

FÜGEDI JÁNOS

A Lábán-kinetográfia a Szentpál Iskolában¹

Míg valamely táncnotációs rendszer használatának gondolata általában egyöntetű tetszésre lel a tánccal foglalkozó kutatók körében, jóllehet azt legtöbbször nem alkalmazza, addig a táncot művelők szinte egységesen mellőzik azt, sőt sok esetben kifejezetten a táncírás használata ellen foglalnak állást. Az ellentmondásosnak tűnő jelenség okait most ne feszegezzük, maradjunk azon történeti tény felmutatása mellett, hogy a modern tánc számos úttörőjének érdeklődése, valamint a néptánc kutatás többnyire (kultur)politikai indíttatású, intézményes támogatása következtében a 20. század a táncírás rendszerek virágkora volt, a nyugati kultúrában ismert körülbelül száz tánclejegyző módszer közül a múlt században mintegy nyolcvanat fejlesztettek használható szintre.² E mennyiségi háttér még inkább nyomatékot ad annak, hogy mára leginkább két rendszer maradt közhasználatban. Ezek közül Lábán Rudolf kinetográfiája tekinthető a messze szélesebb körben elfogadott és alkalmazott rendszer-

nek, a Benesh-módszer leginkább csak a balett körein belül számít korlátozott támogatásra.

Lábán évtizedeken át kísérletezett a mozdulatok írott szimbólumainak keresésével. A térbeli szabályos kristályokra alapozott, általa tér harmonikus mozdulatsoroknak nevezett rendszer lejegyzésére kialakított első táncírását, amely a vállalt célra később alkalmatlannak bizonyult, *Choreographie* című könyvében adott közre (Laban 1926). Ebben még minden mozdulatot irányvektorokkal jelölt, következésképp a testrészek mozgását csak a partitúra elejéről indulva lehetett végigkövetni, a mozdulatsor notációja közben térbeli helyzetüket már nem lehetett megállapítani. Preston-Dunlop (1998, 131) szerint Lábán munkatársaival 1927–28-ban komolyan nekiállt egy újabb tánclejegyző rendszer kidolgozásának. Sigurd Leeder szempontja az volt, hogy a rendszer használható legyen a hivatásostáncos-képzésben és általa bármely táncot le lehessen jegyezni, Kurt Jooss koreográfusi vénájával járult hozzá a fejlesztéshez, Dussia Bereska a dinamika és a ritmika megjeleníthetőségére ügyelt, Albrecht Knust pedig a tánclejegyzés használatában korábban szerzett tapasztalataival támogatta a munkát. A rendszert Lábán 1928-ban Essenben mutatta be a II. Német Tánckongresszuson, és még abban az évben *Schriftanz* címmel folyóiratot indított a táncírás terjesztésére. A kinetográfia csak 1947 után, Lábán angliai évei alatt vált le az eredeti iskoláról, fejlesztésének nemzetközi szervezete alakult, változni, a stílusokhoz igazodni, és így az természetesen bonyolultabbá vált. Mindemellett egyre szélesebb körben használták, Albrecht Knust (1958, 30) majd Ingeborg Baier-Fraenger (1977) egyaránt arról tudósított, hogy a néptánc-kutatók nemzetközi konferencián is a kinetográfia használata mellett foglaltak állást.

E dióhéjba foglalt notációtörténeti háttér ismeretében a Lábán-kinetográfiának az 1930-as évek végén Szentpál Olga 1919-ben indított és 1947-ig fenntartott mozdulatművészeti iskolájában történő megjelenését a hazai táncpedagógia és tánckutatás

¹A tanulmány az OTKA NK 77922 sz. pályázatának támogatásával készült.

²A táncírás rendszerekről Ann Hutchinson Guest (1984; 1987) és Claudia Jeschke (1983) írt szélesebb körű összefoglalót.

korszerű jelenségének tekinthetjük. A rendszer Lőrinc György révén került Magyarországra, akivel a témáról 1991. december 12-én készítettem interjút. Ennek során a kezdeteket így idézte fel: „Harminchat ószétől egy stipendiumos helyre kaptam meghívást a Jooss-iskolába, ami annak idején Dartington Hallban, Anglia déli tengerpartvidékén, Plymouth-hoz egész közel, egy nagybirtokos kastélyában (...) működött. (...) Ott tanultam. (...) Lisa Ullmann tanította a táncírást. Olyan egyszerűen, olyan természetesen, hogy én, aki nem tudtam sem németül, sem angolul, játszói könnyedséggel tanultam meg azt, amit ő tanított, három hónap alatt. (...) '38-ban jöttem haza, (...) tíz napot itt töltöttem, mielőtt hazamentem volna Váradra, és már akkor elkezdtem a táncírást tanítani. Marcsit és Olgát³ megtanítottam táncírni. Marcsi ugyanolyan könnyedséggel vette, mint amilyen könnyedséggel én azt megtanultam. (...) mikor Erdélyt visszacsatolták, akkor engem leszereltek, mikor kijelentettem, hogy én Magyarországhoz tartozó kívánok lenni. Leszereltek, visszajöttem Pestre, itt tanítani kezdtem a Szentpál-iskolában, és tovább tanítottam a táncírást Marcsinak, aki ezt nagyszerűen megtanulta, és én '42-ben munkaszolgálatra vonultam be, de a Marcsi folytatta, és ő különböző embereket megtanított, többek között az első feleségemet (...).”⁴

A tanításra, a kinetográfia megismerésére és kezdeti használatára Szentpál Mária a vele 1987. szeptember 14-én készített interjúban így emlékezett: „Emlékezetem szerint én körülbelül '39 táján tanultam meg Lőrinc Gyurkától a táncírást (...). Amint hazajött [a Jooss iskolából], az ő táncírás tudását nekem átadta. Hát ez egy nagyon mulatságos módon történt, azt mondta, hogy ez a jel ezt jelenti, az a jel azt jelenti, ez a szabály, az a szabály, most holnapra írj le nekem öt motívumot. Akkor ezt kijavította, azt mondta, jó, akkor mostan ez a jel ezt jelenti, az a jel azt je-

³ Szentpál Mária és Szentpál Olga.

