

TÁNC ÉS NEVELÉS

DANCE AND EDUCATION

A MAGYAR TÁNCMŰVÉSZETI EGYETEM
FOLYÓIRATA

JOURNAL OF
THE HUNGARIAN DANCE UNIVERSITY

2022 3. évfolyam 2. szám
Vol. 3. Issue 2. 2022



Magyar
Táncművészeti
Egyetem

Tánc és Nevelés

A Magyar Táncművészeti Egyetem folyóirata

Dance and Education

Journal of the Hungarian Dance University

A **Tánc és Nevelés** tanulmányokat közöl a tánc- és a társadalomtudományok interdiszciplináris területeiről - különös tekintettel a tánc neveléstudományi és pszichológiai szempontú megközelítéseire. A diamant open access folyóirat dupla vak lektorálást működtet, és évente kétszer jelenik meg online és nyomtatott formátumban angol és magyar nyelven egyaránt.

Dance and Education publishes studies on the interdisciplinary fields of dance and social sciences - with particular emphasis on dance education and psychological approaches. The diamant open access journal uses double blind review. It is published twice a year in both online and print format and in both English and Hungarian.

Főszerkesztő / Editor in Chief:

Dr. Lanszki, Anita PhD

Szerkesztőbizottság / Editorial Board:

Prof. Dr. Bernáth, László PhD

Prof. Dr. Bolvári-Takács, Gábor PhD

Prof. Dr. Fügedi, János PhD

Dr. Gara, Márk PhD

Dr. Papp-Danka, Adrienn PhD

Dr. Sándor, Ildikó PhD

Tanácsadó testület / Advisory Board:

Prof. Dr. Bárdos, Jenő DSc

Prof. Dr. Csépe, Valéria DSc, az MTA rendes tagja

Prof. Dr. Hamar, Pál DSc

Prof. Dr. Németh, András DSc

Prof. Dr. Pusztai, Gabriella DSc

Prof. Dr. Johanna Hopfner DSc, Karl-Franzens-Universität, Graz

Dr. Habil. Tomáš Kasper PhD, Technická Univerzita v Liberci

Prof. Dr. Christine Mayer DSc, Universität Hamburg

Prof. Dr. Simonetta Polenghi DSc, Univ. Cattolica del Sacro Cuore, Milano

Prof. Dr. Ehrenhard Skiera DSc, Europa-Universität Flensburg

Arculatterv, tördelés / Layout: Kánvási, Krisztián

Olvasószerkesztő / Proof Reader: Toptsi Eftim, Jamil

A szerkesztőség címe / Editorial contacts:

Magyar Táncművészeti Egyetem Pedagógia és Pszichológia Tanszék

H-1145 Budapest, Columbus u. 87-89.

D épület 124-es szoba, telefon: +36 1 273 3453

E-mail: journal@mte.eu

ISSN 2732-1002 (nyomtatott)

ISSN 2732-1703 (online)

DOI <https://doi.org/10.46819/TN>

Web: https://ojs3.mtak.hu/index.php/tanc_es_neveles

A folyóiratot kiadja / Publisher:

Magyar Táncművészeti Egyetem

H-1145 Budapest, Columbus u. 87-89.

A kiadásért a Magyar Táncművészeti Egyetem rektora felel.

Tánc és Nevelés / Dance and Education

3. évfolyam 2. szám 2022 / Volume 3. Issue 2. 2022

DOI: <https://doi.org/10.46819/TN.3.2>

Tanulmányok / Papers

- Pálinkás-Molnár Mónika, Bernáth László: Esztétikai elvek preferenciája a táncban* 3–20.
- Mónika Pálinkás-Molnár, László Bernáth: Preference for Aesthetic Principles in Dance* 21–38.
- Bolvári-Takács Gábor: A táncpedagógus-képzés állami szabályozásának története* 39–63.
- Gábor Bolvári-Takács: The History of the State Regulation of Dance Teacher Training in Hungary* 65–91.
- Tongori Ágota: Újrateremtett világ. Egy magyar balett-táncos, táncpedagógus és koreográfus, Solymossy Kálmán élete az ausztráliai emigrációban* 93–123.
- Ágota Tongori: A World Re-Created: The Life of the Hungarian Ballet Dancer, Dance Educator, and Choreographer Kalman Solymossy in Australian Emigration* 125–156.

Recenziók / Reviews

- Korom Alexandra: Oktatásmódszertani kézikönyv tanárszakos hallgatóknak és gyakorló pedagógusoknak* 157–159.
- Alexandra Korom: The Handbook of Educational Methodology for Students Majoring in Teaching and for Practicing Teachers* 161–163.
- Trencsényi László: Tanúhegyek – avagy felhívás „keringőre”* 165–168.
- László Trencsényi: Witness Hills: An Invitation to Dance* 169–172.

ESZTÉTIKAI ELVEK PREFERENCIÁJA A TÁNCBAN

Pálinkás-Molnár Mónika BA, Pécsi Tudományegyetem, Pszichológia Intézet,
Bölcsészet- és Társadalomtudományi Kar, Pszichológia Intézet

Bernáth László PhD, egyetemi tanár, Eötvös Loránd Tudományegyetem Pedagógiai
és Pszichológiai Kar, Pszichológiai Intézet

Absztrakt

A tánc esztétikai preferenciáját vizsgáltuk táncos és nem táncos személyek szemszögéből. Kerestük, hogy vannak-e olyan esztétikai elvek, amelyek alkalmazása egy koreográfiában pozitív élményt vált ki a nézőkből, valamint, hogy az átélt élmény függ-e attól, hogy a befogadó művész-e vagy sem. A szakirodalom alapján azt feltételeztük, hogy az aranymetszés, a jó folytatás és a szimmetria preferencia szempontjából egyaránt előnyt élvez azokkal az alkotásokkal szemben, amelyekben nincs beágyazott esztétikai elv, valamint azt is, hogy ez a preferencia többnyire általános érvényű, és nem függ a néző képzettségétől. A vizsgálatban fényképeket és videoklipeket alkalmaztunk, amelyek közül némelyikbe bele volt szerkesztve valamely esztétikai elv, némelyikbe nem. Mérőeszközként egy kérdőívet használtunk, amelyben a tetszés, hatásosság és izgalmasság dimenziók mentén mértük a válaszolók véleményét. Az eredmények alapján valóban jobban tetszik az embereknek, ha ezeket az esztétikai elveket észlelik a táncban, mintha nem, és nem függ a művészi képzettségtől a válaszok milyensége. Továbbá kiderült, hogy ha a cél a hatásosság vagy az izgalmasság, akkor inkább aranymetszést érdemes beépíteni a koreográfiába. A jó folytatás és a szimmetria pedig inkább tetszést, mint erős hatást vagy izgalmasságot vált ki a nézőkből.

Kulcsszavak: jó folytatás, szimmetria, aranymetszés, esztétikai élmény, táncművészet

1. BEVEZETÉS

A kutatás témaköre a táncművészeti előadások preferenciájának vizsgálata táncos és nem táncos személyek szemszögéből. Lehetőségeket keresünk arra, miként lehet a táncművészek munkájába belefűzni a pszichológiát. Vizsgáljuk, hogy milyen motívumok segíthetnek abban, hogy intenzív esztétikai élményt nyújtva a nézők figyelmét a művészi mondanivalón túl még inkább megnyerje az alkotó.

Arra kerestük a választ, hogy vannak-e olyan esztétikai elvek, amelyek alkalmazása a színpadon pozitív élményt vált ki a nézőkből, valamint, hogy befolyásolja-e az átélt élményt a művészi előképzettség. A tanulmányban a témát körüljáró fogalmak bemutatása után ismertetésre kerül néhány pszichológiai alapú vizsgálat a művészi esztétikáról, majd bemutatjuk a kutatás részleteit és eredményeit.

A kutatásban az esztétikai elvek számát leszűkítettük, ugyanis az ingeranyagok elkészítése minden egyes esztétikai elvhez, valamint azok értékelése a kísérleti személyekkel túllépné a kutatásunk céljait. Így a Gestalt elvek közül csak a jó folytatást, Ramachandran és Hirstein (1999) elméletéből csak a szimmetriát és harmadikként egy sokkal régebbi, de vitatott hatást, az aranymetszést vizsgáltuk. Tudomásunk szerint a táncban még nem vizsgálták, hogy ezek valóban növelik-e az esztétikai élményt.

Célunk ezzel a tanulmánnyal az, hogy feltárjuk a koreográfia készítésének egy olyan részletét, amely segíthet az alkotóknak abban, milyen nonverbális úton szólhatnak még a nézőkhöz, ha nekik tetsző előadást szeretnének létrehozni. Ezt pedig olyan módon keressük, hogy a mozgás észlelését és az esztétikai elvek kognitív aspektusait vizsgáljuk.

1.1. A mozgás észlelése

Az emberi test mozgásainak észlelése és értelmezése összetett neurális folyamaton keresztül valósul meg. Onnantól, hogy egy vagy több másik ember jelenlétét és mozgását észrevesszük, odáig, hogy az adott mozdulatsornak valamilyen többletjelentést tulajdonítunk, az emberi agyban különböző idegrendszeri aktivitások sora zajlik le. A mindennapi életben történő természetes mozgásokat is folyamatosan figyeli, értelmezi, elemzi az ember. Életben maradásunk nélkülözhetetlen eszköze, hogy a körülöttünk lévő élőlények (emberek, állatok) cselekvéseit megértsük, szándékait értelmezzük. A veszély elkerülése, a táplálék megszerzése vagy a bizalom kiépítése mind fontos tényezője az életünknek. Tekintve, hogy az ember társas lény, a kommunikáció ezen formájának hiányában a lét és fajfenntartás aligha alakulhatott volna ki.

A hatékony információfeldolgozás érdekében a környezetünkben észlelt tárgyak és élőlények helyzete mellett azok mozgását is ismernünk kell. A 20. század eleje óta számos kutató foglalkozik a mozgás észlelésével, aminek köszönhetően alapvető fogalmakkal vált magyarázhatóvá a jelenség.

A stroboszkopikus-mozgást a Gestalt pszichológus Wertheimer vizsgálatából ismerjük (Kardos, 1974). A jelenség során a sötétben egymás után, egymáshoz időben és térben nagyon közel álló fény felvillantása azt eredményezi, hogy az adott alakot elmozdulni látjuk. Ez a filmgyártás filmkockákra épülő technikájának alapja. Az indukált mozgás Duncker nevéhez kötődik, aki 1929-ben azt vizsgálta, hogy ha egy kisebb tárgyat körülvesz egy nagyobb, ami mozog, akkor a személy úgy észleli, mintha a kicsi mozogna az ellenkező irányba (Atkinson, Atkinson, Smith & Nolen-Hoeksema, 1999).

A valódi mozgás észlelése meglehetősen érzékeny és sokrétű. Elmozdulhat maga a szem, miközben a kép mozdulatlan marad (például olvasás közben), de tapasztalhatjuk mozgásnak mozdulatlan háttérben egy tárgy mozgását (például egy autó elhaladását) is. Ha szemünkkel követjük az adott tárgyat, akkor annak retinális képe ugyan mozdulatlan marad, de észleljük, hogy az mozog. Abszolút mozgást akkor észlelünk, ha egy tárgy egyszínű háttér előtt mozdul el, relatív mozgást pedig akkor, ha a háttér tagolt. Ez utóbbi esetet vizsgálta Johansson, von Hofsten és Janson (1980), akik szerint néhány mozgó fénypont megfelelő arányú bemutatása

elég ahhoz, hogy azt egy háromdimenziós emberi alaknak észleljük. (Az eredeti vizsgálatukban lámpákat szereltek az ízületekre és sötétben vették fel ezek mozgását). Ennek, a biológiai mozgás észlelésének, további érdekessége, hogy nemcsak a mozgó személyek nézése aktiválja az agyban a prefrontális kérget, hanem a fénypontok által indukált biológiai mozgás nézése is (Saygin, Wilson, Hagler, Bates & Seren, 2004). Ennek a háttérben az itt található tükörneuronok lehetnek, amelyek mind a mozgás észlelésekor, mind a mozgás tervezésekor aktiválódnak. Az érzelmi állapot felismerése pusztán a mozgásból is történhet, ezt támasztja alá Sakata, Shiba, Maiya és Tadenuma (2004) vizsgálata is, így nem meglepő, hogy a személy érzelmi állapota felismerhető csak a pontok mozgásából (Brownlow, Dixon, Egbert & Radcliffe, 1997). Az érzelmi állapot felismerését táncmozgásból Lagerlöf és Djerf (2009) vizsgálták úgy, hogy profi táncosok arckifejezés nélküli táncából kellett felismerni a 4, 5, 8 éves és felnőtt nézőknek a különböző érzelmeket. A négyévesek még gyengébben teljesítettek, de az ötévesek már ugyanolyan pontosak, mint a 8 évesek, illetve a felnőttek.

A mozgás észlelésének izgalmas része a tükörneuron-rendszer, ami számos kutató érdeklődését felkeltette (Gallese, 2017; Rizzolatti & Arbib, 1998; Rizzolatti & Craighero, 2004; Rizzolatti, Fadiga, Gallese & Fogassi, 1996). Elsősorban majmok premotoros kérgében (F5 area) fedezték fel azokat a neuronokat, amelyek akkor is tüzelnek, amikor az adott egyed hajt végre egy cselekvést, és akkor is, ha ő csak megfigyeli, hogy egy másik egyed végez valamilyen mozgást. A kutatók azt feltételezik, hogy a tükörneuronok működésének értelmezésével közelebb kerülhetünk a motoros történések megértéséhez. Kísérletekkel bizonyították, hogy nemcsak az emberszabásúak, de az emberek agyában is megtalálható ez a rendszer (Kemény, 2007; Rizzolatti & Arbib, 1998; Rizzolatti & Craighero, 2004). Ezek a neuronok egyfajta kapcsolódást, akár nonverbális kommunikációs formát is teremthetnek a cselekvő és a megfigyelő között, ami különösen alkalmas lehet a mozgásos előadóművészetben.

