



MARGITTAI GÁBOR

Orpheus-táncok

DRÁMA ÉS AKROBATIKA

„Csak olyan istent tudnék hinni,
aki táncolni tud.”

(Nietzsche)

Táncszertartások

Nem szokás a néptáncot önálló művészeti ágként kezelni: zavarónak találjuk kollektív alkotásmódját és konzervativizmusát, mely személyes humánus helyett törzsi esztétikai képleteknek, inventív létrehozás helyett csupán reprodukciónak nyit teret. A hagyománytisztelet megdermeszti az alkotószenvédélyt, a formakonvenciók fölöslegessé teszik az eredetiséget és a művészi átélést, véljük. De taszíthat bennünket az oly szembetűnő nyers haszonelvűség, az alpári dárídó és a darabos paraszterotika, a mozdulatok kendőzetlensége és céltudatos lírája is; és ha ímmel-ámmal elcsodálkozunk olykor, ha egy-egy gesztusban vagy táncfajtában az archaikus drámák dionüszoszi távlatai nyílnak meg, netalán sorsvíziókat fedezünk föl eddig brutálisnak látott figurákban, feltehetően akkor is csak a misztikum iránti romantikus vonzalmunknak engedtünk, és továbbra is idegen csodaként, letűnt kultúrák relikviájaként kezeljük a néptáncot. Színpadra állított változatait szemlélve, szemünkbe tűnik tökéletlen és önállótlan esztétikumunk: ha belefeledkezünk a koreográfiai térformák, az operettjelmezek és -díszletek, az elcsépezt szokásdramatizálások határtalan unalmába, rádöbbenünk, hogy nem csupán falusi házakat, szobabelsőket, ódon használati tárgyakat lehet vitrinbe állítani, de léteznek mozgáskanzenek is. Ha pedig elragad bennünket a többszáz fős táncsoportok monumentálisan giccses produkciója, vagy a kicsinyes ideológiai csatározások minden oldalról laikus érv- és gúnyrendszerre, amely egyfelől csikóboros nemzeti ereklyeként, másfelől jókora ugarszimbólumként szeretné értelmezni a táncot, riadtan utasítjuk el az alkalmi (ünnepi) előadásokban és az állandó (profán) vitákban körvonalazódó, valóban alpárvá változtatott mozgásvilágot. Így ismeretlen (félreismert), megközelíthetetlen, ugyanakkor mégis megunt marad a magyar néptánc. És ahogy nem tudunk zöld ágra vergődni az esztétikumával, szertartásosságának értelmezése is többnyire meghaladja erőnket: igen ritka a bartóki szellemben született néptáncmű, *interpretáció*, amely először megérti a mozgásforma rituális arculatát, metafizikájának *egyetemességét*, azután pedig bizonyos elemeket kiemelve autonóm művészi térbe helyezi az *egészet*, magát a művészi formát. Ritkán kapcsolják össze a tánc rituális és esztétikai vonatkozását, pontosabban ritkán nem választják szét őket; vagyis semmisnek tekintik e provokatív testiség szellemi energiáit, ugyanúgy e mélységes spiritualitás izgalmas érzékiségét, pusztá akrobatikává, vagy pedig néprajzi/népmitológiai rekvizitummá szegényítve egy gazdag totalitást. E tanulmány arra tesz kísérletet, hogy az egyik vonatkozást a másikkól próbálja megérteni, mindkét irányban, s így talán eggyel több érvet szolgáltat amellet, hogy a magyar néptáncok (amint *általában* a néptáncok; ez pl. a flamenco, a kólók, a nyugat-európai cívis néptáncok esetében

nem is kérdéses), bizonyos megszorításokkal és természetesen megfelelően előadva, önálló műalkotásként értékelhetők, hogy tehát méltánytalanul elhanyagoltak, és a mai napig keresik a táncok Bartókját, hogy kiemelve őket provinciái száműzetésükből.