⁴ Itt a felvétel megszakadt. Lőrinc György első felesége Radó Mária volt.

lenti, ez az írásszabály, most írj le megint, mit tudom én, tíz motívumot. És ez így ment. Körülbelül egy hónap alatt, vagy még kevesebb idő alatt én, amit ő tudott, azt megtanultam. Na most abban az időben, illetve talán egy kicsit később Lugossy Emma, aki akkoriban nagyon jóban volt édesanyámmal, és nem tudom, hogy került vele kapcsolatba (...), és hogy került kapcsolatba táncal, és hogy került kapcsolatba Knusttal és kapott ösztöndíjat Münchenbe, ahol a Knust akkor a müncheni operánál táncíró volt, Plino Mlakar jugoszláv koreográfus volt akkor a balett-mester, egy táncírásbarát, és ő jegyezte a Plino Mlakar balettjeit. Már mint Knust. És akkor Knusthoz kapott egy három hónapos ösztöndíjat, a Lugossy. Ott ő tanult táncírást, és vagy jegyzeteket készített, vagy kapott Knusttól, a lényeg az, hogy amikor hazajött és akkor nagyon jóban volt a Szentpálékkal, nagyon sok mindent átadott a tudásából. Nem mindent, de ha kérdeztem, hogy ez hogy van vagy az hogy van, akkor ezeket megmondta. Így kialakult egy többé-kevésbé használható táncírás, amivel mi vadul elkezdtünk dolgozni.”

Merényi Zsuzsa (1979, 293) a Szentpál Olga munkásságáról összeállított tanulmányában említi, hogy az 1942-ben indult utolsó tanerőképző évfolyam tanterve a táncjelírással bővült. A tárgyat Szentpál Mária tanította, Merényi Zsuzsa itt ismerte meg a Lábán-notációt. A kezdetekről vele is készítettem interjút, 1989. december 1-jén: „Én egy év alatt tanultam meg, a férjem első feleségével együtt tanított minket a Marcsi, külön, merthogy tehetségesnek bizonyultunk, úgyhogy velünk külön foglalkozott. Én reggeltől estig írtam, igaz, akkor már iskolába nem jártam, csak a Szentpál Iskolába. [...] A jeté entrelacé-t adta fel a Marcsi néni leírni. A Szentpál Iskolában nem így hívták, a forgó nagyátugrást. [...] egész áldott nap írtam. Szóval így lehetett egy év alatt megtanulni.”

Az interjúban említett területek, Merényi Zsuzsa (1979) tanulmánya és az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet Táncarchívumában őrzött Szentpál Olga-hagyaték (Fond 32) át-

tekintése alapján a Szentpál Iskola táncíráshasználata tekintetében öt jól elkülöníthető területet állapíthatunk meg.

1. Elsőként a tánc azon sajátos rendszerszerű szemléletét, amelyre Lőrinc György Szentpál-rendszerként utalt, és amelyről igen terjedelmes kéziratot szöveges és kinetogramos anyag maradt fenn.
2. A Szentpál Iskola testtechnikájában használt gyakorlatokról és etűdokról készített igen nagyszámú kinetogramos lejegyzést.
3. Szentpál Olga történelmi társastánc kutatásaihoz és rekonstrukcióihoz kapcsolódó notációkat.
4. A néprajzilag megalapozott néptáncutatást megelőző időszakban készített néptánclejegyzéseket, elsősorban motívumokat.
5. Végül, de semmiképpen sem utolsósorban, Szentpál Olga koreográfiáiról készített partitúrákat.

1. Rendszertan

Kezdjük a sort Szentpál Olga rendszertanával, melyet Merényi Zsuzsa (1979, 281–338) hivatkozott tanulmányában már vázlatosan bemutatott, de ott nem említette, hogy arról notációs dokumentum is készült, mi több, fennmaradt volna. A rendszert a két évtized alatt, több lépcsőben kidolgozott anyag legutolsó, 1941-ből származó kéziratot változatából elevenítem föl, ugyancsak áttekintő jelleggel.

„Rendszertanunk négy fő részből áll – olvasható a Bevezetőben –, nevezetesen a formatanból, a kompozíciótanból, a funkciótanból és a kifejezéstanból. A formatan a művészi mozgás szerkezetével foglalkozik, azzal, ami a folyton változó mozgásban állandóan egyenlő elem. A funkciótan ezzel szemben a mozgás lefolyásával foglalkozik, azzal, ami a változó elem, ami a tulajdonképpeni tartalom benne. A formatan és a funkciótan a

két alaptantárgy, mely egymást szervesen egészíti ki. A formatan alapján jutunk el a kompozíciótanhoz, amely a táncművészeti alkotások formai jegyeinek jelenségeivel, szerkezeti sajátosságaival foglalkozik. A funkciótan alapján a kifejezéstanhoz érkezünk. Ez a táncművészeti előadás magasabb problémáival foglalkozik.”

A kéziratot rendszertani munka csak a két alapdiszciplínát, a formatan és a funkciótan mutatja be. A formatan részletezésétől terjedelmi okok miatt eltekintek, noha alapos vizsgálatot érdemelne, mert a tánc elemzésének olyan elmélyült és ma is érvényesnek tekinthető rendszerét tárja fel, amelyet más formatanok ezzel a szemlélettel nem említenek.⁵ A funkciótan első fejezetében Szentpál Olga a tánc plasztikai, ritmikai és dinamikai kategóriáit ismerteti, azaz a tér-idő-erő, a tánc szinte minden más elemző megközelítésben is használt általános alaptényezőit.⁶ A második fejezetben tér rá a Lőrinc Györgytől fent már idézett főfunkciók ismertetésére: „Négy főfunkciót állapíthatunk meg, mint minden táncművészeti mozgás meghatározóját: az emelt, az áramló, az egyenletes és az ellentétes funkciót. Minden más össz-funkció e négy főfunkció keveredéséből adódik.”