1.2. A vizsgált esztétikai elvek bemutatása

A 20. század elején megjelenő Gestalt pszichológia a mentális folyamatokon belül arra helyezi a hangsúlyt, hogy a körülöttünk lévő világról alkotott élményünk az ingerek mintázatától és az azokból nyert tapasztalataink szerveződésétől függ. Tehát az egész, amit érzékelünk, különbözik a részek összességétől. Valójában azt a részek egymáshoz való viszonyulása határozza meg. A Gestalt-pszichológusok a formák, méretek és színek észlelésén túl figyelmet fordítottak a mozgásfelismerésre is. Magyarázataik segítették a későbbi kognitív kutatások megalapozását is (Kardos, 1974).

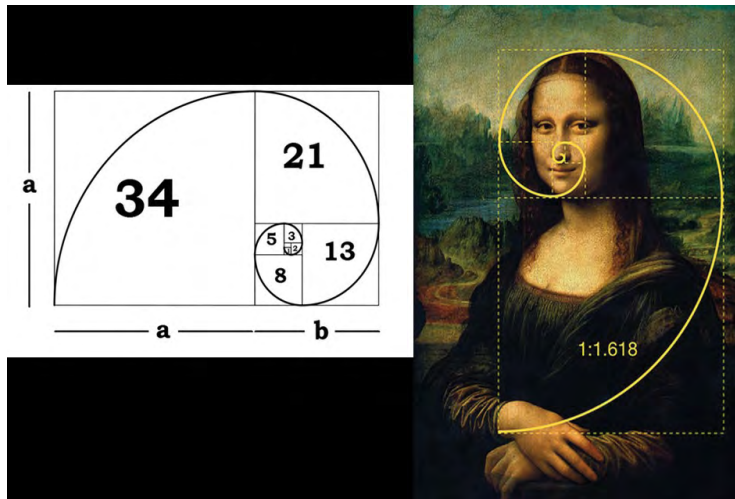
Az alaklélektan ugyanis azt állítja, hogy a látórendszerben a retinára vetülő kép az eltérő élnökségű és színű pontok mozaikja. Az észlelőrendszer pedig ezeket a pontokat úgy szervezi, hogy azokból egységes formákat, tárgyakat alkotson és egymástól, valamint a háttértől elkülönítse azokat. Ilyen szervezési alapelvek a figura és háttér elve, valamint a csoportosításon belül a közelség elve (amikor bizonyos egymás mellett elhelyezkedő elemek között csökkentjük a távolságot), a hasonlóság elve (amikor az egymáshoz hasonló színű és alakú elemeket csoportként

észleljük), a zártság elve (ha a tér egy része körbe van zárva az elemekkel), valamint a jó folytatás elve. Ez utóbbi elv azt magyarázza, hogy ha az elemeket úgy látjuk, hogy azok egy folytonos vonalvezetést adnak, akkor az észlelőrendszerünk azokat egy csoportba rendezi. Ha két egymást átmetsző vonalat látunk, mentálisan úgy különítjük el őket két csoportra, ahogyan azok a legáltalánosabb folytatásokban (egyenesen, vagy esetleg enyhén görbülve) futnak, nem pedig éles szöveget bezáró két szokatlanabb vonalként (Atkinson & Hilgard, 2005).

Az alaklélektan számos kutatás alapját képezi. Kimondottan a jó folytatás elvének általános érvényességét támasztja alá Geisler és munkatársainak vizsgálata (2001), ami a természetes kontúrok észlelhetőségét elemzi. Azt állapították meg, hogy az emberek a vizuális kontúrokat a formáknak a természetben előforduló statisztikai gyakoriságának megfelelően észlelik. Azaz figyelemfelkeltőbb és szimpatikusabb az a vonalvezetés, amit gyakrabban látunk a mindennapi életben, mint az, ami szokatlan. Ezekből következtetni lehet tehát akár a táncművészetre vetítve arra is, hogy a közönség barátságosabbnak ítéli meg a jó folytatással megszerkesztett ingerek észlelését, mint azokat, amik szögletesek, és szokatlanabbak (Gervasio, 2012). Van azonban sokkal korábbi megközelítése is annak, hogy mi segít kiváltani pozitív érzelmet a nézőből, ez pedig az aranymetszés.

1.3. Aranymetszés

Az aranymetszés első meghatározását egy görög matematikus, Eukleidész hagyta ránk nagyjából i.e. 300 környékéről. Eszerint azt nevezzük aranymetszésnek, amikor egy szakasz két egyenlőtlen részre történő osztásakor a kisebb rész úgy aránylik a nagyobbhoz, mint ahogyan a nagyobb, az egész szakaszhoz (Falus, 1982).



1. ábra: Példa a Fibonacci-számsoron alapuló aranyspirálra és ennek megjelenése Leonardo Da Vinci Mona Lisa c. festményén: $(a+b)/a = a/b = 1,618$

Az arány értéke pedig 1:1,618. Ezer évvel később, a 13. században Fibonacci fedezte fel a később róla elnevezett Fibonacci-számokat. A számtani sor lényege, hogy bármely tagja egyenlő az előtte lévő két tag összegével (1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, ...), különlegessége pedig, hogy két egymást követő szám hányadosa egy adott értékhez közelít, ami érték pedig az 1,618. Ha olyan négyzeteket helyezünk egymás mellé, melyek oldalhosszúságai Fibonacci-számok, akkor kapjuk az arany spirált, ami a művészi alkotásokban kedvelt eszköz (1.ábra).

Az aranymetszés egy korai pszichológiai kísérletét Gustav Theodor Fechner végezte 1876-ban, amikor 347 vizsgálati alanyának 10 különböző oldalarányú téglalapot mutatott be azt kérdezve tőlük, hogy melyik tetszik a legjobban, valamint néhányuktól azt is, melyik a legkevésbé (McManus, Cook & Hunt, 2010). Fechnert elsősorban Zeising húsz évvel korábbi kijelentése inspirálta, miszerint a művészi alkotások szépsége abból áll, hogy alkotóelemei az aranymetszés arányának megfelelően illeszkednek össze. Eredményül Fechner valóban azt kapta, hogy a kísérleti személyek nagytöbbsége az aranymetszésnek megfelelő téglalapot preferálta leginkább, és szinte senki sem jelölte azt legkevésbé tetszőnek. Ebből tehát következtethetünk arra, hogy az aranymetszés, mint központi motívum gyakorol hatást a művészi alkotást befogadók preferenciájára, azonban az őt követő kutatások inkább azt mondják ki, hogy az aranymetszésnek csak kis szerepe van a téglalap preferenciájában (McManus et al., 2010). McManus munkatársaival végzett kísérleteiben arra következtetett, hogy bár a populációpreferencia gyenge (tehát nincs egy mindenképp felett álló esztétikai arány), de talált egy statisztikailag erős, stabil és nagyon változatos egyéni preferencia értéket. Ez pedig azért érdekes, mert semmilyen korrelációt nem mutatott a vizsgált személyiségvonásokkal. Az egyéni különbségek valós jelenségek tehát, de további magyarázatra szorulnak, ugyanis variabilitásukat tisztázatlannak vélték a kutatók (McManus et al., 2010).

Christopher D. Green 1995-ben összefoglalta a 19. század közepétől egészen a 20. század végéig megjelent empirikus tanulmányokat, melyek az aranymetszést vizsgálták és az eredmények meglehetősen széthúzó jellegéből adódóan arra következtetett, hogy bár úgy tűnik van valós pszichológiai hatása az aranymetszésnek, de a kutatások többsége inkább csak gyenge hatást észlelt. Ez pedig elsősorban a mérőeszközök bizonytalanságára enged következtetni, és az egységes álláspont megszületéséhez azok standardizálására lenne szükség.

1.4. Az esztétikai élmény meghatározói Ramachandran és Hirstein nyomán

Az esztétikai élmény törvényszerűségeit kutatva Ramachandran & Hirstein (1999) olyan elveket kerestek, amelyek általánosak, és alkalmazásuk minden emberben pozitív, szimpatikus reakciót vált ki. Hangsúlyozzák továbbá, hogy a művészet akkor válik vonzóbbá a befogadó számára, ha az egy bizonyos dimenzió mentén (mint például a szimmetria) fokozza az aktivitást. A „művészi élmény nyolc törvényének” nevezett elméletükben a szimmetria, a csúcstolódás, az izoláció, a perceptuális csoportosítás, a kontraszt, az észlelési problémamegoldás, a generikus nézőpont és a metafora kapott helyet. Ezek az alkotás lehetséges eszközei, amelyek megfelelően ingerlik a befogadó agyának vizuális területeit. Ezek közül a szimmetriát mutatjuk be részletesebben, mivel saját kutatásunkban ezt használtuk.

A szimmetriával az élet számtalan területén találkozunk, legyen szó természet alkotta konstrukciókról (hópehely), építészeti megoldásokról (piramisok) vagy művészeti alkotásokról (Vasarely: Vega). Geometriai értelemben a tükröszimmetria azt jelenti, hogy ha valamely tengelyre vagy síkra tükrözünk egy alakzatot, akkor annak geometriai tulajdonságai változatlanok maradnak a művelet során (Darvas, 2009). A szakirodalom két, egymást nem kizáró magyarázatot ad a szimmetria preferenciájára: az evolúciós előnyök elmélete és az észlelési elfogultság (Treder, 2010).

A szimmetria az emberi evolúciónak egy meghatározó motívuma, ugyanis felfedezhető egyfajta tendencia, miszerint a férfiak és a nők egyaránt előnyben részesítik párválasztás során azt a jelöltet, akinek testfelépítése (azon belül is elsősorban az arca) erősen szimmetrikus. Ez ugyanis egyfajta fitnessindikátorként működik, azaz jelzi, hogy az illető kiváló genetikai tulajdonságokkal, és a patogénnel szembeni magas ellenállóképességgel rendelkezik (Bereczkei, 2003). Ezt támasztja alá az a vizsgálat, amelyben azt az eredményt kapták, hogy ha egy adott arcról készült képen számítógép által mesterségesen növeljük a szimmetriát, akkor ezzel egyenes arányban nő a vonzerőre kapott pontszám is (Rhodes, Proffitt, Grady & Sumich, 1998). Az evolúcióból származtatható magyarázat az is, hogy embertársainkon kívül egyéb biológiailag fontos élőlények is szimmetrikus felépítésűek, mint például a zsákmányállat vagy az emberre leselkedő ragadozó, amelyek az idők során ugyancsak felkeltették az ember észlelését, és követelik is a hosszan tartó figyelmet a jutalom megszerzése vagy a veszély elkerülése érdekében (Ramachandran & Hirstein, 1999).

Egy másik elméleti keretben (észlelési elfogultság) értelmezve, a szimmetria preferálását a feldolgozás könnyűsége, a perceptuális fluencia okozza: a szimmetrikus objektumok feldolgozása az ismétlődés miatt kevesebb erőfeszítést igényel (Monteiro, Nascimento, Carvalho da Silva, Miranda, Souza & Ripardo, 2022). Ezáltal az információ feldolgozása sokkal gyorsabb, fluensebb, az általa okozott élmény viszont kevésbé izgalmas.

A szimmetriára a művészetben is kiemelt figyelmet szentelnek. A művészetet befogadó ember szeret elidőzni a szimmetrikusan szerkesztett alkotásokon. Jóleső és harmonikus érzést kelt a látványa.

A 20. század modern táncművészetének egyik úttörője Doris Humphrey arról írt (2000), hogy a koreografálás feladata a kommunikálni kívánt üzenet legmegfelelőbb módon való végrehajtása. Ebben pedig nagy segítség a szimmetria, mely egyfajta megnyugvást és szépséget sugároz, valamint az aszimmetria, ami inkább dinamikát vagy konfliktust. Humphrey a színház belsőépítészetére is kitért, ugyanis szerinte a színpad díszleteiben előnyös az aszimmetria megjelenése, ellenben a nézőtérnek letisztultnak és szimmetrikusnak kell lennie, ami kényelmével és nyugalmával nem vonja el a figyelmet a színpadról.

2. NEUROESZTÉTIKA A MŰVÉSZETBEN

A kognitív és a neurológiai ismeretek összevetése a művészettel egy jelenleg is fejlődő érdekes területet eredményez, amelyet neuroesztétikának neveznek. A neuroesztétika azt vizsgálja, hogy melyek az esztétikai élmény biológiai alapjai és az agyi

mechanizmusok ismeretében hogyan érthetjük meg az esztétikai élményt. Mára különvált a leíró és a kísérleti neuroesztétika. A leíró neuroesztétika a művészek vizuális világa és az agy vizuális feldolgozása közötti párhuzamot igyekszik feltárni, mint például hogy a festményeken az árnyék formája és kontúrja nem pontos, de a világossága az, és ez rögtön érthető, ha tudjuk, hogy az emberi agy az árnyék világosságára érzékeny, a kontúrára nem (Cavanagh, 2005). A kísérleti neuroesztétika pedig kvantitatív vizsgálatokat végez (Chatterjee & Vartanian, 2014).

Maga a neuroesztétika az esztétikai élményeket megalapozó agyi működéseket igyekszik feltárni. Korábbi, a témában született tanulmányok főként a festményekkel és zenével foglalkoztak, azonban manapság egyre bővül az emberiség tudása a neurális működéseket illetően. Így már a mozgás mint kommunikációs eszköz is vizsgálatok tárgyává vált, és létrejött a tánc neuroesztétikája is. Egy úttörőnek számító kutatásban azt figyelték meg, hogy táncingerek passzív megfigyelése közben a vizsgálati személy agyának mely részei aktiválódnak (Calvo-Merino, Jola, Glaser & Haggard, 2008). A kísérletben résztvevők agyát fMRI képalkotó eljárással vizsgálták, mialatt ők táncos, és nem táncos mozdulatokat néztek. Később az alanyoknak értékelnie kellett az egyes mozdulatokat bizonyos esztétikai dimenziók mentén. Ezzel a metodikával tudták beazonosítani azokat az agyi területeket, amelyek a jobban, illetve kevésbé értékelt mozgások nézése során voltak aktívak. Ez az ellentét a mediális vizuális kéreg bilaterális és a jobb premotoros kéreg aktivitását tárta fel. Az eredményekből következtetni lehet arra, hogy a vizuális és a szenzomotoros agyi területeknek feltételezett szerepe van a táncra adott automatikus esztétikai válaszokban (Calvo-Merino et al., 2008).