Ha a táncot egzisztenciális folyamatnak, a táncost pedig egzisztenciális karakternek tekintjük, folyamat és karakter viszonya, a zene hipnotikus varázsának és az ismétlés atmoszférateremtő erejének köszönhetően, a *megváltoztatott* idő ontológiai szerkezetét világítja meg. „...a mozgás könnyűségének észrevétele (...) annak gyönyörűségébe olvad, hogy valamiképpen megállítjuk az idő járását, s a jövőt a jelenben tartjuk”, olvashatjuk Bergsonnál.¹ Lekerekített idő: a gesztusok összhangjában elkülönülő táncfolyamat szellemi természetű, befelé forduló önkifejezés, időtlenítő alakzatai révén alkalmas különféle szertartásos szerepkörök betöltésére. Horváth János szerint² olyan ritmikus mozgásról van szó, amely nem tart számot külső érzékelésre, pusztán belső szükségyszerűségből is megvalósulhat, akár nézik, akár nem. Tiszta összpontosítás, olykor dinamikus, testi meditáció a tánc, és az emberi odaadás művészete, hiszen a zene a *másik* testére, valamint saját fizikai lehetőségeire, törvényeire utalva a táncost, megfoszt a külső viszonyoktól, hogy az esztétikai eszmények elmélyítésének és átélésének szentelhesse magát a mozgásfolyamat résztvevői. Ritmusérzéküket, térszemléletüket, lelki szimbolizmusukat ennek a feladatnak rendelik alá, miközben testükre szűkítik minden tudásukat és kíváncsiságukat.

A tánc másfelől egy közösség mágikus szokásrendjének koreográfiáit szervezi; ha a táncszféra transzcendentális távlatokat kap, szertartás-térre tágitja saját belső, intenzív terét. A szimbolikus, stilizált és ideális gesztusok ismétlései mitológikus háttérben jelennek meg, hogy eredettörténeteket meséljenek, betegségeket űzzenek, vagy a föld és az asszonyok termékenységét növeljék – az új szellemi tér az adott közösség vallásos paradigmáit sugározza. A rituális táncot egy általános, szakrális eredetű fegyelem szorítja esztétikai keretei közé.

A tánc mikrokozmosz és makrokozmosz nézőpontjai egymásba foglalva jelennek meg – ez szellemi erejének a biztosítóka. Az organikus mozdulatművészetben a test képességei, a tér és az idő lehetőségei képezik a harmónia alapját. A mozgó test műalkotásként jelenik meg („a mozgás élő építészet”³), olyan közegben, amelyben minden mozdulatnak kozmikus igénye, jellege, iránya van. A szerves teljesség igénye az ember ama vágyában tükröződik, hogy tánca segítségével kozmikussá hangolja magát, hogy korábbi személyiségét, indulatait a mozgósított rítus és mitológia idejének befogadásával megsokszorozza. A táncos azonosságváltása és -vállalása, énjének metamorfózisa a ritmusideál megvalósításának fokozódó eksztázisába fullad: ha eléri célját, s rettegése elragadtatássá, félelme testi hatalommá változik, tánca egyetemessé, cáfolhatatlanná tágitotta vallási hagyományait. A szenvedély azonban a tánc és a személyiség megsemmisülése.

A szertartásos táncalkotás célja egy szakrális mozgásvilág létrehozása. A táncrítusban résztvevő mozgása, teste, párjához való viszonya a ritmikus mítoszidő távlatában, a mintaismétlés állandóságának szertartásos közegében ünnepélyessé értékelődik fel. Ez a forrása a mozgás pátosának. A táncos az istenek ember-előtti szent mozgását,

¹ BERGSON, H.: *Idő és szabadság*. (Szeged, Universum K., 1990.)

² HORVÁTH J.: *A magyar vers*. (Bp., 1948.)

³ RUDOLF LABAN: *COREOSOPHIA*, idézi FÜGEDI JÁNOS *Mitikus mozdulatharmónia* c. írásában

szent nászát utánozza⁴, miközben arccal minden feldobbanó ritmus ősforrása: a létezést megelőző néma *csönd* felé fordul. Eksztázis és meditáció forr egymásba. A mozgást a hagyomány epicentruma: a minta alakítja centrálissá, mert a táncos minden igyekezetével ehhez az eszményi gesztusemlékhez alkalmazkodik, ezt akarja szertartásos jelenléte térbeli középpontjának is, újra és újra térré és formává változtatva valami kiterjedés és alak nélkülit, szétáramló, feloldódó személyisége és elragadtatástól izzó teste erre összpontosít. A mozdulatok szükségképpen ideális mozdulatokká szépülnek, a stilizált gesztusok az átmásított világ eszményiségének megfelelően tagolódnak, kapnak dallamot. A tánc az imitáció, az eszményi mozdulatok világává formálódik. Megszentelt mozgásvilág: mozdulatok, terek, ritmusok utánzása. A rituális táncok ősförmei elsősorban ábrázoló-pantomimikus jellegűek (pl. a finnugor vagy a gyimesi medvetáncok), szertartásos utánzáson alapulnak, így a stilizáció aktusa, az ellesett mozdulatok szimbolikus és művészi alkalmazása jelentős szerepet játszik bennük. E három paradigmikus mozdulattranszformáció: a stilizáció, az imitáció és a szimbolizáció – egyformán a mozgás metaforikussá tételének ismétléses eszközei, velük alakítja ki az alkotói tudat a táncfolyamat kozmikus viszonyait és idejét.

