létezik, ott nagyobb a választék...

(Nevetés.)

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

Pávai István: Még röviden azt akarnám hozzátenni, mert itt nem esett szó erről, hogy persze itt igaz van Csillának, hogy a harmadik ikertestvért féltjük, mert amikor ő ezzel kezdett foglalkozni, még lehetett beszélni erdélyi magyar népzeneokutatásról, de most egyre kevesebb szó eshet erről, hiszen a nagy öregek, ugye Jagamas János már több mint tíz éve nem él, Demény Piroska meghalt, Szenik Ilona is nagyon idős, meg Almási István is nagyon idős, és ezzel azt hiszem felsoroltam. Szalay Zoltán érintőleg foglalkozik ezzel, ugye ő is másból él meg, és én ugyanilyen okokból, ahogy a Csilla mondta, azért mentem Budapestre, nem más okból, minthogy diákkorom óta népzeneokutatással szerettem volna hivatásszerűen foglalkozni, erre készültem, 76-ban végeztem itt Kolozsváron és 92-ig semmi nem történt. Csillával együtt volt az a könyv, amiről beszélt, az én könyvemnek is már 86-ban megvolt a kézírata, s nem tudott megjelenni. S akkor utána 92-ben hívtak a budapesti Néprajzi Múzeumhoz, két évig halasztottam a döntést, addig próbálkoztam itt találni ilyent. Elmentem a kolozsvári Folklorintézethez, ahol Almási azt mondta, hogy Csilla fog odakerülni táncokutatónak. Ehhez képest Csilla se került oda! Próbált segíteni Csíki Boldizsár Marosvásárhelyen, hogy az ottani akadémiai fióknál kerüljön egy ilyen állás, az sem sikerült. És akkor végül is nem tudtam azt mondani, hogy nem, hiszen valójában a budapesti archívumot nem lehet megkerülni, hogyha erdélyi népzenevel, néptánccal foglalkozol. Létre lehet hozni új archívumokat, de azok sosem tudják elérni azt a mélységet, ami ott van és ahhoz, hogy az erdélyi zenét ismerjük, arra az archívumra szükség van. Lehet, hogy majd ezt az internet a jövőben megoldja, hogy elérhető lesz távolról bármi bárhol, akkor már mindegy, hogy ki hol lakik és hol dolgozik.

Fosztó László: Köszönjük szépen a résztvevőknek a hozzászólásokat!