Egy hasonló vizsgálatban, agyi aktivitást mértek, mialatt a kísérleti személyektől azt kérték, hogy a látott képekről alkossanak véleményt esztétikai és affektív kritériumok mentén (Ishizu & Zeki, 2013). A vizsgálat eredménye azt mutatta, hogy az esztétikai döntések az orbitofrontális kéreg mediális és laterális részeivel vannak kapcsolatban, az affektív motoros tervezés pedig szubkortikális területekkel. A motoros, premotoros, kiegészítő motoros területek, az anterior insula és a dorsolaterális prefrontális kéreg pedig mindkét döntéshozatal kapcsán aktiválódnak. A prefrontális kéregnek az érzékeléssel, a memóriával és a cselekvések reprezentációjával kapcsolatos kiemelt szerepét további tanulmányok is elemzik (Ochsner & al., 2002; Wood & Grafman, 2003). Feltételezhetően itt kapcsolódik össze a mozgás észlelése és az arról alkotott ítélet meghozatala. Tehát egy mozgásművészeti előadás esetén a nézők agyában ezen területek aktiválódhatnak leginkább.

Skarda és Freeman tanulmányukban (1987) azt mutatták be, hogy az agy neuronjai nyugalmi állapotban az alacsony metabolikus aktivitás miatt szabálytalanul tüzelnek. Amint azonban az agy ismerős formát észlel, az vonzani kezdi a figyelmet és a neuronrendszer afelé kezd konvergálni. Solso pedig (2001) fMRI eljárással rajzművész és nem művész személyeket hasonlított össze vizsgálatában, miközben arcokat kellett rajzolniuk. Arra a következtetésre jutott, hogy az arc feldolgozással kapcsolatban álló agyi területek aktivitása magasabb volt a nem művésznél. Ezt pedig azzal magyarázta, hogy valószínűleg a jártasság miatt a művész hatékonyabban dolgozza fel az arcokat, így kevesebb ráfordításra van szüksége. Viszont azt is észrevette, hogy a jobb prefrontális kéreg a képzett művésznél szignifikánsan aktívabb volt. Ez pedig arra utalhat, hogy a művész vélhetően nem az

arc egyéni vonásaira koncentrálnak, hanem az összhatást, a kompozíciót veszi inkább figyelembe. Ezáltal egyfajta bizonyítást nyert, hogy a képzettség befolyásolhatja azt, miként áll egy személy a művészi alkotásokhoz.

A neuroesztétika kapcsán fennállhat azonban egy nyelvi akadály a tudományterületek között, ami az eltérő fogalmi rendszerekből származik. A már meglévő jelenségekhez társított különböző kifejezések a megértést nehezítik. Erre a problémára válaszol (Salah & Salah, 2008). Azt állítják, hogy a „technoscience art” (technotudományos művészet) lehet az a terület, ahol egy közös terminológia kialakulhat. Ahol egy művészetben és tudományban jártas befogadó közönség jöhet létre, és ahol egy új és képzett művészi, illetve tudományos generáció kölcsönösen pozitív hatással lehet egymásra.

2.1. Táncművészeti vonatkozások

Ha a mozgást speciálisabb nézőpontból vizsgáljuk, a táncművészet kiváló példa arra, hogy miként lehet a mozdulatoknak a hétköznapihoz képest extra jelentést adni. Egy táncos képzett testtudata és kidolgozott izomzata ideális eszköze lehet a nonverbális kommunikáció fokozott működtetésének. Ez a párbeszéd az előadó és a befogadó közt jön létre. A befogadó a néző, aki készen áll az információ feldolgozására, az előadó pedig egy közvetítő, aki az alkotó művész üzeneteit jeleníti meg.

Az utóbbi évtizedekben számos kutató foglalkozik a mozgás észlelésével és a (tánc)művészet pszichológiai értelmezésével. Összevethető a tánc például az evolúciós pszichológiával olyan értelemben, hogy a virtuóz szólókat azért szeretik a nézők, mert ezzel az egyed (táncos) a kiemelkedő fizikai állapotáról, egészségéről, különleges testi adottságairól és jókedvéről tesz tanúbizonyságot, miként az állatvilágban a mozgásukkal figyelmet felkeltő egyedek (Miller, 2000). Egy 2004-es vizsgálatban Sakata munkatársaival a test által közvetített információk észlelésének mechanizmusaival foglalkozott. Arra a következtetésre jutottak, hogy az emberek a test mozgásaiból akkor is észlelnek érzelmi információkat, hogyha az arc kifejezéseit nem látják (Sakata et al., 2004). Eredményeik azt mutatják, hogy a testnek nemcsak másodlagos funkciója van, hanem önálló közvetítő szereppel is bír az emberi kommunikációban. Stevens és Glass pedig különböző empirikus módszereket és analízáló eszközöket mutat be, amelyekkel a koreográfiák készítésekor lejátszódó kognitív folyamatokat, illetve az élő kortárs táncelőadások közben mérhető pszichológiai hatásokat lehet vizsgálni (Stevens & Glass, 2005). Ilyen eszköz például az ART (Audience Response Tool), amely a táncra adott pszichológiai reakciókat méri.

Bár a tánc szeretete és befogadása közösségformáló hatással lehet a résztvevőkre és a táncot kívülről megfigyelőkre is, de érdemes figyelembe venni, hogy egy táncművészeti koreográfiát minden egyes néző kicsit másként észlel. A művészi alkotás befogadása egyéni élmény. Függ az egyén neurális rendszerétől, érzékeléstől, észleléstől. Formálhatják az emlékek, benyomások, vágyak, elvárások, érzelmek. Sőt, az aktuális fizikai állapot is hatással lehet rá. Szabályszerűségeket azonban lehet vizsgálni. Például azokat az elveket, amelyek minden alkotóra és befogadóra általánosságban érvényesek lehetnek. Fontos viszont szem előtt tartani, hogy mindenki egyénileg eltérhet az átlagtól (Hagendoorn, 2005).

Táncosok és nem táncosok esztétikai élményét vizsgálta Vukadinović és Marković (2012) is. Előtanulmányukban azt kérték a két csoporttól, hogy táncelőadásokat megnézve gyűjtsenek össze jelzőket, amelyek szerintük a tánc legkülönbözőbb formáinak leírására szolgálnak. Ez alapján 35 egypólusú és kétpólusú hétfokú skálán kérdezték a táncosok és nem táncosok saját véleményeit a táncelőadásról. Céljuk ezzel a táncelőadások esztétikai élményének értékelése során kapott faktorok feltárása volt. Három elkülönülő faktort kaptak az eredményekből, amelyek a két csoport megegyező értékeléseiből származtak. Az egyik a dinamizmus faktora, melybe olyan jelzők tartoztak, mint „kifejező”, „erős hatású” vagy „izgalmas”, a másik a kivételesség faktora, amiben olyanok szerepeltek, mint az „egyedi” és a „rendkívüli”, és a harmadik pedig az érzelmi értékelés faktora, ami például a „kifinomultat” vagy a „vonzót” tartalmazta. Ezen kívül azonban a csoportokat elkülönítve is szignifikáns eredményeket kaptak, eltérő faktortartalmakkal. Tehát vizsgálatukból az derül ki, hogy vannak olyan vonások, amelyek mentén azonos módon észlelik és értékelik a táncosok és a nézők a táncelőadást, ugyanakkor megállapítható egy minőségi különbség is a két csoport esztétikai élménye között, ami a test aktivitásának aspektusával hozható összefüggésbe. Azaz, hogy a profi táncosok az alkotás létrehozása során testüket és propriocepciójukat használják leginkább, míg a nézők passzívan fogadják be a látottakat elsősorban látás és hallás útján.

Ennek lehetséges oka, hogy a képzettség a mentális reprezentációkat is meghatározza. Egy vizsgálatban kezdő, amatőr és profi táncosokat kértek meg videón bemutatott könnyű (Petit pas assemblé) és nehezebb (Pirouette en dehors) táncmozdulatok lejelölésére. A könnyebbet egyformán, a nehezebbet a kezdők egyáltalán nem, a profik jól jelölték (Bläsing & Schack, 2012).

3. A VIZSGÁLAT

A vizsgált témát feldolgozó szakirodalmak tehát azt mondják, hogy a művészetben léteznek olyan esztétikai elvek, amelyek alkalmazása egy adott kompozícióban figyelemfelkeltő, és tetszést vált ki a befogadóból. Ilyen például a jó folytatás elve (Gervasio, 2012), az aranymetszés (Fechner, 1876) és a szimmetria is (Ramachandran & Hirstein, 1999). Bár a különböző kutatások eltérő erősségű összefüggéseket mutatnak a preferencia és egy adott elv között, alapvetően az általunk vizsgált jó folytatás, szimmetria és aranymetszés a tanulmány célja szempontjából használható eszköznek bizonyul.

Arról, hogy az esztétikai percepció általánosan értelmezendő-e minden egyén esetében (Ramachandran & Hirstein, 1999; Vukadinović & Marković, 2012) vagy különbség létezik művész és nem művész között (Solso, 2001; Vukadinović & Marković, 2012) megoszlik a tudományos vélemény. Jelen tanulmányban az alkotásoknak nem egy összetett, kizárólag művészi képzésben tanított paneljeit vizsgáltuk, hanem olyan apró elemeit, amik a befogadó képzettségétől függetlenül jelen vannak az emberek hétköznapi életében is, így a vizuális percepció révén mindenki számára közel azonos módon lehetnek ismerősek.

A preferenciát három kérdéstípus (tetszés, izgalmasság és hatásosság) mentén vizsgáltuk. A három esztétikai elv (sajátosságaiukból adódóan) nem azonos

élményt vált ki, ezért feltételezhető, hogy különbség rajzolódik ki az esztétikai elvek közt a válaszokban, ami pedig még árnyaltabb képet adhat arról, hogy mikor melyiket érdemes használnia egy koreográfusnak.

Ezek alapján tanulmányunkban az alábbi kérdésekre kerestük a választ:

1. Jobban tetszik-e a válaszadóknak, amikor valamelyik esztétikai elv érvényesül a kompozícióban, mint amikor egyik sem?
2. Független-e a képzettségtől az esztétikai elvek preferenciája?
3. Fellelhető-e különbség az egyes esztétikai elvekre adott válaszok közt a kérdéstípusok mentén?

4. MÓDSZEREK

4.1. A vizsgálatban résztvevő személyek

A vizsgálat eszközeül szolgáló önbeszámoló, online formában elérhető kérdőív-csomagot összesen 100 személy töltötte ki, akik közül 87 nő és 13 férfi. Az átlagos életkor 31,2 év (szórás=11,2), fiatal felnőtt (18–40 év) 83 fő, középkorú (41–65 év) 17 fő. A vizsgálat célját szem előtt tartva olyan embereket igyekeztünk megszólítani, akik változatos mintát alkotnak. Egyaránt kerestünk olyanokat, akik művészeti közép- vagy felsőfokú képzésben részesültek tanulmányaik során, és olyanokat is, akik nem kaptak ilyenfajta képzést. Így tehát a mintát alapvetően két részre lehet osztani, az egyik csoportba (36 fő) nem művészek, a másik csoportba (64 fő) művészek tartoznak. A művész csoportban 36-an táncművészek, 28-an egyéb művészeti (képzőművészeti, színművészeti, zeneművészeti) végzettségűek.

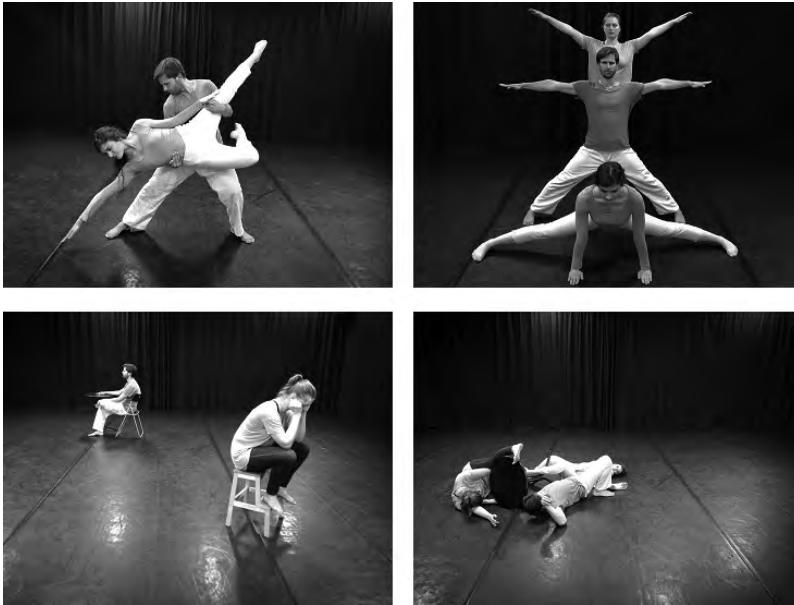
4.2. A vizsgálati eszközök

A vizsgálatban egy saját készítésű, online formában kitölthető kérdőívet használtunk a vizsgált személyek esztétikai preferenciájának felmérésére. A kérdőív elején demográfiai adatokra kérdeztünk rá (nem, életkor, művészeti képzettség), majd 24 kérdésre kellett válaszolniuk. A vizsgálat azt a kérdéskört járja körül, hogy milyen esztétikai elvek mentén értékelnek hatásosnak, tetszőnek és izgalmasnak egy táncművészeti alkotást a nézők. Ezt pedig egy olyan kérdőívvel mértük, amely egy mozgásos előadóművészeti előadás általános alkotóelemeit tartalmazza, azaz a térben megadott módon elhelyezkedő táncosokat, pózokat, és rövid mozgásanyagokat, amik adott esztétikai elveket követnek. Egységeket, amik egy színpadra rendezett koreográfia megalkotásához szükségesek.