A rituális táncok kanonikussága, formafegyelme elsősorban a szertartásrend merevségéből következik. A mozdulat-, térforma-, párviszony-kánonok a mágikus beavatkozást kívánják hatékonyra tenni. A régi stílusú (nép)táncok ennek a rögzítettségnek, *kultikus klasszicitásnak* az emlékeit őrzik szerkesztési elveikben: motívumkincsükkel, ritmusképleteikkel, zenei kíséretükkel a hagyományidő tagolt, ismétléses felépítését modellálják. A táncalkalmakat átható szigorú ciklikusság: a *táncrend* is ennek a rendnek a képe. Több magyar táncban felismerhetők például a középkori udvari etikett maradványai (gyimesi „kettős jártatója”, körtáncok pl.), amelyek viszont az autoritatív középkori szellemiség emlékeit idézik fel. A mértéktartás buzgalmát az archaikus, vagy csak maradványaiban régies időkép tartja fenn, egészen a közösségi hagyomány elhomályosulásáig. Az idő hagyománya így szabályozza a táncét. Ezért követeli meg minden régi stílusú tánc elemzése az adott tánc kultúrtörténetének, paradigmaforrásának föltárását is, különben sem a mozdulatok, sem a rítusok esztétikájának távlatai nem érthetők meg.

A tánckánonok kultikus rendszerének egyik megalapozója a kötődés az alkalomhoz vagy a jeles napok ceremonialis rendjéhez. A táncok csak a megfelelő időpont vonzásában teremthetik meg ünnepi légkörüket, azon kívül értelmüket, fényüket veszítik. A vegetációt serkentő táncritusok⁵ például alkalmazhatatlanok az év természetlen szakaszaiban; a rontásűző „ördögtánc”⁶ nyilvánvaló feltétele a betegség, valamint meghatározott körülmények konstellációja. A táncfolyamat idejének szervesen kell belesimulnia a világegyetem idejébe; ez a szigorú idő- és alkalomszerűség szervezi meg mikrokozmosz idő-tereit, a táncot a hagyományidő pontos modelljévé alakítva.

⁴ „...eredetüket [a táncokét] emberfelettinek tekintették (mert minden táncot *in illo tempore*, a mitikus korban alkották meg az istenek, az ősök, a totemállat vagy a hős). A koreografált lépések mintái az ember profán létén kívülről származnak. A tánc tehát (...) mindig archetipikus mozdulatot utánoz, vagy mitikus pillanatot idéz föl. Egyszóval ismétlés, következként az *illud tempus*, „ama napok” újraérvényesítése.” (ELIADE, M.: Az örök visszatérés mítosza [Bp., Európa K., 1993, 51.]

⁵ lásd pl. a Dráva-menti horvátok szántóföldön járt termékenységű lánykörtáncát (idézi: MARTIN GY.: A magyar körtánc és európai rokonsága. Bp., 1979.)

⁶ a ceyloni szingalézok rituális tánca

A formaalkotás mintájának másik fontos összetevője tehát a hagyomány időrendje, amely szentesítheti vagy helytelenítheti a tánc időpontjának megválasztását: a rítusismétlés szerkezetét.

A. F. Snyder szerint⁷ a tánc az írástudatlan kultúrákban az irodalom szerepét tölti be: megtanítja a csoport tagjait az együttlét szabályaira, történelmére, filozófiájára, hiedelmeire. Ugy vélem, a tánc közösségi és vallási vetületének ez a foglalata. Kommunikációs és pedagógiai (mintaközvetítő) eszközként, tevékenységként ezért lehet az egy teljes kultúra kivonata, „tipikus reprezentációja”⁸, elsősorban a természeti népek műveltségében, ahol életük minden fontos mozzanatát végigkíséri.