A táncnotáció szempontjából is érdemes felidézni a már említett interjúból Merényi Zsuzsa észrevételét a főfunkciók-

⁵Szentpál Olga az itt felvetett motívumelmélet alapján írta meg a magyar néptáncok elemzésére kialakított rendszerét (Szentpál Olga 1959, Szentpál Olga 1961), e formatanból kiindulva összegezte Szentpál Mária a mozdulatelemzés fogalmait (Szentpál Mária é. n./a), és alakította ki a kinetográfia magyar néptáncok lejegyzésére alkalmas adaptációját (Szentpál Mária é. n./b). Ugyancsak e motívumelméleti rendszer alapján szállt vitába a motívumhatár értelmezéséről Martin Györggyel (Szentpál Mária 1981).

⁶A tér-idő-erő alaptényezőket a tánc szinte valamennyi analitikus megközelítése említi ugyan, de mozdulatokat valójában többnyire csak plasztikailag és ritmikailag elemzik. Lábán Rudolf volt az egyetlen, aki a mozdulatok dinamikai mintának feltárására Effort néven külön rendszertant alakított ki (Laban–Lawrence 1947). E rendszer továbbfejlesztett változata Laban Movement Analysis (LMA) néven világszerte számos felsőfokú táncos képzés tananyaga.

kal kapcsolatban: „Nem [csak] csak az a nagyszerű, hogy ezeket [a főfunkciókat] így becsoportosította valamilyen szemlélet alapján, hanem az, hogy ennek kapcsán kénytelen volt minden mozdulatot úgy elemezni, hogy mire megjött a Lábán-féle táncírás, nem volt nekünk probléma megállapítani, mi a mozdulat, egyáltalán az, hogy mit jelölünk és mit nem, mit nem kell jelölni, ami gondolom, ha az ember másokat tanít táncírásra, óriási probléma.”⁷

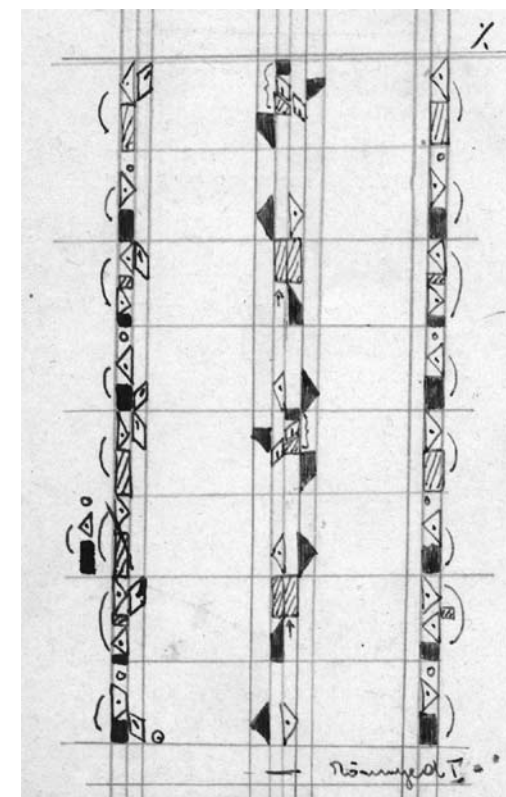
A rendszeren a funkciókat mindig három szempont szerint jellemzi. Ezek az *ismérvek*, a fent érintett plasztikai, dinamikai és ritmikai funkciók szerint nevesítve, a funkciók *lelki sajátosságai* és a mozdulatok *jellege*. Tekintsük át vázlatosan a főfunkciókat abban a sorrendben, ahogy azt a rendszeren tárgyalja.

Az emelt funkció ismérve a test természetes plasztikájának éreztetése, a síkszerűség, a mozdulatok éles kirajzolása és a rajzolat végponti megformálása, valamint a testsúly indokolt izomfeszültség. Lelki sajátosság szerint „megtelít, de nem árad ki s lényegében önmagán belül marad... Az e stílusban fogant táncokra ugyancsak jellemző az önuralom és uralom élménye, az érzések fékezettek s a tudatot bizonyos diadalézés tölti el.” Mozdulatjellegei közé tartozik a lebegés, az ütés, a dobás és a passzív emeltség, a legutóbbi elsősorban a kézfeje és a fejre vonatkozik. Merényi Zsuzsa megfogalmazása szerint az emelt funkcióra a vezetés, a légiesség, a baletthez közel álló előadásmód jellemző.⁸ Az 1. ábrán a könnyed lebegés emelt kar-skálájára láthatunk példát.

A rendszeren áramló jellege szerint a mozgás a centrumból kiindulóan hullámszerűen végig testrésztől testrészig, és a mozgás folyamatában ismét a centrumhoz tér vissza. Az áramló test plasztikájában a mozdulatok úgy hatnak, mintha egy gömb fe-

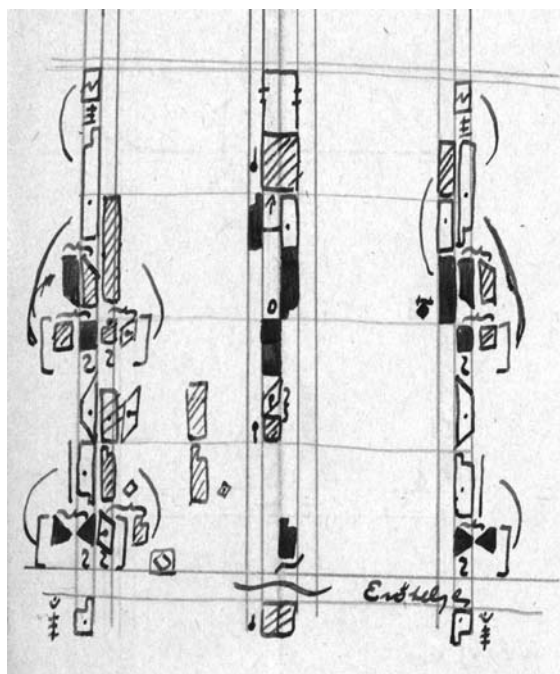
⁷ Részlet a 1989. december 1-jén Merényi Zsuzsával készített interjúból.

⁸ Uo.