A 24 kérdés úgy épült fel, hogy 4 állóképhez (2. *ábra*) és 4 mozgóképhez (néhány másodperces videók) tartozott egyaránt 3-3 kérdés. Az első két kérdést (*Milyen hatással van Önre? Mennyire tartja izgalmasnak?*) Vukadinović és Marković 2011-es tanulmánya alapján választottunk. A harmadik kérdést (*Mennyire tetszik Önnek?*) a jelen vizsgálat céljához igazodva tettük fel. Kétpólusú, hétfokú Likert-skálán tudták bejelölni a kitöltők azt, hogy számukra mennyire tetszett (egyáltalán nem – nagyon), milyen hatással volt rájuk (nagyon gyenge hatás –

nagyon erős hatás), illetve mennyire tartották izgalmasnak (nagyon egyhangú – nagyon izgalmas) az adott ingert. Inger alatt tehát egy egységet értünk, ami vagy kép, vagy mozgókép.

Az ingeranyagok saját készítésűek voltak (2. *ábra*). A tanulmány első szerzője három képzett táncos társával közreműködve alkotta meg azokat a képeket és videókat, amelyek egy-egy statikus pózt vagy egy-egy rövid mozgáskombinációt ábrázolnak.



2. *ábra*: A jó folytatást, a szimmetriát az aranymetszést és a semleges ingert tartalmazó állóképek

A jó folytatás elvét a 2. *ábra* első képe mutatja be, ahogyan a táncosok eltérő irányokba mutató lábai közül két vonal egymás folytatásának észlelhető. Az *ábra* második képén a három táncos testéből és végtagjaiból kialakuló szimmetria figyelhető meg. Az aranymetszés a harmadik képen a mozgástérre képzeletben kivetített Fibonacci spirálként jelenik meg, amit a táncosok térben való elhelyezkedése és testüknek helyzete jelez. Az *ábra* negyedik képe pedig az az inger, amely igyekszik mindhárom esztétikai elvet nélkülözni.

A négy különböző, átlagban 15mp-es videóanyagban a jó folytatás úgy jelent meg, hogy egy táncos a látótér bal alsó sarkából a talajról indulva, organikusan fejlődő mozgással a diagonális irányra koncentrálna a tér jobb felső sarkáig jut el. Így alakítva ki a nézőben egy elképzelt, az időben és térben előre haladva létrejövő vonalat. A szimmetria a videóanyagban úgy látható, hogy két táncos a tér két oldalán teljesen azonos, de egymáshoz képest tükörszimmetrikus mozgássort táncol el. Az aranymetszés ábrázolása mozgásban a Fibonacci számtani sor segítségével valósult meg. A tér arányainak megfelelő helyen három táncos áll mozdulatlanul. A videó szünettel

kezdődik. Az első táncos megtesz egy mozdulatot, majd egy kis szünet után még egyet. Ismét szünet és utána becsatlakozik a második táncos is, akivel együtt folytatja a mozgássort, amikor egyszerre két mozdulat történik meg egy időben. Szünet. Majd végül a harmadik táncos bekapcsolódásával három mozdulat látható egyszerre, és ismét szünet. Ez a mozgássor jelenítheti meg a nézők képzeletében a Fibonacci-számokat (1;1;2;3...) ahol két egymást követő szám hányadosa az 1,618 értékhez, azaz az aranymetszés értékéhez közelít. A sor és az így képzett koreográfia természetesen a táncosok számával tovább növelhető. Az esztétikai elv hiányát ábrázoló videóban a három táncos véletlenszerű mozgásokból felépített rövid koreográfiát mutat be. Míg az egyik táncos a látótérbe néha be, majd onnan kimozdul, a másik kettő egy rövid kontakt részt táncol, ami például a jó folytatást tudatosan megszakítja. A videó egy táncos statikus helyzetével egy másik táncos repetitív mozgásával ér véget.

A képek és mozgóképek megalkotása során arra helyeztük a hangsúlyt, hogy a lehető legkevesebb többletingert tartalmazzák. Ezt a színpadkép és a fények minimalizálásával, a színek eltüntetésével, a hanganyag kiiktatásával próbáltuk elérni, valamint azzal, hogy a táncosok arcán nem jelenik meg semmiféle kifejezés, ami befolyásolhatná a kérdésekre adott választ. Továbbá a képeken és videókon nem látható díszletként funkcionáló tárgy, ami elvonhatná a figyelmet, és a táncosok öltözéke is egyszerű, figyelemfelkeltő jegyektől mentes. Ezekről az intézkedésektől függetlenül azonban szükségszerű figyelembe venni a tényt, hogy ezek összetett ingerek. Számos egyéb információt is tartalmaznak a vizsgált esztétikai elveken kívül, sőt, akár éppen az említett ingermegvonások is befolyásolhatják a véleményalkotást.

Az eredmények értékelésénél az ingereket úgy csoportosítottuk, hogy mivel egy-egy esztétikai elvhez két inger társult (egy kép és egy mozgókép), ezeknek az azonos esztétikai elveket tartalmazó ingereknek a különböző típusú kérdésekre adott válaszában átlagát vettük egy elv végső értékének. Tehát például a szimmetria hatásosságának értékét a szimmetriára épülő kép és videó hatásosságra vonatkozó kérdéseire adott válaszok átlaga adja.

4.3. A vizsgálat menete

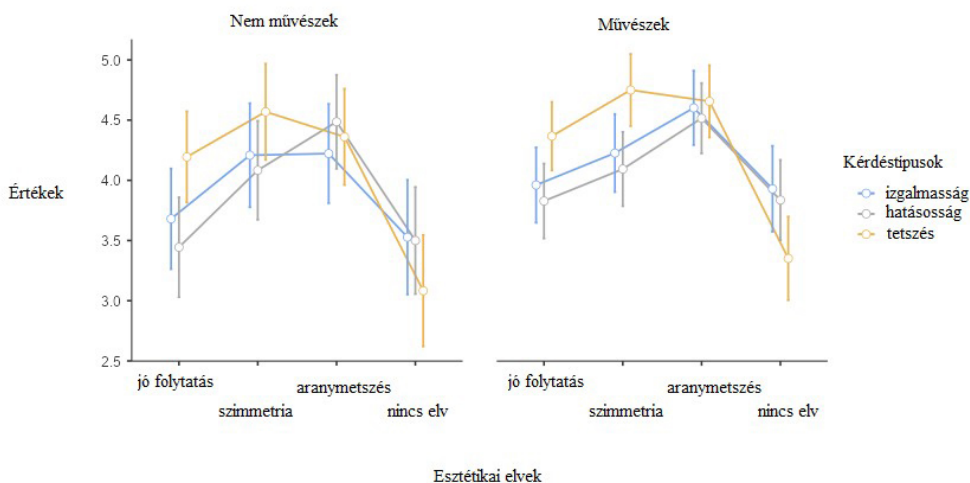
A vizsgálatban résztvevő személyeknek egyszeri alkalommal kellett kitöltenie a kérdőívet, ami online formában állt rendelkezésükre. Időkeret és speciális felügyelet igénye nélkül minden olyan vizsgálati személy ki tudta tölteni, akinek rendelkezésére állt egy elektronikus eszköz és internetkapcsolat. Minden szükséges instrukció bele volt szerkesztve írásos formában, így tehát arról is informáltuk a kitöltőket, hogy részvételük teljesen anonim marad. A kérdőív kitöltése nagyjából 10 percet vett igénybe. Az eredmények elemzését a Jamovi 1.6-os verziójú statisztikai programmal végeztük.

5. EREDMÉNYEK

Az adatokat az esztétikai elvek (jó folytatás, szimmetria, aranymetszés, nincs elv), a kérdéstípusok (izgalmasság, hatásosság, tetszés) és a csoportok (művész, nem művész) szerint kevertmintás varianciaanalízissel vizsgáltuk. A varianciaanalízis alkalmazási feltételei közül a homogenitás teljesült, a normalitásnál pedig, ahol nem teljesült ott a Greenhouse-Geisser korrekciót alkalmaztuk.

A képi- és video ingerek nem különböznek [$F(1,99)=0,212$ $p=0,646$ $\eta^2p=0,002$], így a továbbiakban ezeket összevontuk. A nemek között nincs különbség [$F(1,96)=2,93$; $p=0,09$ és $\eta^2p=0,030$] és egyik interakciója sem szignifikáns, ezért a nemeket összevontuk és a további elemzésekben már nem vettük figyelembe. Az életkor hatását is megvizsgálva, a korcsoportok nem különböznek [$F(1,96)=0,025$ $p=0,877$ és $\eta^2p=0,000$] és a korcsoport egyik interakciója sem szignifikáns, így a korcsoportokat összevontuk és a továbbiakban nem vettük figyelembe. A művész – nem művész csoportok nem különböznek egymástól szignifikánsan [$F(1,98)=1,60$; $p=0,209$ és $\eta^2p=0,016$]. A hatáserősség is alacsony, ami arra utal, hogy nagyobb mintaelemszám esetén sem várható szignifikáns érték ebből a szempontból. A művész és nem művész csoportok válaszai közt tehát statisztikailag nem mérhető különbség. A két csoport ebben a tekintetben nem különül el egymástól.

Az egyes esztétikai elvek szignifikánsan különböznek egymástól [$F(2,6;255,02)=19,19$; $p<0,001$ és $\eta^2p=0,164$], amit a Tukey-féle páros összehasonlítás alapján az okoz, hogy a szimmetria és az aranymetszés magasabb értékeket kapott, mint a jó folytatás. Továbbá mindhárom esztétikai elvet kedvezőbben értékelték, mint azt, amikor nincs beágyazott esztétikai elv. Az eredményeket a 3. ábra mutatja.



3. ábra: Az esztétikai elvek, a kérdéstípusok és a csoportok szerinti pontszámok alakulása

A kérdéstípusok (tetszés, hatásosság és izgalmasság) is szignifikánsan különböznek egymástól [$F(2,196)=7,428$; $p<0,001$ és $\eta^2p=0,070$] közepesen erős hatással. Ezt a különbséget a Tukey-féle páros összehasonlítás alapján az okozza, hogy a tetszés magasabb értékeket kapott, mint a hatásosság. Az esztétikai elvek (aranymetszés, szimmetria, jó folytatás és amelyikben nincs esztétikai elv) és a kérdéstípusok (tetszés, hatásosság és izgalmasság) közt is szignifikáns interakció van [$F(4,52;442,87)=26,685$; $p<0,001$ és $\eta^2p=0,214$], amit pedig a Tukey-féle páros össze-

hasonlítás alapján több tényező okoz. Az arany metszést tartalmazó ingereket izgalmasabbnak és hatásosabbnak ítélték a válaszadók, mint a jó folytatást tartalmazó ingereket. Továbbá a jó folytatást és a szimmetriát tartalmazó ingerek inkább tetszést váltanak ki, mint izgalmaságot vagy hatást. Azokat az ingereket pedig, amelyekbe egyik esztétikai elv sem volt beépítve, inkább izgalmasnak és hatásosnak értékelték, mint tetszőnek. A további interakciók nem szignifikánsak.

6. MEGVITATÁS

Ebben a tanulmányban azt vizsgáltuk, hogy milyen mértékű tetszést, hatásosságot és izgalmaságot vált ki a befogadó művész és nem művész nézőkből a mozgásos előadóművészeti alkotás különböző elemeibe ágyazott arany metszés, szimmetria és jó folytatás. Korábbi kutatások arra világítottak rá, hogy eltérő módon, de valóban pozitív irányú figyelemfelkeltést váltanak ki a vizsgált esztétikai elvek, azaz az arany metszés (Fechner, 1876), a jó folytatás (Gervasio, 2012), és a szimmetria (Ramachandran & Hirstein, 1999; Bereczkei, 2003). És bár vannak tanulmányok, amelyek arra helyezik a hangsúlyt, hogy művészileg képzett és nem képzett személyek másként értékelik az alkotásokat, azokban a kísérletekben a résztvevőket ítélethozatalukhoz olyan aktív tevékenységekre kérték fel, mint arcok megrajzolása (Solso, 2001), jelzők gyűjtése (Vukadinović és Marković, 2012) vagy táncmozdulatok lejelölése (Bläsing & Schack, 2012). Ezekben a cselekvésekben feltehetően a jártasságból fakadó hatékonyabb feldolgozás vezet ahhoz, hogy művész és nem művész csoportok eltérő eredményeket adnak, és ezáltal releváns a két csoport elkülönítése. Azonban az alkotások passzív befogadása esetén (miként jelen kutatásban is), a két csoportot egyaránt nézőknek, a művészi élmény átélőinek lehet tekinteni és feltételezhető, hogy az esztétikai preferencia nem függ a befogadók művészeti előképzettségétől. (Fechner, 1876; Ramachandran & Hirstein, 1999; Vukadinović & Marković, 2012).

Vizsgálatunkban kimutattuk, hogy válaszadóknak jobban tetszik, amikor valamelyik esztétikai elv érvényesül a kompozícióban, mint amikor egyik sem. Az eredményekből az derül ki, hogy bár a különbségek értékei alacsonyak, a „*Menyire tetszik önnek?*” kérdésnél az arany metszéssel, a jó folytatással és a szimmetriával felépített képekre és mozgóképekre szignifikánsan magasabb értékeket adtak a kitöltők, mint azokra az ingerekre, ahol hiányoztak ezek az elvek. Így elmondható, hogy a válaszadóknak az tetszik jobban, amikor bele vannak építve a kompozícióba ezek az esztétikai elvek. Ez tehát valamennyi fentebb elemzett elmélet és kutatás állításaival megegyező eredmény.

Azt is vizsgáltuk, hogy függ-e a képzettségtől az esztétikai elvek preferenciája. A kutatásban résztvevő művész és nem művész személyek válaszai alapján az eredmények azt mutatják, hogy nincs szignifikáns különbség a művészileg képzett és nem képzett válaszadók preferenciája között. Tehát statisztikai értelemben azonos módon értékelik a különböző táncművészeti ingereket azok, akik részesültek közép- vagy felsőfokú művészeti képzésben, és azok, akik nem. Ugyancsak nincs hatása a preferenciára a nemnek és az életkornak, azaz a nők és férfiak, függetlenül az életkoruktól ugyanolyan esztétikai ítéleteket hoznak. Ez alapján bizonyítható, amit Fechner (1876) vagy Ramachandran és Hirstein (1999) állított, hogy az esztétikai elvek a populációban alapvetően általános érvényűek.