A szertartásos táncalkotás általános paradigmáinak: a mértéktisztelő formaképzés forrásainak elemzése kiemeli a szerkesztés azon mintáit és elveit (a mozgás metafizikus organikusságának szükségletét, az ünnepi stilizációt, a ceremóniális időserűséget, a közösségi hagyomány közvetítésének funkcióját), amelyeken keresztül a legerendőbb minta: az ismétlés paradigmája érvényesül. Am a táncszertartások mintái természetesen kultúránként változnak. A görög táncművészet például, mitológiai vonatkozásai mellett, önálló esztétikai hatalommal is felruházta a példaszzerű táncot, sőt a kettő egymást fokozta-szentesítette. Lukianosz a mozgásművészet⁹ a test bölcselétének nevezte, mivel az a test és a lélek harmóniájának érzékeltetésével neveli rendre nézőit, élvezőit, ezen túl pedig önismeretet nyújt. A tánc ősforrásának megjelölése beszédesen jellemzi a hellén művészet mintáit: Lukianosz szerint „Érosz kísérőtüneménye”, „...a csillagok kartánca (...) és ritmikus kapcsolódásaik és mozgásuk harmonikus rendje ennek az elsősülött táncnak a példaszzerű megnyilvánulásai”. Mitológikus és ritmikus-harmonikus eszmény találkozik itt. Lukianosz e művészet isteni és misztikus arculatát hangsúlyozza, amikor Orpheusz beavatási táncáról, majd Dionüszosz és szolgái ekstatiszta öröngéséről beszél: a halál és újjászületés fallikus tánca a természet isteni erőit hívja meg, a felszakadó öröm szabadságérzetében ember és istenei olvadnak körtáncba – a mozdulatok a világ démonikus termékenységét provokálják.

A déloszi Geranos-táncot, amelyet Théseus krétai labirintusjárásának emlékére jártak, igazán fontossá emléktánc jellege teszi, benne ugyanis a mitikus esemény mozgáshagyományára dramatizálódik az emlékezés-fölidézés koreografált mozdulatokban. (Ennek keresztény változata az Auxerre katedrálisában eljátszott Pelota-labdajáték, amelyben a labda körútja a Nap-Krisztus útját, a meghalás-föltámadás passióját jelképezi.)¹⁰ A fejlettebb műveltségek táncai kidolgozott mitológiai hátteret, kifinomult esztétikai normákat: intézményes táncművészetet jeleznek. Ezzel szemben a kezdetlegesebb törzsi csoportok a közvetlen mágikus funkció szellemében alakítják ki szertartásaikat, így táncuk, noha rögzítettségükben nem maradnak el az előbbiektől, általában nyersekek, bennük inkább a mozgás mágiája, mint művészi pátosza munkál (például a maszkos, háborús táncok, az indián szellemtáncok). A zene és a tánc eredeti, primitív kapcsolatát mutatják, mint például a sámánizmus hagyományai.

⁷ SNYDER: The Dance Symbol

⁸ JOANN KEALIINOHOMOKU: Dance as a Microcosm of Holistic Culture

⁹ LUKIANOSZ: 1974

¹⁰ A Geranos-tánc „archetipikus jellege” jól illusztrálja Eliade fentebb idézett őstánc-elméletét. Számomra pusztán esztétikum és mitológia, művészet és vallás kapcsolatát példázza paradigmaticusságával. Ugyanúgy a Pelota-játék.