1. ábra

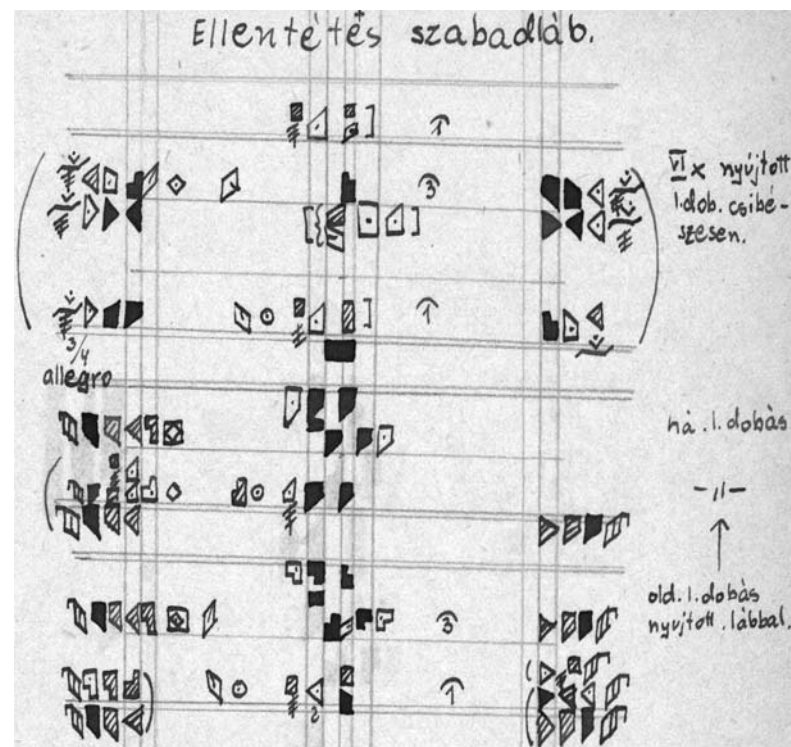
lületére akarnának kívülről vagy belülről rásimulni. Dinamikailag a feszítés és a lazítás izomcsoportról izomcsoportra haladva, a centrumból kiindulva és a centrumba visszatérve váltakozóan hullámszerűen. Ritmikai ismérvei közé tartozik a gyakori accelerando és ritardando, esetlegesen megjelenik bizonyos ritmikai szabadság. A lelki sajátosságok tekintetében az áramló mozgás intenzív érzéshullámszerűsége alapul, az én mintegy kiárad, túllendül saját határain, egyben jellemzője az odaadás, a szabad kiélés, a



2. ábra

beolvadás élménye. A mozgás jellegei szerint idesorolták a húzást, a tolást, a nyúlást, a lökést és a rándítást, a lengetést mint az áramló testrészsel végzett lendületet, valamint az áramló passzívítást, mely szerint az aránylag feszültebb testben a centrum lazítással indítja el a mozgást.

A rendszeralkotók feltehetőleg e funkcióval foglalkoztak a legtöbbet, mert a hagyatékban a rendkívüli bőségben lelhető fel notációs példa a húzás, tolás, lökés és a rándítás jellegekre lépés, ugrás és forgás támasztékmozdulatokra, valamint láb- és kargesztusokra. A 2. ábra lépéssel és forgással egyidejű erőteljes rándítással végzett áramló karskálára mutat példát.



3. ábra

Az ellentétes funkció plasztikai sajáttsága az aszimmetria, mely megtalálható mind a függőleges, mind a test középpontján áthaladó vízszintes tengelyhez viszonyítva. Az ellentétes funkcióban a test egyik oldalát szétfeszítő, a másikon a testrészeket összehúzó ellenerők működnek, ritmikailag szabálytalanságok és különlegességek jelennek meg, például szaggatott, rubato vagy szinkópás ritmusok. Lelki élménye a küzdelem és disszonancia. A mozdulatok rejtett tendenciája, hogy kifussanak a végtelenbe, de beleütköznek a test véges voltába – a test- és a térélmény között kínos ellentmondás feszül. A mozdulatjellegek szerint az

ellentétes funkcióban a szögletes és ívelt mozdulatok keverednek, jellemzője a törtség és a kitörés, ez utóbbiban hirtelensége miatt ellentétes volta még kihegyezettebb. Az ellentétes funkció rokon művészi stílusa a 20. századi expresszionizmus, valamint – vélték a rendszeralkotók – a múlt olyan stílusai is, mint a késői északi gótika.

A 3. ábra ellentétes gesztusláb mozdulatokra mutat példát. A három rövid mozdulatsort láthatunk, amelyeket kettős vízszintes záróvonalak különítettek el. Mindhárom jellemzője a gesztusláb irányoktól erőteljesen eltérő, felfeszített, általában groteszk hatást keltő „pipáló” lábfő, valamint az állandóan tört vonalban magasban tartott, többnyire hátrafeszített kar. Alulról felfelé olvasva a harmadik példa keresztbe lendített lábgesztussal, majd forgó ugrás közben maximálisan hajlított, pipáló lábfővel leírt mozdulatsort a lejegyző „Vix nyújtott lábdobás csibészesen” jelzővel látta el. A „Vix” nagy valószínűséggel a rézsút kereszttezetségre (kereszt VI. pozícióra) utal.