Vizsgáltuk továbbá azt is, hogy van-e különbség az egyes esztétikai elvekre adott válaszok közt a kérdéstípusok mentén. Azaz különbözőképpen váltanak-e ki hatást, tetszést és izgalmasságot az egyes esztétikai elvek. A kérdéstípusok közt is fellelhető egy szignifikáns különbség, mégpedig az, hogy a tetszés általánosságban magasabb értékeket ért el, mint a hatásosság. Ez az eredmény abból származhat, hogy a képeket és mozgóképeket úgy alkottuk meg, hogy minél kevesebb inger hasson a nézőre, próbálva ezzel a kísérleti koncepciót leszűkíteni a vizsgált szempontra. Ezért tehát fekete-fehér, díszlet- és fényeffekt mentes, valamint érzelemmentes és kifejezéstelen ingereket láttak a kísérleti személyek. Az ezekben elrejtett esztétikai elvek arányaik és vonalvezetésük miatt kelthetnek tetszést. Az ingerek hatásossága függhet a felsorolt hiányzó többletingerektől is, ezért lehet az, hogy hatásosságban gyengébbnek értékelték őket, mint tetszésben.

Az is megállapítható, hogy az aranymetszéssel felépített ingereket izgalmasabbnak és hatásosabbnak értékelték, mint a jó folytatást tartalmazókat. Ez az összefüggés igazolható azzal a ténnyel, miszerint a jó folytatás épp általánossága, megszokottsága miatt vált ki preferenciát (Geisler, Perry, Super & Gallogy, 2001), ezért hatásosságában és izgalmasságában érthetően marad alul az aranymetszéssel szemben, ami egy aszimmetrikusságából adódóan dinamikusabban vonzó arány. Az, hogy a jó folytatás és a szimmetria inkább tetszést vált ki, mint izgalmasságot vagy hatást, hasonlóképpen magyarázható. Mindkét esztétikai elv harmóniát, evolúciós szempontból és az észlelési elfogultság szerint is ismerősséget rejt (Geisler et al., 2001; Bereczkei, 2003; Monteiro et al, 2022), ezért preferenciájuk elsősorban a tetszésben nyilvánul meg, izgalmasnak és hatásosnak kevésbé tekinthetők. Azokat a képeket és videókat pedig, amelyekben egyik elv sem volt beépítve, inkább izgalmasnak és hatásosnak értékelték, mint tetszőnek. Ez az eredmény pedig egyfajta keretként reflektál az első kérdés válaszára, azaz arra, hogy alapvetően az tetszik a nézőknek, amikor felfedeznek ilyen elveket a művészi alkotásokban. Attól azonban, hogy nem értékeli tetszőnek, még válthat ki egyéb hatást belőlük, ugyanis a művészet észlelése egy meglehetősen összetett és szubjektív folyamat (Hagendoorn, 2005).

A kutatás limitációjaként érdemes megemlíteni az alacsony mintaelemszámot. Bár a művész és nem művész csoportok különbségének vizsgálatakor alacsony hatásérősséget kaptunk, így várhatóan nagyobb mintán sem mutatkozna szignifikáns érték, a kutatás többi kérdését érdemes lehet nagyobb mintán is megvizsgálni. Az ingerek leegyszerűsítésére nagy hangsúlyt fektettünk ugyan, de a vizsgálatban az egyes elveken kívül így is számos egyéb tényező befolyásolhatta a döntéshozatalt (mint például a táncosok fizikai megjelenése, háttérkép, a színek vagy a zene hiánya stb.).

A vizsgálatból összességében a szakirodalomból megismert elméleteknek megfelelő eredmények következtek. Azt lehet belőle válaszul levonni, hogy ha egy koreográfus új táncművészeti előadást kezd megalkotni, munkája során érdemes használnia az aranymetszés, a szimmetria és a jó folytatás elveit. Ahhoz, hogy a nézőkben az előadás, annak dramaturgiáján, technikai kivitelezésén és egyéb tényezőin túl esztétikai szempontból is tetszen, bármely, a jelen pszichológiai tanulmányban vizsgált elv beágyazása jó megoldás lehet. A kutatásból kiderült, hogy ha a tetszésen túl egyfajta kifejezőeszközként is szeretné alkalmazni ezeket az elveket a koreográfus, akkor érdemes figyelembe vennie a következőket: a szimmetria és a jó folytatás harmóniát, kiegyensúlyozottságot és ismerősséget sugall. Ha az

előadás története épp ilyen mondanivalóra épül, ezen eszközök beépítése fokozza a nézőre gyakorolt kívánt hatást. Ha azonban a hatásosságot még inkább növelni szeretné az alkotó, és az izgalmasságot aszimmetrikus de megnyerő motívumokkal szeretné alátámasztani, akkor érdemes az aranymetszéssel, azon belül is a Fibonacci-számok adta lehetőséggel élni.

De bármilyen módon is alkot egy művész, fontos szem előtt tartania azt a tényt, hogy a művészi produktum befogadása és értékelése a törvényszerűségektől függetlenül egyéni és szubjektív dolog. Így mindig lesz olyan, aki másként értelmezi, másként észleli a látottakat, hallottakat. Sőt, elképzelhető a kutatás eredményeinek olyanfajta alkalmazása is, amely kimondottan az ellentétekre épít. Ha ugyanis a fent bemutatott esztétikai elvek alkalmazása során a koreográfus szándékosan kibillen a megfelelő egyensúlyból, talán épp ellentétes hatást érhet el, ezzel színesítve az előadás élményvilágát. Az időben túlságosan elnyújtott szimmetrikus elemek, vagy a folyton kiszámíthatónak tűnő jó folytatásra épülő mozgássorozatok egy ponton túl elképzelhető, hogy feszültséget, zavart kelthetnek. Az aranymetszésben komponált tánc is veszthet hatásosságából, és unalmassá válhat, ha azt túl sokáig kell néznie a befogadónak. Ilyen szempontból tehát úgy gondoljuk érdemes elővenni a vizsgált esztétikai elveket, és kipróbálni, formálni azokat. Az alkotó ilyen módon tudja majd saját céljai eléréséhez megfelelően felhasználni ezeket. Viszont érdemes szem előtt tartani, hogy a művészet egyik szépsége éppen abban áll, hogy lehet ugyan a közös nevezőt keresni, de mindenki kialakíthat attól kicsit eltérő, saját nézőpontokat.

Irodalomjegyzék

- Atkinson, R. C., & Hilgard, E. (2005). *Pszichológia* (pp. 180–184). Osiris Kiadó.
- Atkinson, R. L., Atkinson, R. C., Smith, E. E., & Nolen-Hoeksema, S. (Eds.). (1999). *Pszichológia*. Osiris Kiadó.
- Bereczkei, T. (2003). *Evolúciós pszichológia* (pp. 220–225). Osiris Kiadó.
- Bläsing, B., & Schack, T. (2012). Mental Representation of Spatial Movement Parameters in Dance. *Spatial Cognition & Computation*, 12(2–3), 111–132. <https://doi.org/10.1080/13875868.2011.626095>
- Brownlow, S., Dixon, A. R., Egbert, C. A., & Radcliffe, R. D. (1997). Perception of movement and dancer characteristics from point-light displays of dance. *The Psychological Record*, 47(3), 411–422. <https://doi.org/10.1007/BF03395235>
- Calvo-Merino, B., Jola, C., Glaser, D. E., & Haggard, P. (2008). Towards a sensorimotor aesthetics of performing art. *Consciousness and cognition*, 17(3), 911–922. <https://doi.org/10.1016/j.concog.2007.11.003>
- Cavanagh, P. (2005). The artist as neuroscientist. *Nature*, 434, 301–307. <https://doi.org/10.1038/434301a>
- Chatterjee, A., & Vartanian, O. (2014). Neuroaesthetics. *Trends in Cognitive Sciences*, 18, 370–375.
- Darvas, Gy. (2009). Szimmetria a tudományban és a művészetben. *Ponticulus Hungaricus*, XII (12).
- Duncker, K. (1929). Über induzierte Bewegung. *Psychol. Forsch.* 12, 180–259. <https://doi.org/10.1007/BF02409210>

- Falus, R. (1982). *Az aranymetszés legendája*. Magvető Kiadó.
- Fechner, G. T. (1876). *Vorschule der Aesthetik*. Durck und Verlag von Breitkopf & Härtel.
- Gallese, V. (2017). The Empathic Body in Experimental Aesthetics – Embodied Simulation and Art. In Lux, V., Weigel, S. (Eds.), *Empathy. Palgrave Studies in the Theory and History of Psychology*. Palgrave Macmillan, London. https://doi.org/10.1057/978-1-137-51299-4_7
- Geisler, W. S., Perry, J. S., Super, B. J., & Gallogy, D. P. (2001). Edge co-occurrence in natural images predicts contour grouping performance. *Vision Research*, 41(6), 711–724. [https://doi.org/10.1016/S0042-6989\(00\)00277-7](https://doi.org/10.1016/S0042-6989(00)00277-7)
- Gervasio, A. H. (2012). Toward a psychology of responses to dance performance. *Research in Dance Education*, 13(3), 257–278. <https://doi.org/10.1080/14647893.2012.712101>
- Green, C. D. (1995). All that glitters: a review of psychological research on the aesthetics of the golden section. *Perception*, 24, 937–968. <https://doi.org/10.1068/p240937>
- Hagendoorn, I. (2005). Dance Perception and the Brain. In Mcechnie, S. & Grove, R. (2005), *Thinking in four dimensions: Creativity and cognition in contemporary dance*, 137–148. Melbourne University Publishing.
- Humphrey, D. (2000). *A koreografálás művészete*. Planétás Kiadó.
- Ishizu, T., & Zeki, S. (2013). The brain's specialized systems for aesthetic and perceptual judgment. *European Journal of Neuroscience*, 37(9), 1413–1420. <https://doi.org/10.1111/ejn.12135>
- Johansson, G., Von Hofsten, C., & Janson, G. (1980). Event perception. *Annual Review of Psychology*, 31, 27–63. <https://doi.org/10.1146/annurev.ps.31.020180.000331>
- Kardos, L. (Ed.). (1974). *Alaklélektan*. Gondolat Kiadó.
- Kemény, F. (2007). A mozgásfelismerés és a nyelv kapcsolata. *Magyar Pszichológiai Szemle*, 62(4), 513–522 <https://doi.org/10.1556/mpszle.62.2007.4.6>
- Lagerlöf, I., & Djerf, M. (2009). Children's understanding of emotion in dance. *European Journal of Developmental Psychology*, 6(4), 409–431. <https://doi.org/10.1080/17405620701438475>
- McManus, I. C., Cook, R., & Hunt, A. (2010). Beyond the golden section and normative aesthetics: why do individuals differ so much in their aesthetic preferences for rectangles? *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 4(2), 113–126. <https://doi.org/10.1037/a0017316>
- Miller, G.F. (2000). *The Mating Mind: How Sexual Choice Shaped the Evolution of Human Nature*. Doubleday.
- Monteiro, L. C. P., Nascimento, V. E. F. D., Carvalho da Silva, A., Miranda, A. C., Souza, G. S., & Ripardo, R. C. (2022). The Role of Art Expertise and Symmetry on Facial Aesthetic Preferences. *Symmetry*, 14(2), 423. <https://doi.org/10.3390/sym14020423>
- Ochsner, K. N., Bunge, S. A., Gross, J. J., & Gabrieli, J. D. (2002). Rethinking feelings: an fMRI study of the cognitive regulation of emotion. *Journal of cognitive neuroscience*, 14(8), 1215–1229. <https://doi.org/10.1162/089892902760807212>
- Ramachandran, V. S., & Hirstein, W. (1999). The science of art: A neurological theory of aesthetic experience. *Journal of consciousness Studies*, 6(6–7), 15–51.

- Rhodes, G., Proffitt, F., Grady, J.M., & Sumich, A. (1998). Facial symmetry and the perception of beauty. *Psychonomic Bulletin & Review*, 5, 659–669. <https://doi.org/10.3758/BF03208842>
- Rizzolatti, G. & Craighero, L. (2004). The mirror-neuron system. *Annu. Rev. Neurosci*, 27, 169–92. <https://doi.org/10.1146/annurev.neuro.27.070203.144230>
- Rizzolatti, G., & Arbib, M. A. (1998). Language within our grasp. *Trends in neurosciences*, 21(5), 188–194. [https://doi.org/10.1016/S0166-2236\(98\)01260-0](https://doi.org/10.1016/S0166-2236(98)01260-0)
- Rizzolatti, G., Fadiga, L., Gallese, V., & Fogassi, L. (1996). Premotor cortex and the recognition of motor actions. *Cognitive Brain Research*, 3(2), 131–141. [https://doi.org/10.1016/0926-6410\(95\)00038-0](https://doi.org/10.1016/0926-6410(95)00038-0).
- Sakata, M., Shiba, M., Maiya, K., & Tadenuma, M. (2004). Human body as the medium in dance movement. *International Journal of Human-Computer Interaction*, 17(3), 427–444. https://doi.org/10.1207/s15327590ijhc1703_7
- Salah, A. A. A., & Salah, A. A. (2008). Technoscience art: A bridge between neuroaesthetics and art history?. *Review of General Psychology*, 12(2), 147–158. <https://doi.org/10.1037/1089-2680.12.2.147>
- Saygin, A. P., Wilson, S. M., Hagler, D. J., Bates, E., & Sereno, M. I. (2004). Point-light biological motion perception activates human premotor cortex. *Journal of Neuroscience*, 24(27), 6181–6188. <https://doi.org/10.1523/JNEUROSCI.0504-04.2004>
- Skarda, C. A., & Freeman, W. J. (1987). How brains make chaos in order to make sense of the world. *Behavioral and brain sciences*, 10(2), 161–173. <https://doi.org/10.1017/S0140525X00047336>
- Solso, R. L. (2001). Brain activities in a skilled versus a novice artist: An fMRI study. *Leonardo*, 34(1), 31–34. <https://doi.org/10.1162/002409401300052479>
- Stevens, K. & Glass, R. (2005). Choreographic Cognition: Investigating the Psychological Processes Involved in Creating and Responding to Contemporary Dance. Conference Proceedings: *Dance Rebooted: Initializing the Grid* (pp. 1–21). Australia: Ausdance National.
- The jamovi project (2021). jamovi. (Version 1.6) [Computer Software]. Retrieved from <https://www.jamovi.org>.
- Treder, M. S. (2010). Behind the looking-glass: A review on human symmetry perception. *Symmetry*, 2(3), 1510–1543. <https://doi.org/10.3390/sym2031510>
- Vukadinović, M., & Marković, S. (2012). Aesthetic experience of dance performances. *Psihologija*, 45(1), 23–41. <https://doi.org/10.2298/PSI1201023V>
- Wood, J. N., & Grafman, J. (2003). Human prefrontal cortex: processing and representational perspectives. *Nature reviews neuroscience*, 4(2), 139–147. <https://doi.org/10.1038/nrn1033>

PREFERENCE FOR AESTHETIC PRINCIPLES IN DANCE

Mónika Pálinkás-Molnár BSc, University of Pécs, Psychology Faculty of Humanities
and Social Sciences, Institute of Psychology

László Bernáth PhD, professor, Eötvös Loránd University Faculty of Education and
Psychology, Institute of Psychology

Abstract

In this study aesthetic preference in dance is investigated from the perspective of dancers and non-dancers. Aesthetic principles were sought out that, when applied to a choreography, generate a positive experience for the audience, and it was investigated whether the experience depends on the artistic qualification of the spectators. Based on the literature, we assumed that the preference for the golden ratio, good continuation and symmetry has an advantage over works that do not have embedded aesthetic principles, and that this preference would be mostly general and not dependent on the viewer's level of education. Photographs and video clips were used in the present study, some of which had an embedded aesthetic principle and some of which did not. As a measurement tool, a questionnaire was used to gauge participants' opinions along the dimensions of liking, impact and excitement. The results suggest that people do indeed like it more when they perceive these aesthetic principles in dance than when they do not, and that the quality of the responses does not depend on artistic qualifications. Furthermore, it turns out that if the goal is the greater impact or excitement, it is more appropriate to incorporate the golden ratio into the choreography. Good continuity and symmetry are more likely to cause a sense of pleasure than impact or excitement in the audience.