Ennek az ősi kapcsolatnak a lényege, hogy a táncot kizárólag ritmus kíséri, nélkülözve mindenféle melodikus háttérrel: a zene pusztán nyers dobogás¹¹, csupasz lüktetés. A dallam poézisének hiánya a ritmus egyhangú, fokozódó hipnózisára utalja a táncost: az idővel, az ismétléssel való durva és érzéki kapcsolat ez. A természeti népek termékenységi táncmágiáiban e vad, önmagát megsokszorozó dübörgés stilizálja a pénisz mozgását. A ritmus a közvetlen mágikus kifejezés eszköze. A sámán eksztatikus utazása¹² is a dobszó ornamentikájába fűződve valósulhat meg. Az epikus szövegek recitáló, kántáló monotoniját a sámándob igéző hatalma teljesíti földöntúlivá, egyszersmind halálos komolyságot adva a sámán eksztázisának. A tánc egzisztenciális folyamata túlvilági távlatokat kap, a ritmusképzés, maga a ritmus szakrális eredettel és jelentőséggel gazdagodik: a dob nyers, közvetlen hangja alkotja meg a tengelyt, a spirituális világot, amelyen a sámánnak fel kell kapaszkodnia. A ritmus tehát kivirágzik, noha monotonitását sosem veszti el; ez a táncos révület jelenik meg minden elemi, nyomatékos ritmus-kíséretű táncban. Mint például a gyimesi táncművészetében. A sámán¹³ dobja és a gyimesi ütőgardon között hangulatilag nincs különbség¹⁴, csupán az utóbbiról már lefoszlott a közvetlen rituális szerep. A sámánizmus ritmuskíséreten alapuló tánchagyományára végső soron három jelenségre hívja föl a figyelmet: a hangsúlyos ritmus jelentőségére és következményeire az alkotási folyamatban (dob vagy gardon), a monotonitás rituális fokozására és a legvégső elragadtatottságra.

A tánc szertartásos mintái a néptáncokban – főként Nyugat-Európában – elhomályosulnak: a tragikum virtuozitássá, az eksztázis mulatozássá kopik. A régi stílusú magyar néptáncok egy részéről azonban az eredeti rituális szerepkör nem foszlott le, hanem bensővé változott: hangulatilag, a kultikus klasszicitás szellemében befolyásolja a motívumszerkesztés elveit. Bizonyos zárt, szűk motívumkincsű, archaikus táncok, mint például a lánykörtáncok, az ugrós-jellegű táncok, a széki, a mezősegi, a gyimesi lassú táncok bizonyíthatóan őrzik ezeket a mintákat.

A tánc transzcendentális mintáinak az elemzése a táncot mint szertartást kezelte, azaz, a korábbi esztétikai-ontológiai megközelítéssel szemben, főként a közösségi beavatkozás feladatkörében vette szemügyre, arra keresve választ, hogy ez a funkció, a mintakövetés ritmusának e szertartásos kényszere hogyan határozta meg a táncművészi formaalkotás normáit – a mozgás esztétikáját.

¹¹ pl. az afrikaiak fejlett dobnyelve és termékenységi rituáléjuk dobkísérete

¹² ennek a vallásos aktusnak a lényegét az angol „dancejourney” szó egészen pontosan kifejezi (in: WOSIEN, MARIA-GABRIEL: Sacred Dance. Encounter with the Gods. New York. Avon Books, 1974.)

¹³ „Parancsoló a dob: úton, utcán dob pereg;
hangos a dobszó: úton, utcán dobszó pereg.

A városban a legénynek dob parancsol,

szenvetés, kím a dob...” (részlet a Gilgames-eposzából; in: Fénylő ölednek édes örömeiben. A sumer irodalom kistükre. Szerk. Komoróczy Géza, Bp., Európa K., 1983; kiemelés tőlem, M. G.)

¹⁴ Ezt támasztja alá a Színészeti Lexikon (Bp., 1931, 974.) vonatkozó szócikke is: „A sámándob szerepét tehát átveszi a koboz, belőle csalja ki a baksa ezentúl a világegyetem hangjait. A koboz a magyar költő-előadónak is jellegzetes hangszere volt és talán megkockáztathatjuk azt a föltevést, hogy ő is régebben az igéző szerepét is betöltötte a költő-énekesé mellett, hiszen a kettő éppen az előadás művészetén keresztül talán nem is eshet egymástól olyan távol.”

Minták a magyar néptáncokban

A rituális táncok jól szemléltetik a hagyomány-szabályozta, szűkös és zárt formakészletű, kötött táncformákat, amelyekben a hangsúlyos ritmuskíséret szuggesztívója vagy ünnepélyes, visszafogott méltóságú, fegyelmezett mozgást (pl. templomi lánckörtáncok, Geranos-tánc), vagy tagolt-szabályozott eksztázist (pl. a sámántánc dramatikus révülete) kényszerít a táncosokra.