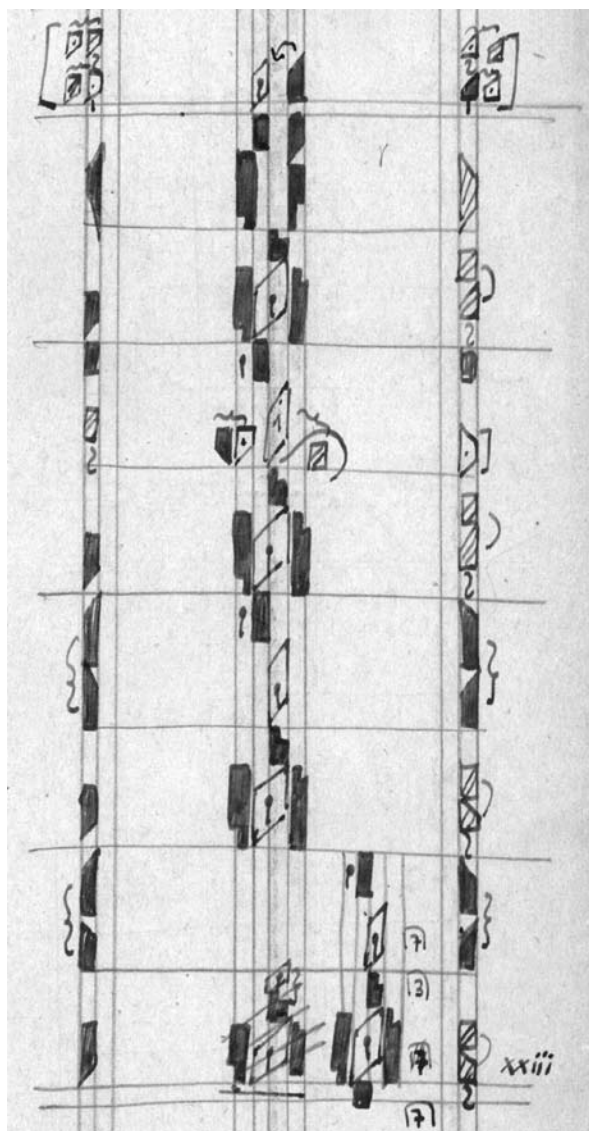
Az egyenletes funkció plasztikailag az egész test felületét érzeti anélkül, hogy valamely részt kiemelne, a kisebb testrészek beolvadnak a nagyobbakba. Ritmikailag a funkció egyenletesen monoton vagy gépies, dinamikai tekintetben a test egyetlen tömeget alkot, amit az erő is egyenletesen hat át. Lelkiekben az egyenletes funkcióra a közöny, a tárgyilagos hűvösség jellemző, mely azonban nemcsak élettelenséget jelölhet, hanem az akarat nagyfokú koncentrációját és a céltudatosság élményét is. A funkció aktív esetében még a hirtelen vagy lendített mozdulatok jellege is mechanikus, passzív esetét pedig a közönyös merevség vagy erőtlenség (szélső fokon az összeesés) jellemzi. Az egész testet egyenlő fokon beidegző, tiszta egyenletes funkció a művészet igényével megjelenő táncban kevés szerepet kap, ez is lehet az oka, hogy az egyenletes funkciót ábrázoló notációs anyagot Szentpál Olga hagyatékában egyelőre nem találtam.

A főfunkciók jelentőségét azzal a zárógondolattal emelték ki a rendszeralkotók, miszerint egy táncprodukció művészi-

len volta a funkciók hibás használatából ered, a mesterségbeli alaposág lényegében a funkciók elsajátításán és helyes alkalmazásán múlik.

2. Testtechnika

A táncos technikai képességek fejlesztését szolgáló technikai és gimnasztikai rendszerrel ugyancsak maradt fenn kézirat. A szerzők, Szentpál Olga és Rabinovszky Máriusz már a bevezetőben leszögezik: „a mi testtechnikánk eleve művészi tárgy: a legszorosabban összefügg a belső tartalmakkal. [...] A testtechnikánk önmagában is teljes tananyagot foglal magában...” Majd hozzátesszik: „A lelki kapcsolatok kiemelése azonban nem lehet a technikai munka komolyságának, hatékonyságának és kérielhetetlen következetességének rovására. Óva kell intenünk attól az öncsalástól, mely ún. belső élményekben tetszeleg, amikor is a belső élmények a fizikum elevenségével semmilyen kapcsolatban sincsenek.” Felhívják a figyelmet a variáció és a kombináció jelentőségére, amelyek nélkül a testtechnika csak holt matéria maradhat. Variációnak a gyakorlatok iránybeli, dinamika és ritmikai változatait tekintették, kombinációnak pedig a különféle gyakorlatok egyesítését új gyakorlattá. A testtechnika kombinációiról készített Lábán-kinetografikus notáció páratlan bőségével képviseli magát a vizsgált anyagban. A terjedelem szabta korlátok miatt példaként csak egy, a rendszeralkotók által „vágó-szelő”-nek nevezett forgás-ugrás kombináció látható a 4. ábrán. A kombináció két, egyenként kétszer fél forgást tartalmazó „ugró-vágó”-val kezdődik, ezt követi maga a „vágó-szelő”, amelynek ugyancsak fél, majd relevé-ben végzett egész forgását a befejező „vágó-szálló” fél forgása egészíti ki, végül egy újabb fél forgás zárja a kombinációt, egyben kiinduló „7”-es terét „3”-asra váltja. A kéziratoss lejegyzés elején megfigyelhető a ritmikai javítás, a forgások induló és érkező terének jelölése számokkal,



4. ábra

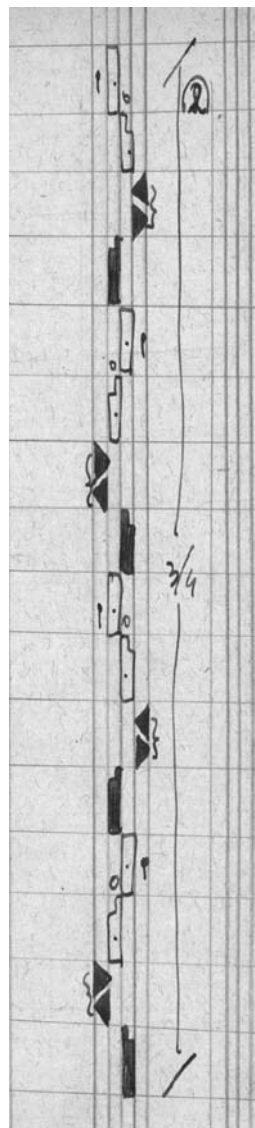
a „vágó-szelő” részben pedig az egész forgást megelőző lábujjra emelkedés betoldása. A sor metrikája vagy $\frac{3}{4}$ -es vagy $\frac{6}{8}$ -os, attól függően, hogy valamennyi rövidebb vagy csak a hosszabb keresztvonalakat tekintjük ütemvonalnak.