Keywords: good continuation, symmetry, golden ratio, aesthetic experience, dance

1. INTRODUCTION

The present research aims to investigate dance performance preferences from the perspective of dancers and non-dancers in order to integrate psychology into the work of dance artists. We discuss, beyond the artistic message, what motifs can help to engage the viewer's attention by providing an intense aesthetic experience.

We sought to find out whether there are aesthetic principles that can be applied on stage to create a positive experience for the audience, and whether the experience is influenced by artistic background. After introducing the concepts

surrounding the topic, this paper presents some psychological studies on artistic aesthetics, and then presents the design and results of the research. We have narrowed down the number of aesthetic principles in the research, as the preparation of stimulus materials for each aesthetic principle as well as their evaluation with experimental subjects would have exceeded the goals of our research. Thus, of the Gestalt principles, we examined only three: good continuation, symmetry based on Ramachandran and Hirstein's (1999) theory, and a much older but controversial effect, the golden ratio (golden section). As far as we know, it has not yet been investigated whether these principles actually increase the aesthetic experience of dance.

Our aim with this study is to explore a detail of choreography-making that can help artists to understand the non-verbal ways they can speak to the audience if they want to create an enjoyable performance. We seek to achieve this aim by exploring the cognitive aspects of movement perception and aesthetic principles.

1.1 Detection of movement

The perception and interpretation of the movements of the human body are realized through complex neural processes. From the point of noticing the presence and movement of one or more people to the moment we attribute meaning to that movement, a series of neural activities take place in the human brain. Even natural movements in everyday life are constantly observed, interpreted and analyzed. Understanding the actions and interpreting the intentions of creatures in the environment (both humans and animals) is an essential tool for survival. Avoiding danger, getting food and building trust are all important factors in daily life, and considering that humans are social beings, without this form of communication, the existence and preservation of the species could hardly have developed.

In order to process information effectively, it is not only necessary to know the location of objects and creatures in the environment, but also their movements. Since the beginning of the 20th century, many researchers have studied the perception of motion, which has led to the development of fundamental concepts to explain the phenomenon.

Much is known about stroboscopic motion from the study of the Gestalt psychologist Wertheimer (Kardos, 1974). This phenomenon occurs when lights that are very close to each other in time and space are flashed one after the other in the dark, causing the viewer to sense movement from the given figure. This is the basis of the frame technique used in film production. Induced motion is associated with the work of Duncker, who in 1929 noted that when a smaller object is surrounded by a larger object that is moving, the viewer perceives that the smaller object moves in the opposite direction (Atkinson et al., 1999).

The perception of real movement is quite sensitive and complex. The eye itself can move while the image remains still (e.g., reading), but can also experience the movement of an object in a still background (e.g., a car passing by). If the viewer follows the object with their eyes, the retinal image of the object remains still, but it is perceived to be moving. Absolute motion is detected when an object

moves against a monochrome background, and relative motion is detected when the background is segmented. The latter case was investigated by Johansson et al. (1980), who found that a presentation of a few moving light points in the right proportion is enough to be perceived as a three-dimensional human figure. (In their original study, they placed lamps on joints and recorded their motion in the dark.) A further interesting aspect of this perception of biological motion is that it is not only the viewing of moving persons that activates the prefrontal cortex in the brain, but also the viewing of biological motion induced by light spots (Saygin et al., 2004). This may be due to the presence of mirror neurons located in this part of the brain which are activated both when motion is perceived and when motion is planned. The recognition of emotional states solely from motion is supported by Sakata et al.'s study (2004), so it is not surprising that a person's emotional state can be recognized based on the motion of the dots alone (Brownlow et al., 1997). The recognition of emotional state from dance movements was investigated by Lagerlöf and Djerrf (2009). They asked 4, 5, 8-year-old and adult spectators to identify different emotions from the facially expressionless movements of professional dancers. The four-year-olds performed poorly, but the five-year-olds were as accurate as the 8-year-olds and adults.

The mirror neuron system is an intriguing part of motion perception which has attracted the interest of several researchers (Gallese, 2017; Rizzolatti & Arbib, 1998; Rizzolatti & Craighero, 2004; Rizzolatti & et al., 1996). Neurons have been discovered in the premotor cortex (F5 area) of monkeys which fire both when an individual performs an action and when it observes another individual performing an action. Researchers have claimed that understanding how mirror neurons work may bring us closer to understanding motor events. Experiments have shown that this system is not only found in the previously mentioned primates, but also in humans as well (Kemény, 2007; Rizzolatti & Arbib, 1998; Rizzolatti & Craighero, 2004). These neurons can create a form of connection or even a non-verbal form of communication between the actor and the observer, which may be particularly appropriate in the art of movement.

1.2 Presentation of the examined aesthetic principles

Gestalt psychology, which appeared at the beginning of the 20th century, emphasizes that in regard to mental processes our experience of the world around us depends on patterns of stimuli and the organization of our experiences gained from them. The whole that we perceive is different from the sum of its parts. In fact, it is determined by the relationship of the parts to each other. In addition to the perception of shapes, sizes and colors, Gestalt psychologists have also paid attention to the perception of movement. Their explanations have helped lay the foundations for later cognitive research (Kardos, 1974).

Gestalt psychology claims that in the visual system the image projected onto the retina is a mosaic of dots of varying brightness and color. The perceptual system organizes these dots to form uniform shapes and objects separating them from each other and from the background. Such principles of organization include figure-ground organization and the grouping principles of proximity

(when the distance between certain adjacent elements is reduced), similarity (when elements of similar color and shape are perceived as a group), closure (when a part of space is enclosed by elements) and good continuation. The latter principle states that when elements are seen as forming a continuous line, our perceptual system arranges them into a group. When we see two intersecting lines, we mentally separate them into two groups as they run in their most common continuation (straight or perhaps slightly curved), rather than as two unusual lines at sharp angles (Atkinson & Hilgard, 2005).

Gestalt psychology has formed the basis of numerous studies. The general validity of the principle of good continuation has been confirmed by the study of Geisler, Perry, Super and Gallogy (2001), which analyzes the perceptual quality of natural contours. They found that people perceive visual contours according to the statistical frequency of shapes in nature. That is, contours that we see more often in everyday life are more eye-catching and pleasing than those that are unusual. It can therefore be concluded, even in the art of dance, that audiences perceive stimuli that are structured with good continuation as friendlier than those that are angular and more unusual (Gervasio, 2012). There is, however, a much earlier approach to what helps trigger positive emotion from the viewer: the golden ratio.

1.3 Golden Ratio

The first definition of the golden ratio was given by the Greek mathematician Euclid around 300 BC. Accordingly, golden ratio occurs when dividing a section into two unequal parts, the smaller part being proportional to the larger part in the same way as the larger part is proportional to the whole section (Falus, 1982). The ratio is 1:1.618.

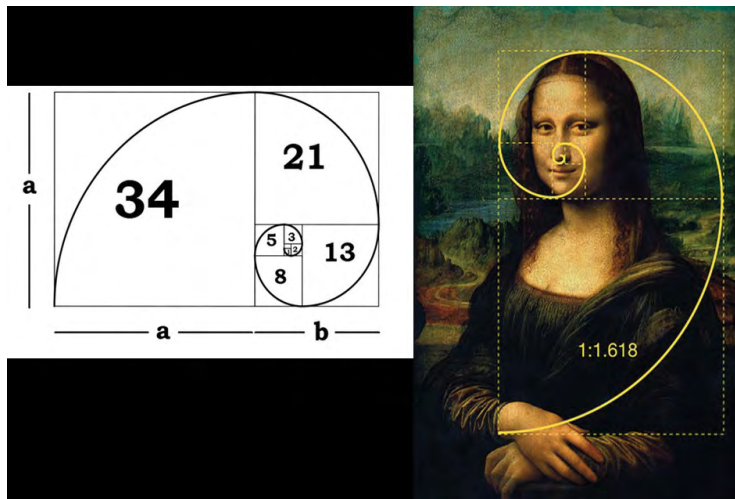


Figure 1. Example of the golden spiral based on the Fibonacci sequence and its representation in Leonardo da Vinci's Mona Lisa: $(a+b)/a = a/b = 1.618$

A thousand years later, in the 13th century, Fibonacci discovered the eponymous Fibonacci numbers. The essence of the arithmetic sequence is that any member is equal to the sum of the two members before it (1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, ...), and its peculiarity is that the ratio of two consecutive numbers approaches a given value:1.618. If squares with side lengths of Fibonacci numbers are placed next to each other, the golden spiral is created, a popular tool in art (*Figure 1*).

An early psychological experiment examining the golden section was conducted by Gustav Theodor Fechner in 1876 in which he presented 347 participants 10 rectangles of different ratios, asking them which they liked best and those which they liked the least (McManus et al, 2010). Fechner was primarily inspired by Zeising's statement 20 years earlier that the beauty of artistic creations is that their components fit together according to the proportion of the golden ratio. The results of the research indeed showed that the majority of the experimental subjects preferred the rectangle corresponding to the golden ratio, and almost none of them marked it as their least favorite. This suggests that the golden ratio as a central motif has an impact on the preference of those viewing artwork, but subsequent research has tended to suggest that the ratio only plays a minor role in the preference for the rectangle (McManus et al, 2010). In his experiments, McManus concluded that although the population preference is weak (so there is no dominating aesthetic ratio), he found statistically strong, stable and highly variable individual preferences. This was made more interesting by the fact that the preferences did not show any correlations with the personality traits tested. The findings highlight that individual differences are real phenomena, but that they also need further explanation, as the factors influencing their variability were unclear to the researchers (McManus et al., 2010).

In 1995, Christopher D. Green summarized empirical studies on the golden ratio published from the mid-19th to the late 20th century and concluded, due to the rather varied nature of the results, that although there seemed to be a real psychological effect related to the golden ratio, the majority of studies tended to only find weak effects. This suggests that there is uncertainty about the measurement tools used in such studies and that standardization would be needed to reach a consensus.

1.4 Determinants of aesthetic experience, following Ramachandran and Hirstein

In researching the laws of aesthetic experience, Ramachandran and Hirstein (1999) searched for principles that are universal and that, when applied, cause a positive, pleasing response in all people. They also emphasize that art becomes more attractive to spectators when it includes enhanced activity along a certain dimension (such as symmetry). Their theory, which they call the "eight laws of artistic experience", includes symmetry, peak shift, isolation, perceptual grouping, contrast, perceptual problem-solving, generic perspective and metaphor. These represent possible tools for art creation that stimulate the visual areas of the spectators' brain in a positive way. Of these, symmetry is presented in more detail, as it was examined in the present study.

We can find symmetry in many areas of life, such as in natural constructions (e.g., snowflakes), architectural solutions (e.g., pyramids) or works of art (e.g., Vasarely's Vega series). In geometric terms, mirror symmetry is used to denote a shape which is mirrored on an axis or plane, with its geometric properties remaining unchanged during the process (Darvas, 2009). The literature offers two non-mutually exclusive explanations for the preference for symmetry: the theory of evolutionary advantage and perceptual bias (Treder, 2010).

Symmetry is a dominant motif in human evolution, as there is a tendency for both men and women to prefer a mate with symmetrical features (especially facial features). Such symmetry acts as a fitness indicator, indicating that the individual has excellent genetic qualities and high resistance to pathogens (Berezkei, 2003). This is supported by a study which found that when symmetry is artificially increased by digitally editing facial images, the attractiveness score increases in proportion (Rhodes et al., 1998). Another explanation derived from evolution is that apart from humans, other organisms of biological significance to humans have symmetrical structures, such as prey animals or predators that stalk humans, which have also influenced human perception over time, demanding long-term attention to such features in order to obtain reward or avoid danger (Ramachandran & Hirstein, 1999).

When interpreted in a different theoretical framework (i.e., perceptual bias), the preference for symmetry is due to its simplicity of processing, also called perceptual fluency: processing symmetric objects requires less effort due to the mirroring and repetition of features (Monteiro et al., 2022). This makes the processing of information faster and thus more perceptually fluent, while the experience it causes is less exciting.

Symmetry is also given special attention in art. Those viewing art often find symmetrically structured works of art to be pleasing to the eye. Such symmetry creates a feeling of well-being and harmony.