A magyar néptánc-hagyomány szertartásos táncai számtalan alakban és funkcióban őrizték meg ezt a szabályozottságot vagy ennek szimbolikus emlékét. Így történt például a tavaszi ünnepkör szokásaihoz, rítusaihoz kapcsolódó leánykörtáncokkal. A tánc helyének megválasztása (mindig a szabadban: templomkert(!), források, kutak, hidak(!) környezetében), a muzsikakíséret hiánya, a körforma mágikus egyhangúsága, a dalszövegek ünnepélyes kacérsága¹⁵ egyszerre utalnak a lánykörtáncok szertartásos jelentőségére. E tartalmi-funkcionális sajátosság döntő szerepet játszott a mozgás rögzítésében: figurakészletük rendkívül szűkös (faröer-lépés, ingamozgások, ritka futólépések), a kollektív térforma kizárja az egyéni változatokat, az egész táncformát elsősorban lassú, vontatott¹⁶, monoton ünnepélyesség jellemzi¹⁷. Nyomatékot a mozgás ritmikus zárt-sága kap, nincsenek látványosságra törekvő elemek: a tavaszünnepbőjtűdő hagyományosan ismétlődő, újjászűlető idejét teremtik meg ezek a táncok; a táncmozgás itt is a szertartásidő szimbólumává alakul át.

A dramatikus-pantomimikus táncok még inkább korlátozzák formakincsüket, mivel esetükben nem csupán a mozgás, de az előadandó történet rögzítettsége is szóba kerül. A Bene Vendel-féle halottas táncok, a hétfalusi csángó borica vagy akár a betlehemezés primitív táncbetétje olyan tradicionálisan korlátozott mozdulatsorokból áll, amelyeknek legfőbb célja egy erősen stilizált történet megismétlése. (Amint ezt a Geranos- vagy Pelota-táncoknál már tapasztaltuk.) A formaképzés szigorúan a történet megjelenítésére korlátozódik, minden allegorikus mozdulatnak a maga idejében, a történet megfelelő pontján van meg a helye, ellenkező esetben megtöri a rítus idejét. A körtáncokkal ellentétben, itt az esztétikum szerepe teljesen háttérbe szorul. A stilizált-hagyományos történet idejébe a ritmikus ismétlések: a megemlékezések sorozatán keresztül áramlik be a zárt rítusidő; ez a történet igéző ereje (pl. a boricatáncnál). A lánykörtáncokban viszont a (tér)forma igéző ereje érvényesül erőteljesebben: a szertartásos funkció az előbbinél szimbolikusabban, rejtettebben irányítja a szerkesztés elveit. A mozgás az ünnepélyes méltóságnak, a termékenység közös erotikájának, az egyszerű mozdulatoknak a mintájához igazodik. Ám mindkét esetben a tánc kozmikus vonatkozásai: az ünnep és a dráma szabályozzák a visszatekintést.

Szertartásosság és szerkezet összefüggésének szempontjából átmeneti helyzetben vannak azok a táncok, amelyek tartalmukban, témájukban, hangulatukban – ha némi-képpen elhalványodva is – őrzik még a szertartásosság emlékeit, szerkezeti szabályozottságuk azonban ennek a félig tudatos, félig reflektálatlan helyzetnek közvetlenül már nem függvénye. Ilyenek lehettek például a középkor eleget kárhoztatott sír mel-

¹⁵ „Hej rezálom, rezálom, / A faromat rezálom.
Annak adom a farom, / Akinek én akarom.
Annak pedig nem adom, / Akinek nem akarom.” (idézi MARTIN, 1979.)

¹⁶ erről részletesebben lásd MARTIN, 1979.

¹⁷ Martin György MALONYAIT idézi uo.: „Nem is tánc ez. Ősi szertartás maradéka...” A lánytánc megelevenedett, dallamos kromlech.

letti páros, illetve legényes táncai, amelyeket az alkalom tragikus fénye, a gesztus po-gánysága és áldozati jellege tett imaszerűvé, vallásos aktussá.¹⁸ De ilyen a pásztor- és cigánybotoló is a maga halálos tusát stilizáló, viszonylag kötetlen mozgásrendszerével, amelyben a tánc kimenetelét, a szerepeket (férfi-nő), a harc törvényeit határozott, szer-tartásos szabályok kötik.