3. Történelmi társastáncok

Iskolája kényszerített bezárását követően Szentpál Olga a történelmi társastáncokat választotta egyik fő szakterületének, azt oktatta számos intézményben, és kutatta az Állami Balett Intézet történelmi társastánc munkaközösségének élén. Thoinot Arbeau [Jehan Tabourot] 1589-ben *Orchésographie* címmel kiadott, tabulatúrás tánclejegyzésekkel illusztrált könyvében megjelent gaillarde-ok elemzését és kinetografikus átíratát 1964-ben adta közre (Szentpál Olga 1964), de Merényi (1979, 318) visszaemlékezése szerint már az 1930-as években foglalkozott a táncos történelmi források rekonstrukciójával. A hagyatékban kéziratos formában talált, meg nem nevezett forrásból származó gavotte notációjának részlete az 5. ábrán látható. A lejegyzés szerint a táncos négyszer ismételt haladó, (feltehetőleg) lábkörző, majd hátul V. pozícióba záró motívumával napirányba (az óramutató járásával megegyezően) haladva $\frac{3}{4}$ körívet járt be.

4. Néptáncok

Néptánclejegyzést, értve rajta a gyűjtések során a helyszínen rögzített táncokat, a „Szentpálok” elsősorban 1948 után készítették, amikor a néprajzi kutatás jelentős központi támogatást kapott, de ez a periódus nem témánk. A Szentpál Iskolában ezt megelőzően is foglalkoztak magyar néptáncokkal, és mozdulatanyagát tanították. A hagyatékot kutatva 1946-os keltezéssel kezembe került egy kis füzet, amelyben Merényi Zsuzsa gyűj-



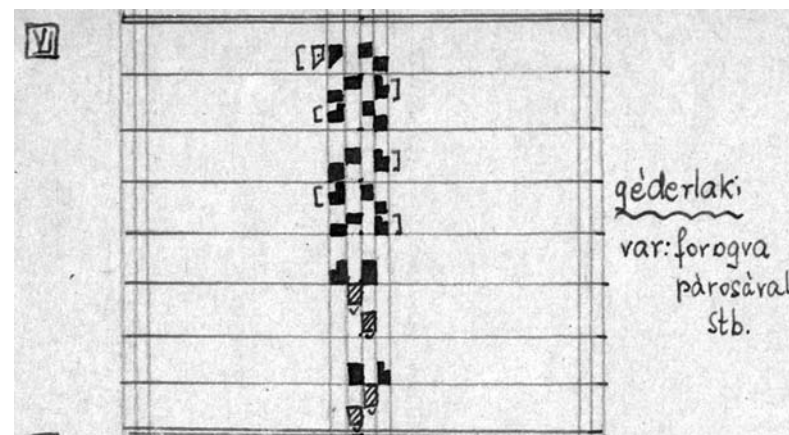
5. ábra

tötte össze és jegyezte le Szentpál Olga és Szentpál Mária „kompozitív”-iban feldolgozott néptáncmotívumokat, egy részletét a 6. ábra mutatja be. Az ábrán „géderlaki”-nak nevezett, feltehetőleg mars motívumvariációkat láthatunk. A második, térdhajlítás szintű támasztékvételekkel előadott motívumot Merényi különös gonddal jegyezte le, mert nemcsak az ugrásokat és a talajra érkezéssel egyidejű lábgesztus irányokat jelölte, hanem azt is, hogy az egyik láról a másikra végzett támasztékváltás közben a levegőben a lábakat ki kell nyújtani.

A korai motívumlejegyzések jelentőségét az adja meg, hogy ha rekonstruálni akarjuk majd a jelenlegi írásmódtól eltérő konvenciókat és saját invencióból bevezetett jeleket használó hagyatéki lejegyzéseket, e néptáncmotívumok esetében feltehetőleg majd tudjuk, milyennek kellett lennie a mozgásnak, és ez segíthet a többi notáció értelmezésében.

5. Koreográfiák

Áttekintésünk végén jutunk a koreográfiákhoz, mondhatni a lényeghez, de a kevés öröndetes mellett több szomorú ténnyel kell szembesülnünk. Szentpál Mária emlékei szerint: „...lejegyeztem ’42–43-ban édesanyámnak egy koreográfiáját, a *Mária-lányokat*, mégpedig ezüstlakodalmuk-



6. ábra

ra, meglepetésként. Ez csodával határos módon előkerült pár hónapja, kissé zuhlott állapotban... a pincéből. A többi, amit a Lőrinc írt le, az egész Szentpál-rendszer, és az *Ádám és Éva*⁹ koreográfiát leírta táncírással, azt sajnos eltűzelték, ez megszűnt, eltűnt. De a *Mária-lányok*, ahogy rendet csináltak a pincében,¹⁰ hogy, hogy nem, előkerült... és azt hiszem, egy utolsó oldal híján megvan. Na most persze azt desifírozni az egy külön mesterség, mert hát az akkor még olyanabb volt, mint aztán ami később kialakult. De az érdekes az volt, hogy az ezüstlakodalmi ajándékhoz az is hozzátartozott, hogy négy olyan táncírás-növendékem, aki egyrészt sose látta a *Mária-lányokat*, másrészt sose táncolta azokat, egy bizonyos részét, egy négyszólamú részét táncírásból leolvastva megtanulta, én egy kicsit összeráztam, és előadta ezen az ezüstlakodalmi napon, ’43-ban, és hát ez egy óriási dolog volt, már akkor bebizonyítván azt, hogy táncírásból tökéletesen lehet

⁹ A darab *Küszetés a Paradicsomból* címen került bemutatásra.

¹⁰ A Szentpál Iskola a Városligeti fasor 3. szám alatt működött, e ház pincéjéről van szó.