Doris Humphrey (2000), one of the pioneers of modern dance in the 20th century, wrote that the task of the choreographer is to communicate one's message in the most appropriate way. Symmetry, which creates a sense of calm and beauty, and asymmetry, which emits a sense of dynamism or conflict, are great help in this. Humphrey also spoke about the interior design of the theater, believing that asymmetry is preferable in the stage set, while the auditorium should be simplified and symmetrical so it will not distract attention of the audience away from the stage.

2. NEUROAESTHETICS IN ARTN

The combination of cognitive and neurological research with art studies has led to an interesting and currently developing field called neuroaesthetics. Neuroaesthetics investigates the biological basis of aesthetic experience and seeks to understand aesthetic experience by understanding the mechanisms of the brain. A distinction can be made between descriptive and experimental neuroaesthetics. Descriptive neuroaesthetics aims to explore the parallels between the visual world of artists and the visual processing of the brain. An example can be seen in the shape and contour of a shadow in a painting that is not accurate but its

lightness is; the painting remains aesthetically pleasing as the human brain is sensitive to the lightness of a shadow but not its contour (Cavanagh, 2005). Experimental neuroaesthetics, on the other hand, performs quantitative tests to test various theories and hypotheses relevant to the field (Chatterjee & Vartanian, 2014).

Neuroaesthetics itself studies the brain functions that underlie aesthetic experiences. Previous studies on the subject have mainly focused on paintings and music, but nowadays knowledge of neural functions in relation to other domains is expanding. Thus, movement as a method of artistic communication has also been studied and the neuroaesthetics of dance have been examined. In a pioneering study, the parts of the experimental subject's brain which became activated during the passive observation of dancers was observed (Calvo-Merino et al., 2008). The brains of the participants were examined using fMRI while they watched dancing and non-dancing movements. Later, subjects were asked to rate each movement along certain aesthetic dimensions. Using this methodology, they were able to identify the brain areas that were active while watching movements of varying aesthetic value. Bilateral activity in the occipital cortices and in right premotor cortex was identified based on whether the movements were found to be aesthetic or not by the participants. The results suggest a hypothesized role for visual and sensorimotor areas of the brain involved in automatic aesthetic responses to dance (Calvo-Merino et al., 2008).

In a similar study, brain activity was measured while subjects were asked to make judgments according to aesthetic and affective criteria about images that were presented to them (Ishizu & Zeki, 2013). The results of this study showed that aesthetic judgments are associated with medial and lateral parts of the orbitofrontal cortex, and affective motor planning with subcortical areas. The motor, premotor, supplementary motor areas, the anterior insula, and dorsolateral prefrontal cortex are all activated in relation to decision making. The important role of the prefrontal cortex in perception, memory and action representation has also been analyzed in other studies (Ochsner et al., 2002; Wood & Grafman, 2003). Presumably, this is where the perception of movement and the formation of judgements about movement are linked. Thus, in the case of a dance performance, these are the areas of the viewer's brain that are most likely to be activated.

In their study, Skarda and Freeman (1987) showed that when at rest, neurons in the brain fire irregularly due to low metabolic activity. However, as soon as the brain detects a familiar shape, attention is drawn and the neuron system begins to converge towards it. Solso (2001) used fMRI to compare skilled artists and non-artists who were asked to draw faces. He concluded that activity in brain areas associated with face processing was higher in non-artists. He explained this by the fact that, probably because of their advanced skill level, artists process faces more efficiently and therefore require less effort. However, he also noticed that the right prefrontal cortex was significantly more active in the skilled artist. This suggests that the artist is likely not focusing on the individual features of the face, but rather on the overall effect and composition. In this way, evidence was obtained that education can influence the way a person approaches artistic creation.

However, in the context of neuroaesthetics, there may be a linguistic barrier between disciplines stemming from different conceptual systems. Different

terms associated with pre-existing phenomena can lead to difficulties in mutual understanding. Salah and Salah (2008) responded to this problem, proposing that "technoscience art" could be an area where a common terminology could evolve, an audience skilled in art and science can be created, and where a new and educated generation of artists and scientists can have a mutually positive impact on each other's work.

2.1 Dance aspects

If we look at movement from a more specific perspective, dance is an excellent example of a means of imparting meaning to movement compared to how it is treated in everyday life. A dancer's body awareness and developed musculature can be an ideal tool for enhanced non-verbal communication, a dialogue is created between the performer and the audience. The recipient is the spectator, ready to process the information, while the performer is a mediator, presenting the messages of the choreographer who creates.

In the last decades, many researchers have focused on the perception of movement and the psychological interpretation of (dance) art. For example, dance can be compared to evolutionary psychology in the sense that virtuoso solos are loved by the audience because they demonstrate the outstanding physical condition, health, special physical abilities and cheerfulness of the individual (dancer), just as in the animal world, in which individuals attract attention with their movements (Miller, 2000). In a 2004 study, Sakata et al. focused on the mechanisms of perception of information conveyed by the body. They concluded that people perceive emotional information from body movements even when they do not see facial expressions (Sakata et al., 2004). Their results showed that the movement of the human body does not only have a secondary function but also an independent mediating role in human communication. Stevens and Glass, on the other hand, present various empirical methods and analytical tools for investigating the cognitive processes that take place during the creation of choreographies and the psychological effects that can be measured during live contemporary dance performances (Stevens & Glass, 2005). One such tool is the ART (Audience Response Tool), which measures psychological reactions to dance.

Although the love of dance can have a community-forming effect on participants and on those watching the dance from the audience, it is worth considering that each viewer perceives a dance choreography a little differently. Viewing an artistic creation is an individual experience which depends on the individual's neural system, perception and senses. The experience can also be shaped by memories, impressions, desires, expectations, and emotions. An individual's reception of art can even be influenced by the current physical state. However, regularities can be examined nonetheless, such as in principles that can apply to all creators and spectators in a general way. However, it is important to bear in mind that each individual may differ from the average (Hagendoorn, 2005).

The aesthetic experience of dancers and non-dancers has also been investigated by Vukadinović and Marković (2012). In their pilot study, they asked two groups of participants to collect adjectives that they thought could be used to describe

different forms of dance while watching dance performances. On this basis, they asked dancers and non-dancers for their own opinions of the dance performances using 35 unipolar and bipolar seven-point scales. The study aimed to explore the factors involved in the evaluation of the aesthetic experience of dance performances. Three distinct factors were identified from the results of the two groups' equal ratings: the Dynamism factor, which included adjectives such as "expressive", "powerful" or "exciting"; the second Exceptionality factor, which included adjectives such as "unique" and "exceptional"; and the Affective Evaluation factor, which included adjectives such as "subtle" or "seductive". In addition, significant results were obtained when the groups were separated, with different factor contents. Thus, the study revealed that there are traits along which dancers and spectators similarly perceive and evaluate dance performances, but also a qualitative difference between the aesthetic experience of the two groups which can be related to different aspects of body activity. In other words, professional dancers mostly make use of their bodies and proprioception in the creation of their work, while spectators passively receive what they see, mainly through vision and hearing.

A possible reason for these findings is that artistic training determines mental representations. In another study, beginner, amateur and professional dancers were asked to identify easy (*Petit pas assemblé*) and difficult (*Pirouette en dehors*) dance movements presented on video. The easier movement was equally marked as such by the groups, but while beginners could not mark the harder one the professionals marked it well (Blasing & Schack, 2012).

3. OBJECTIVE AND RESEARCH QUESTIONS

The literature dealing with the examined topic suggests that there are aesthetic principles in art that, when applied in a composition, attract the attention of the viewer and are appealing. Examples include the principle of good continuation (Gervasio, 2012), the golden ratio (Fechner, 1876), and symmetry (Ramachandran & Hirstein, 1999). Although different studies show different strengths for the correlations between preference and a given principle, in general good continuation, symmetry and the golden ratio have proven to be useful for the purpose of this study.

Scientific opinion is divided on whether aesthetic perception is similar for all individuals (Ramachandran & Hirstein, 1999; Vukadinović & Marković, 2012) or whether there is a difference between the perception of artists and non-artists (Solso, 2001; Vukadinović & Marković, 2012). In the present study, we did not investigate a complex set of artwork which would exclusively be encountered in art education, but rather small elements of artworks that are present in everyday life regardless of the spectator's education, and are thus likely to be familiar to everyone in a nearly equal way through visual perception.

We examined preferences using three types of questions (i.e., liking, excitement, and impact). The three aesthetic principles (due to their specificities) do not result in the same experience, so it can be assumed that differences between the aesthetic principles are reflected in the responses, which in turn may provide a more nuanced picture which can have implications for choreographers.

Based on these considerations, our study sought to answer the following questions:

1. Do respondents prefer compositions which contain one of the aesthetic principles over those that contain none?
2. Does the preference for aesthetic principles depend on the artistic education of the participant?
3. Is there a difference in the participants' responses regarding each aesthetic principle based on the question types?

4. METHODS

4.1 Experimental subjects

A total of 100 participants completed the online self-report questionnaire, of which 87 were women and 13 were men. The average age of the participants was 31.2 years (SD=11.2), with 83 young adults (18-40 years) and 17 middle-aged individuals (41-65 years). With the aim of the study in mind, the researchers sought to achieve a diverse sample, sampling participants who had received secondary or higher education in arts as well as those who had not. Thus, the sample can be divided into two main groups, one group (n = 36) which includes non-artists and another group (n = 64) of artists. In the artist group, 36 are dance artists and 28 have other artistic qualifications (i.e., fine arts, drama, and music).

4.2 The instruments

A self-designed questionnaire was used to assess the aesthetic preferences of the respondents. The questionnaire contained an initial section collecting demographic information (i.e., gender, age, and artistic education) followed by an additional 24 questions which collected data regarding the aesthetic principles and the extent to which viewers evaluate a dance work as impactful, appealing and exciting. This was aided by materials related to the general components of a dance performance (i.e., dancers located in the given space as well as images of poses and short movement materials that follow the aesthetic principles). Such materials are necessary to create a staged choreography.

The 24 questions were structured in such a way that 4 still images (see *Figure 2*) and 4 moving images (videos of a few seconds) were each accompanied by 3 questions. The first two questions (*How does it affect you? How exciting do you find it?*) were chosen based on a study by Vukadinović and Marković (2011). The third question (*How much do you like it?*) was adapted to the purpose of the present study. Using a two-pole, seven-point Likert scale, respondents were able to indicate how much they liked the material (not at all - very much), how much of an impact it had on them (very weak impact - very strong impact), and to what degree they found the stimulus to be exciting (very relaxing - very exciting). By stimulus we therefore mean the visual material provided to the participant, which is either a picture or a moving image.

The stimulus materials (*Figure 2*) were produced by the first author of this study who, in collaboration with three trained dancers, created images and videos of static poses or short movement combinations.

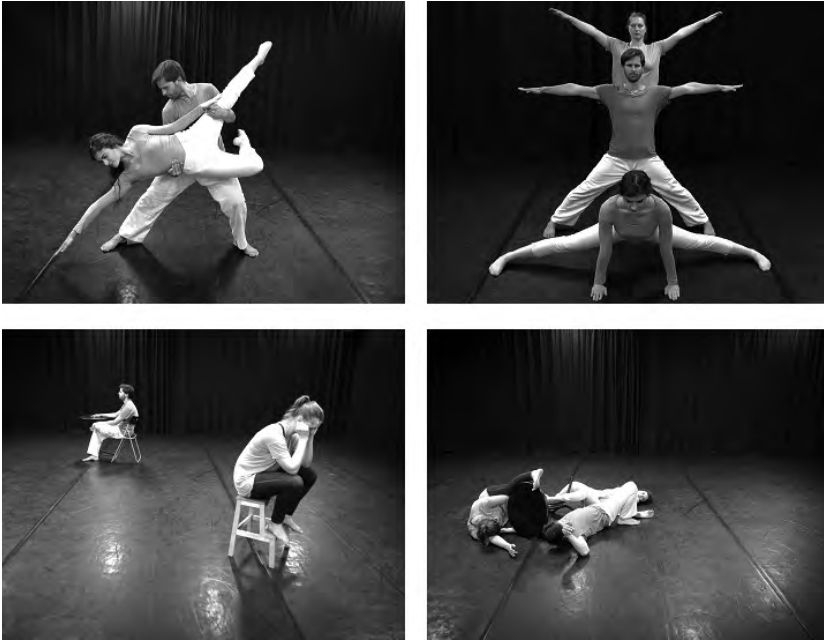


Figure 2. The still images containing the principles of good continuation, the symmetry, the golden ratio and one images that contains no principle

The principle of good continuation is illustrated in the top-left image in *Figure 2*, where the dancers' legs pointing in different directions represent two lines that can be seen as a continuation of each other. In the top-right image of *Figure 2*, the symmetry formed by the bodies and limbs of the three dancers can be observed. In the bottom-left picture, the golden ratio appears as a Fibonacci spiral projected imaginatively onto the space of movement, indicated by the position of the dancers in space and the position of their bodies. The bottom-right image in the *Figure 2* is a stimulus that tries to avoid all three of the above-mentioned aesthetic principles.

In the four video sequences presented to the participants (15 seconds on average) good continuation appears as a dancer starting from the bottom left corner of the field of view, from the ground, and moving organically, concentrating on the diagonal direction to the top right corner of the space. This forms an imaginary line for the viewer that progresses forward in time and space. The symmetry in video is represented by two dancers on either side of the space performing a series of movements that are the same but mirror-symmetrical to each other. The representation of the golden ratio in motion was achieved by using the Fibonacci arithmetic series. Three dancers stood motionless in a place corresponding to the proportions of the space. The video starts with a pause. The first dancer does

one move, then another after a short pause. There is again a pause and then the second dancer joins in; together, they continue the sequence of movements with two movements being performed simultaneously. There is another pause, and then finally the third dancer joins in, with three movements being seen at the same time, followed by yet another pause. In the imagination of the spectators this sequence of movements may represent the Fibonacci numbers (1;1;2;3...), where the quotient of two consecutive numbers approximates the value of 1.618, the value of the golden ratio. The line and the choreography formed in this way can of course be continued by increasing number of dancers. In the video illustrating a lack of an aesthetic principle, the three dancers perform a short choreography constructed from random movements. While one of the dancers sometimes moves in and out of sight, the other two dance a short contact section that purposely interrupts the good continuation. The video ends with one dancer in a static position and another dancer in engaged in repetitive movement.