A harmadik csoport, régi stílusú mulatsági táncaink, viszont legfeljebb szerkezeté-vel emlékeztet a rituális szabályozottságra. A funkcionálisan is rituális táncoknál az adott rítus idejének a tagoltsága határozza meg a táncok belső(meditatív) és külső (formai) ritmikáját. A mulató-mutatványos táncoknál azonban közvetlenül a zenei rit-mus a ritmuskényszer forrása. A táncmuzsika szabja meg a mozdulatok pontos idő-értékét, terjedelmét („hosszát”) és motívumkincsét is, kizárva az adott zenében szer-vetlen, természetellenes mozdulatokat, illetve megszépíti, dallamosságával áthatja: liri-zálja a hozzá illeszkedőket.¹⁹ „A táncok szerkezeti szabályozódása (...) a dallam és a tánc tagolási egységeinek lazább vagy szorosabb illeszkedését jelenti.”²⁰

Tánchagyományunk régi stílusú rétegét általában az jellemzi, hogy „több – ritmi-kailag azonos típusú – dallam kapcsolódik egy táncfajtához” (Martin)²¹. (Ilyenek pél-dául a mezőségi, széki, gyimesi régies lassú táncok, a közép-erdélyi legényesek.) Az állandó ritmus a táncfolyamat idejét szabályos rendbe, meghatározott terjedelmű és felépítésű mozgásperiódusokba tagolja, rögzítve a tánc motívumrendszerét. Ezt az alkati sajátosságot mutatja a gyimesi „sebes magyaros” szigorú szabályok szerint kom-ponált táncformája is, amelyben a figurák általában strofikus tömbökben jelennek meg: egy versszaknyi (vagy versszakasnyi) sima forgást ugyanilyen homogén, zárt szerkezetben követ egy hasonló terjedelmű „seggelés” például. A dallam és a tánc tago-lási egységeit a váltólépések pontosan rögzített helyzete hangsúlyozza ki. Am ha a zenei és táncbeli egységek ötletszerűen találkoznak, mert egy-egy táncfajtához ritmi-kailag is heterogén dallamok fűződnek,²² mint sok új stílusú néptáncban, a táncfolya-mat cseppfolyóssá válik (pl. tiszaháti csárdások). Fölbomlik a forma kánonja, megszű-nik a minta szervező ereje. Az egyetlen ritmushoz fűződő feltétel nélküli kapcsolatban konzervatív-klasszicista esztétikai eszmény testesül meg.

A klasszicitás másik esztétikai formája: a rögtönzés paradigmája a szabályozottsá-gon belül. Az egyéni változatok a tánc állandó ritmustengelyét díszesebbé, testre, han-gulatra, vérmérsékletre szabottabbá teszik: ezek a táncok, akármilyen klasszikus fegy-elem korlátozza is őket, sohasem jelennek meg uniformizáltan, dermedt kötöttségben (mint például a balkáni körtáncok). Az individualitás esztétikuma, az alkotói akarat a rögtönzésben élheti ki magát, de az eltáncolt változatokban mindig mértékudat mun-kál. Az improvizáló táncos soha nem lép ki táncformája formai-tartalmi keretei közül: csak a regionális figuratoposzokat variálja, (noha maga is létrehozhat új figurákat, de ez majdan közkinccsé válik), tehát a szerkesztés fő elve itt is az ismétlés. Mely a tánc-atmoszféra belső határait biztosítja. De ez az ismétlés szubjektív és tudatosított, prob-lematikus és különlegesen művészi. Az improvizáció a készlet elemeinek ismétlő

¹⁸ A falusi cigányság közösségeiben a mai napig találkozhatunk ezzel a szokással.

¹⁹ Ezt a jelenséget Martin Gy. részletesebben elemzi, e probléma fejtegetése az ő megállapítá-sain alapszik (in.: MARTIN: A néptánc és népi tánczene kapcsolatai. Táncudományi Tanul-mányok 1965-66.)

²⁰ MARTIN GY.: Rögtönzés és szabályozódás a magyar néptáncokban.

²¹ id. m.