7. ábra

rekonstruálni. De hát nem voltak komplikáltak a motívumok, meg hát egy kicsit talán besegítettem, nem emlékszem pontosan, de tudom, hogy megtanulni a táncírásból tanulták meg.”¹¹

Szentpál Olga több mint 150 táncot komponált (Merényi 1979, 311), amelyből a fentiek szerint Szentpál Mária lejegyezte a *Mária-lányokat*, Lőrincz György a *Kiűzetés a paradicsomból* című művet, és Merényi Zsuzsa említi még a lejegyzések sorában a *Magyar halottast*.¹² A háromból csak a stilizált néptánc motívumokra alapozott *Mária-lányok* maradt fenn. A rendhagyóan nagy,

¹¹ Részlet az 1987. szeptember 14-én Szentpál Máriával készített interjúból. A dátumra Szentpál Mária nem jól emlékezett, szülei 1919-ben házasodtak össze, az ezüstlakodalom 1944 tavaszára esett.

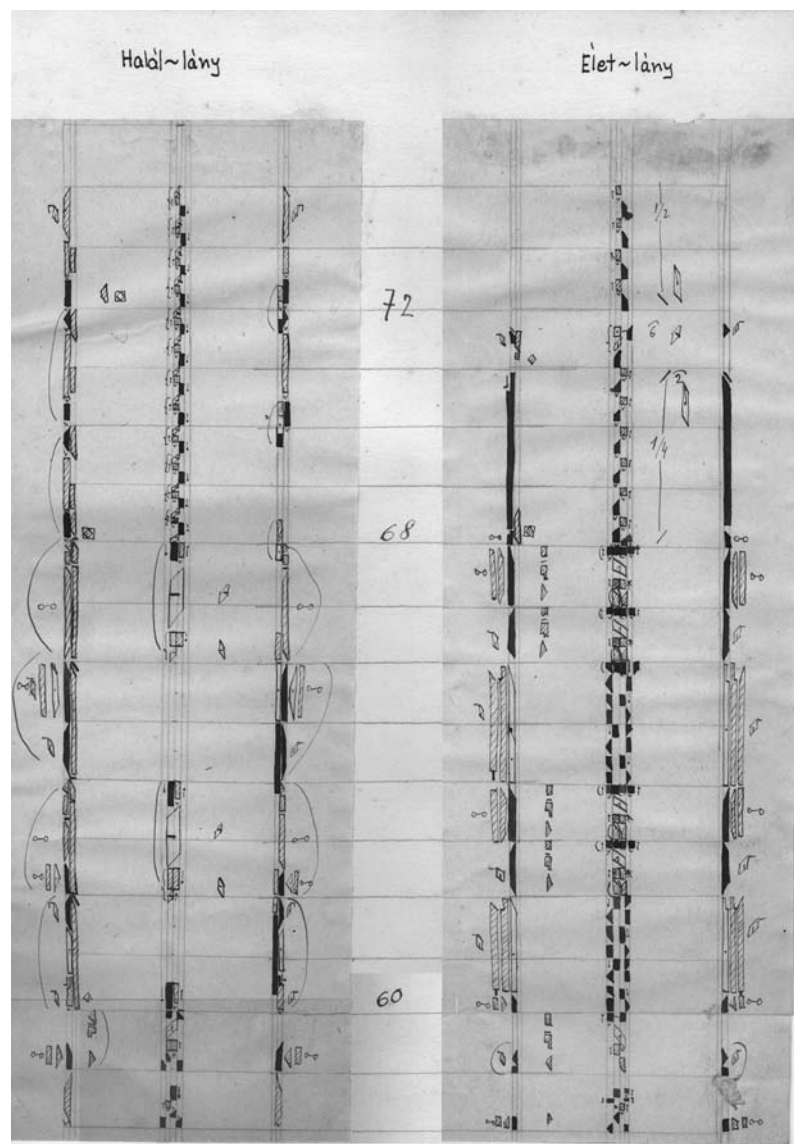
¹² Merényi Zsuzsa (1979, 332) úgy emlékszik, mindhárom koreográfiát Szentpál Mária írta le. Szentpál Mária szerint a *Kiűzetés a paradicsomból* című koreográfiát (melyet ő a vele 1987. szeptember 14-én készített interjúban *Ádám és Éva* címen említett) Lőrinc György jegyezte le.

az A/3 formátumot is meghaladó méretű rajzlapokra készített kézíratos partitúra képekkel, a téma rövid leírásával, a szereplők táncbeli karakterének jellemzésével, terrajzokkal és magával a négy szólamú notációval dokumentálta a táncot. A nyitóoldalon a cím, a koreográfus és a felhasznált zene forrásának megnevezését (Volly István gyűjtése) követően az első előadás helyszínét, időpontját és szereposztását olvashatjuk. A 2. oldalra hat, a 3. oldalra öt fotót ragasztottak a koreográfiát előadó táncosokról. A képek közül azonban csak a 7. ábrán látható fotó ábrázolja az első előadás szereplőit (Kemény Zsuzsát, Merényi Leát, Kállay Editet és Arany Erzsébetet), a többi képen a táncosok más jelmezt viselnek, és a szereplők között Szentpál Mária is látható. A páros oldal bal sarkába apró betűvel feljegyezték: „Táncoktába írta: Szentpál Mária, 1944. III. 16. szülei ezüstlakodalma”.

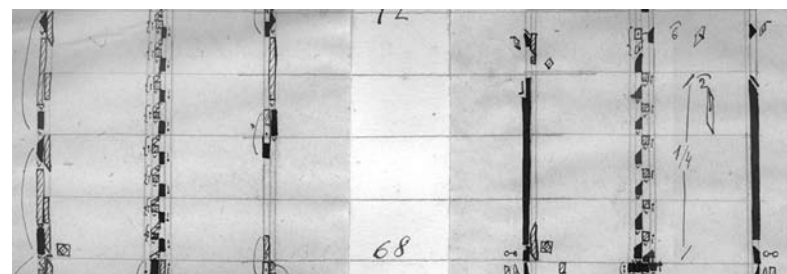
A több mint 300 ütemnyi partitúrából a 8. ábrán a Halál-leány és az Élet-leány táncának 58-73. ütemig terjedő részletét mutatjuk be. A 9. ábrán látható kinagyított négy ütem szemléletes példa e korai lejegyzés mozdulat-stiliztikai részletességére és a ritmusjelölés alaposágára. Jól megfigyelhető a Halál-leány lenthangsúlyos, szigorúan nyolcadoló-egyenletes, minden második nyolcad végén kemény staccato fogásokat tartalmazó mozdulatsora és az Élet-leánya vele egy időben táncolt negyed-nyolcad triolás, lágy lépéspárjával járt negyed íven haladásának és a 70. ütemre előadott folyamatos forgásának ellentéte.