²² id. m.

számbavétele, újrendezése, rajta keresztül az alkotói egyéniség, a táncos stílusa hatol be a tánc hagyományos szerkezetébe, hogy annak történeti-elvont merevségét feloldja. Az adott tánc stílusa, hangulata nem törlik meg, noha a rögtönző elsőrendű célja a látványosság (olykor a szenzáció), erejének, képességeinek művészi bemutatása, mint például a kalotaszegi legényesben. Martin szerint²³ „az improvizáció foka rendszerint egyenes arányban növekszik a struktúra szabályozódásával”. A kalotaszegi legényes formulaszerű felépítése (nyitó- és záró motívumok) így nyit utat a szabad alkotókedv kiélésének, virtuóz variációk és rögtönzések egész sorának. Az improvizáció a mintához fűződő dinamikus viszonyt, a táncos művészi szükségleteit és esztétikai felelősségtudatát hangsúlyozza ki. Mint alkalmi motívumkomponálás, a tánc hagyományos rendszerének értelmezése, aktualizálása, vagyis a tánc hagyományidejének antropomorfizációja.

Egyes régi stílusú táncok²⁴ szűk motívumkincsében – mint például a lánykörtáncokéiban – szintén a klasszicitás esztétikai eszménye jelentkezik. Martin szerint²⁵ a szerkezeti fejletlenség nyomatékosabban szorol rá az ismétlésre: a kevés figura és variációs lehetőség megnöveli az ismétlés kényszerének jelentőségét. Ezeknél a táncoknál fokozottabb a formaképzés fegyelme: az ismétlés formai szükségletként mutatkozik. Ez az alkalmi sajátosság szerkezetileg is, hangulatilag is zárttá és meglehetősen egyhangúvá teszi a táncfajtát. A motívumkincs és a szerkesztés *elemi*. A mozdulatok visszafogottak, meditatívak, néha egészen nyersen és primitívek. Az asszociáció és a kompozíció legfőbb elve az ismétlés, a monotonia. Elsősorban ezek a táncok őrzik szerkezetükben a szertartásosság szimbolikus emlékét: az atmoszféra zártsága, a mértéktartás szigora, a táncfolyamat idejének ütemesen hullámzó monotoníája, egyszóval az átváltotatott idő kozmikusságának eszménye mind erre enged²⁶ következtetni. Konzervatív lelkiállatot tükrözödik bennük, amely gátat vet a szerkesztés modernizációjának. Ide tartoznak a Gyimes-völgye régies táncai is: a lassú és sebes magyaros, a kettős jártatója és sirüleje, a féloláhos, a balkáni eredetű héjszák, és még az újabb keletű csárdás is, amelyek archaikusságuk miatt a legegyszerűbb formában valósítják meg a mintakövető táncszerkesztés elveit.

A táncparadigmák vizsgálata a hagyományos világképbe ágyazott táncalkotás esztétikai törvényeit kísérte meg fölvezetni: azokat a rituális eredetű alkotási szabályokat és szabványokat, amelyek közrejátszanak a kultikus klasszicitás, a mintakövetés, a mintaismétlés eszményének kialakításában. Azt kívántam szemléltetni, hogy a táncalkotás fő paradigmájának: az ismétlésnek a rituális kényszere a kanonizált ritmusképletben, a mértéktartó rögtönzésben és a szűk formakincsben miképpen sarkallja a táncost behatárolt szerkesztésre. Ezek a szerkezeti adottságok határozzák meg a táncos mintakövető szerkesztési technikáit: a motívumismétlések, a táncfolyamat strófikus felépítése, a monoton figurakompozíciók, a táncidő spirális fokozódása az ismétlés szellemében alakítják a táncot. A főnti szerkezeti adottságok hagyományos eszmény-

²³ id. m.

²⁴ Például ugrósok, gyimesi féloláhos, gyermek- és lánytáncok, régies széki táncok...

²⁵ id. m.

²⁶ Abból a jelenségből, hogy a szóban forgó táncok tagadhatatlanul a régiesség *hangulatát* árasztják, közvetlenül természetesen még nem következik a szertartásos karakter. Rituálisuk, hajdani vallásos atmoszférájuk inkább érezhető, eltáncolható, mint bizonyítható.



ként jelennek meg a táncot használó, reprodukáló táncos számára, mivel ezek közvetítik az ismétlés szertartásának hagyományos követelményeit és hangulatát.

A táncos táncagyománya középpontjában áll. Mozdulatkincsének tradicionális elemeit elsajátítva, nem pusztán egy adott táncforma alkalmi reprodukciójáról, nem csak a toposzkészlet változatos felelevenítéséről van szó, hanem a hagyománya legmélyén lüktető formaalkotó elv: a ritmikus, szabályos ismétlés sorozatos, művészi *újraéléséről* is.