Zárszó

A Szentpál Iskola notációs anyaga kétséget kizáróan különleges minőségű és mennyiségű kordokumentum, amelyhez hasonló egyetlen intézményből a harmincas években nemhogy Magyarországról, de még a kinegráfíát használó országokban is alig ha találni. A notációs anyag jelentőségét kiemeli, hogy Szentpál Olga felismerte, nemzetközi jelrendszert kell használni, és nem



8. ábra



9. ábra

saját rendszert fejleszteni, mert annak elfogadtatása lehetetlen, a kifejlesztésbe és az így létrejött eszközzel készített lejegyzésbe fektetett munka pedig óhatatlanul elvész.

A kinetográfia korai és a történelmi helyzet kényszerítette elszigetelt használat miatt azonban a partitúrák megfelelő minőségű rekonstrukciója nagy valószínűséggel sokéves kutatást és mind táncos, mind notációs tudásban igen nagy felkészültséget kíván. Egy személyben ilyen tudással rendelkezőről idehaza nincs tudomásom, mert a notációt ma Magyarországon csak a néptáncpedagógus-képzésben oktatják, így a tánc többi műfajában az esetleges érdeklődést sem lehet felkelteni. Ahogy a táncírás használatának hiányával kezdtem, jelentőségnek hangsúlyozásával kellene befejeznem, hogy lám, milyen rendkívüli és különleges érték maradt ránk alkalmazásával. E harcok elvárás már régen a Don Quijote-i illúziókhoz sorolható, így – miként a dolgozat elején, úgy végén – csak Lőrinc Györgyöt (1982, 29) idézem:

„A tánc leírhatatlan és ebből sok nehézség származott. A régi korok műalkotásai nem maradtak fenn, csak nyomokban, »lábhagyomány«” útján. És ami mégiscsak fennmaradt, megszámlálhatatlan variánsban él tovább, akár csak az íratlan néptánc. Ma már van táncírás – sőt, táncírások – ez azonban mit sem változtat azon, hogy a tánc nagy korszakainak alkotásai nem maradtak

ránk. A »múlttalanság« ebben az esetben – úgy tapasztalom – védtelenséget és kiszolgáltatottságot jelent. Könnyen ragadhatja magát egy-egy kortárs arra, hogy... a táncművészetet szemétdombra vesse egy mozdulattal, leverve tenyeréről a port még kézmosás előtt azelemelő érzéssel, hogy megmentette agyonterhelt kultúránkat egy kacattól.”

Az interpretáló művészeteknek két múltja van, az egyik a mű elvont formája, a zeneirodalomban a partitúra, a színház számára a szöveg, a másik az elvont formát életre keltő előadás nem oly régmúltra visszatekintő rögzítése. A táncművészetben nincs a műnek absztrakt képviselete, a művet mindig csak valamely módon előadott formában ismerhetjük meg – így óhatatlanul *másoljuk*. A táncmű nem létezik interpretációtól függetlenül, és a dolgok mai állása szerint, a táncművészek mai szemlélete szerint nem is fog. Nincs ma olyan szinten felkészült táncalkotó és mester, mint Szentpál Olga volt, aki munkatársaival – elsősorban Lőrinc Györggyel, Merényi Zsuzsával és Szentpál Máriaival – rendszeréből, pedagógiájából és művészetéből irodalmat teremtett.

Irodalom

- 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.
- 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.
- Jeschke, C. (1983): *Tanzschriften. Ihre Geschichte und Methode*. Comes Verlag, Bad Reichenhall.
- Knust, A. (1958): A táncírás mai helyzete és a jövő perspektívái. In Morvai Péter (szerk.): *Tánc tudományi Tanulmányok*, Magyar Táncművészek Szövetsége, Budapest, 38–43.

- Laban, R. von (1926): *Choreographie: Erstes Heft* (German). Jena, Eugen Diederichs.
- Laban, R. – Lawrence, Frederick C. (1947): *Effort*. Macdonald & Evans, London.
- Lőrinc György (1982): Táncról. *Táncművészet*, 5. szám, 29.
- Merényi L. Zsuzsa (1979): Szentpál Olga munkássága (Halálának 10. évfordulója alkalmából). *Tánc tudományi Tanulmányok 1978–1979*, Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Tagozata, 281–338.
- Preston-Dunlop, V. (1998): *Rudolf Laban – An extraordinary life*. Dance Books, London.
- Szentpál Mária, Sz. (é. n./a): *A mozdulatelemzés alapfogalmai*. Népművelési Propaganda Iroda, Budapest.
- Szentpál Mária, Sz. (é. n./b): *Táncjelírás – Lábán kinetográfia I–II–III*. kötet. Népművelési Propaganda Iroda, Budapest.
- Szentpál Mária (1981): A magyar néptánc elemzés néhány problémája. In Béres, A. – Szentpál, M. (szerk.), *Tánc tudományi Tanulmányok 1980–1981*. Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Tagozata, Budapest, 159–238.
- Szentpál Olga – Rabinovszky Máriusz (1928): *A tánc, a mozgásművészet könyve*. Általános Nyomda-, Könyv- és Lapkiadó Rt., Budapest.
- Szentpál Olga (1959): Versuch einer Formanalyse der ungarischen Volkstänze. *Acta Ethnographica* 1958, 257–336.
- Szentpál Olga (1961): A magyar néptánc formái elemzése. *Ethnographia* LXXII. 3–55.
- Szentpál Olga (1964): Arbeau francia gaillarde-jainak formái elemzése. *Tánc tudományi Tanulmányok 1963–1964*, 79–148.