The images and the videos were made in such a way as to contain as little additional stimuli as possible. This was achieved by minimizing the scenery and lighting, removing color, eliminating sound, and ensuring that the dancers' faces did not show any expressions that could influence the participants' responses to the questions. In addition, there are no objects in the pictures and videos that could be used as scenery to distract the viewer's attention, and the dancers' clothing is also simple and free of attention-grabbing features. However, regardless of these measures, it is necessary to take into consideration the fact that these are complex stimuli. They might contain other types of information in addition to the examined aesthetic principles, and even the mentioned deprivations of stimuli may influence the formation of opinions.

For the evaluation of the results, the stimuli were grouped in such a way that, since each aesthetic principle was associated with two stimuli (a picture and a video), the average of the responses to the stimuli containing the same aesthetic principles for all of the question types was taken as the final value of a principle. For example, the value of the symmetry effect is the average of the answers to the questions responding to the symmetry-based image and video effects.

4.3 The procedure of the research

Participants were asked to complete the online questionnaire which could be completed by the respondents using an electronic device and Internet connection without a timeframe or need for special supervision. All of the necessary instructions were included in written form, so that experimental subjects were also informed that their participation would remain completely anonymous. The questionnaire took approximately 10 minutes to complete, and the results were analyzed using the statistical software Jamovi version 1.6.

5. RESULTS

The data were analyzed on the basis of aesthetic principles (i.e., good continuation, symmetry, golden ratio, and no principle), question types (i.e., excitement,

impact, and liking) and groups (i.e., artists and non-artists) using mixed analysis of variance (ANOVA). One of the assumptions underlying the use of ANOVA, homogeneity, was met; as the assumption of normality was not met, the Greenhouse-Geisser correction was applied.

There were no significant differences between the perception of the image and video stimuli [$F(1,99)=0.212$ $p=0.646$ $\eta^2p=0.002$], so the two were combined for analysis. In addition, no significant differences were found between the sexes [$F(1,96)=2.93$; $p=0.09$ and $\eta^2p=0.030$] and none of the interactions were significant, so the sexes were combined and not taken into account for further analyses. When examining the effect of age, it was found that the age groups did not significantly differ [$F(1,96)=0.025$ $p=0.877$ and $\eta^2p=0.000$] and that none of the age group interactions were significant, so the age groups were combined and not considered for further analysis. The artist and non-artist groups also did not significantly differ from one another [$F(1,98)=1.60$; $p=0.209$ and $\eta^2p=0.016$]. The effect size was also low, suggesting that no significant value is expected in this respect even with a larger sample size. Thus, there is no statistically measurable difference between the answers of the artist and non-artist groups.

However, the aesthetic principles were shown to differ significantly from each other [$F(2,6;255,02)=19.19$; $p<0.001$ and $\eta^2p=0.164$], which is explained by the fact that higher values were measured for symmetry and the golden ratio than good continuation based on Tukey's pairwise comparison. Furthermore, all three aesthetic principles were rated more favorably than when no embedded aesthetic principle was used. The results are shown in *Figure 3*.

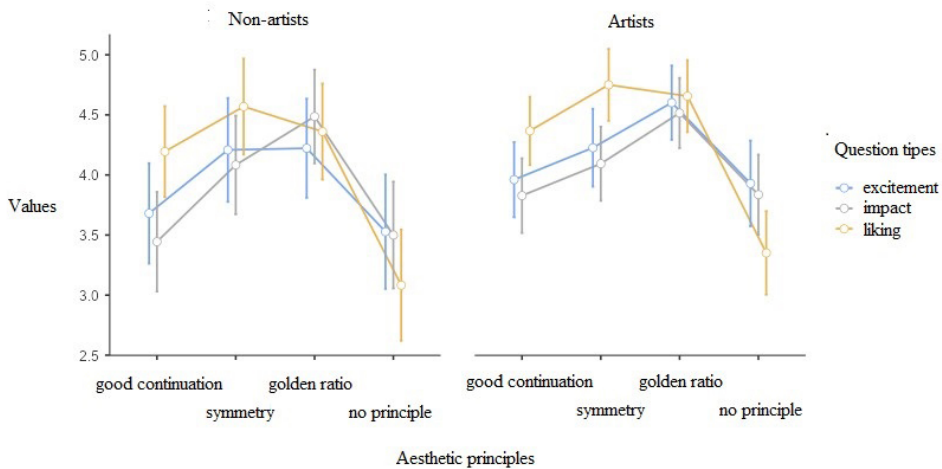


Figure 3. Scores by aesthetic principles, question types and groups

The question types (i.e., liking, impact, and excitement) were also shown to be significantly different from each other [$F(2;196)=7.428$; $p<0.001$ and $\eta^2p = 0.070$] with a moderate effect. Based on Tukey's pairwise comparison, this difference is due to liking received higher values than impact. There is also a significant

interaction between the aesthetic principles (i.e., golden ratio, symmetry, good continuation, and no aesthetic principle) and the question types (i.e., liking, impact, and excitement) [$F(4.52;442.87)=26.685$; $p<0.001$ and $\eta^2p=0.214$], which is caused by several factors according to Tukey's pairwise comparison. Stimuli featuring the golden ratio were rated by respondents to be more exciting and impactful than stimuli with good continuation. Furthermore, stimuli with good continuation and symmetry caused more liking than excitement or impact. Stimuli which contained none of the aesthetic principles were rated as exciting and impactful rather than liking. Further interactions were not significant.

6. DISCUSSION

In this study, we investigated to what extent the golden ratio, symmetry and good continuation embedded in the various elements of moving performance artwork cause liking, impact, and excitement from artist and non-artist viewers. Previous research has shown that the aesthetic principles under investigation, namely the golden ratio (Fechner, 1876), good continuation (Gervasio, 2012), and symmetry (Ramachandran & Hirstein, 1999; Bereczkei, 2003) impact attention in different but positive ways. Although there are studies that focus on the fact that artistically trained and untrained individuals evaluate artworks differently, in those experiments the participants were asked to make judgements by engaging in active activities such as drawing faces (Solso, 2001), collecting adjectives (Vukadinović & Marković, 2012), or noting dance moves (Blasing & Schack, 2012). In these actions, it is assumed that the more efficient processing resulting from proficiency leads to the artist and non-artist groups producing different results, and thus the separation of the two groups is relevant. However, in the case of the passive reception of artwork (as in the present research), the two groups can be considered as viewers or spectators of the artistic experience, and it can be assumed that aesthetic preference does not depend on the artistic education of the recipients (Fechner, 1876; Ramachandran & Hirstein, 1999; Vukadinović & Marković, 2012).

In our study, we showed that the spectators prefer compositions featuring one of the aesthetic principles as opposed to cases those featuring none. The results show that although the difference in values is low, for the question *"How much do you like it?"*, respondents gave significantly higher scores to pictures and videos composed with the golden ratio, good continuity and symmetry as opposed to those stimuli that lacked these principles. Thus, it can be said that viewers prefer when these aesthetic principles are incorporated into the composition. This is consistent with the theories and research findings analyzed above.

We also investigated whether the preference for aesthetic principles depends on artistic education. Based on the answers to the survey given by the respondents, the results show that there is no significant difference between the preferences of artistically trained and non-artist respondents. Thus, statistically the different dance stimuli are equally valued by those who have received secondary or higher artistic education and those who have not. There is also no effect of gender or age on preference, showing that women and men make the same aesthetic judgements regardless of age. This provides evidence for what Fechner (1876) and Ramachandran

and Hirstein (1999) have argued: that aesthetic principles are essentially universal in the population.

We also examined whether there were differences in the responses to the items related to the aesthetic principles across question types. That is, whether each aesthetic principle causes different levels of impact, liking, and excitement. There is also a significant difference between the question types, namely that liking received higher scores than impact on average. This result may be due to the fact that the images and videos were designed to minimize stimulus to the viewer in order to narrow down the experimental conditions to examine the aspect under investigation. Therefore, black and white stimuli which were free of scenery and lighting effects, as well as emotionless and expressionless stimuli were viewed by the subjects. The aesthetic principles hidden in these stimuli are appealing because of their proportions and lines. The impact of the stimuli may also depend on the lack of additional information listed, which is why they may have been rated lower in impact than in liking.

It was also found that stimuli containing the golden ratio were rated as more exciting and impactful than those with good continuation. This correlation can be justified by the fact that good continuation is preferred due to its generality and familiarity (Geisler et al., 2001), and therefore understandably is less preferred than the golden ratio, which is a more dynamically attractive ratio due to its asymmetry, in terms of impact and excitement. The fact that good continuity and symmetry cause liking rather than excitement or impact can be similarly explained. Both of these aesthetic principles reflect harmony and familiarity from an evolutionary point of view and also according to perceptual bias (Geisler et al., 2001; Bereczkei, 2003; Monteiro et al., 2022); therefore, their preference is primarily expressed in liking, with less perceived excitement and impact. In turn, images and videos that did not incorporate either principle were rated as exciting and impactful rather than likable. This result represents a kind of framework reflecting the answer to the first question, revealing that viewers generally like it when they discover such principles in artistic works. However, the fact that they do not rate it as pleasing may trigger other effects, as the perception of art is a rather complex and subjective process (Hagendoorn, 2005).

One limitation of the present research is the small sample size. Although a low effect size was obtained when examining the differences between the artist and non-artist groups, and therefore it is not expected that a larger sample would show a significant value, the other questions posed by the research may be worth investigating with a larger sample. Although a strong emphasis was placed on simplifying the stimuli, a number of factors other than the individual aesthetic principles may have influenced decision-making in the study (such as the physical appearance of the dancers, background, lack of colors or music, etc.).

Overall, the results of the study were in line with the theories laid out in the literature. It can thus be concluded that when a choreographer is in the process of creating a new dance performance, it is worthwhile to consider the principles of the golden ratio, symmetry and good continuity. In order to please the audience aesthetically, beyond the dramaturgy, technical execution and other factors of the performance, any of the principles examined in this study can be embedded

in a choreography. The research has shown that if the choreographer wants to use these principles as a tool of expression, it is worth considering the following: symmetry and good continuity suggest harmony, balance, and familiarity. If the story of the performance is based on such a narrative, incorporating these tools will enhance the desired effect on the audience. However, if the choreographer wishes to increase the impact even more, and to support the excitement with asymmetrical but appealing motifs, it is worth taking advantage of the golden ratio, including the Fibonacci numbers.

But no matter how an artist creates, it is important to keep in mind that the reception and evaluation of the final artistic product are individual and subjective evaluations, regardless of the principles. There will always be people who interpret and perceive what they see and hear differently from others. Moreover, it is conceivable to apply the results of this research in a way that explicitly focuses on the opposites. Indeed, if the choreographer deliberately deviates from the appropriate balance during the application of the aesthetic principles presented above, he or she may achieve the opposite effect, thereby enriching the experience of the performance. Symmetrical elements that are too drawn out in time, or sequences of movements that seem to be predictable and reliant on good continuation, may at some point create tension and confusion. A dance composed which features the golden ratio can also lose its impact and become boring if the audience has to watch it for too long. From this point of view, therefore, we think it is worth taking the aesthetic principles into consideration, and also trying them out and shaping them. In this way, the creator will be able to use them appropriately to achieve his or her own goals. However, it is worth keeping in mind that one of the beauties of art is that, while it is possible to seek common ground, everyone can develop their own slightly different points of view.

References

- Atkinson, R. C., & Hilgard, E. (2005). *Pszichológia* (pp. 180–184). Osiris Kiadó.
- Atkinson, R. L., Atkinson, R. C., Smith, E. E., & Nolen-Hoeksema, S. (Eds.). (1999). *Pszichológia*. Osiris Kiadó.
- Bereczkei, T. (2003). *Evolúciós pszichológia* (pp. 220–225). Osiris Kiadó.
- Bläsing, B., & Schack, T. (2012). Mental Representation of Spatial Movement Parameters in Dance. *Spatial Cognition & Computation*, 12(2–3), 111–132. <https://doi.org/10.1080/13875868.2011.626095>
- Brownlow, S., Dixon, A. R., Egbert, C. A., & Radcliffe, R. D. (1997). Perception of movement and dancer characteristics from point-light displays of dance. *The Psychological Record*, 47(3), 411–422. <https://doi.org/10.1007/BF03395235>
- Calvo-Merino, B., Jola, C., Glaser, D. E., & Haggard, P. (2008). Towards a sensorimotor aesthetics of performing art. *Consciousness and cognition*, 17(3), 911–922. <https://doi.org/10.1016/j.concog.2007.11.003>
- Cavanagh, P. (2005). The artist as neuroscientist. *Nature*, 434, 301–307. <https://doi.org/10.1038/434301a>
- Chatterjee, A., & Vartanian, O. (2014). Neuroaesthetics. *Trends in Cognitive Sciences*, 18, 370–375.

- Darvas, Gy. (2009). Szimmetria a tudományban és a művészetben. *Ponticulus Hungaricus*, XII (12).
- Duncker, K. (1929). Über induzierte Bewegung. *Psychol. Forsch.* 12, 180–259. <https://doi.org/10.1007/BF02409210>
- Falus, R. (1982). *Az aranymetszés legendája*. Magvető Kiadó.
- Fechner, G. T. (1876). *Vorschule der Aesthetik*. Durck und Verlag von Breitkopf & Härtel.
- Gallese, V. (2017). The Empathic Body in Experimental Aesthetics – Embodied Simulation and Art. In Lux, V., Weigel, S. (Eds.), *Empathy. Palgrave Studies in the Theory and History of Psychology*. Palgrave Macmillan, London. https://doi.org/10.1057/978-1-137-51299-4_7
- Geisler, W. S., Perry, J. S., Super, B. J., & Gallogy, D. P. (2001). Edge co-occurrence in natural images predicts contour grouping performance. *Vision Research*, 41(6), 711–724. [https://doi.org/10.1016/S0042-6989\(00\)00277-7](https://doi.org/10.1016/S0042-6989(00)00277-7)
- Gervasio, A. H. (2012). Toward a psychology of responses to dance performance. *Research in Dance Education*, 13(3), 257–278. <https://doi.org/10.1080/14647893.2012.712101>
- Green, C. D. (1995). All that glitters: a review of psychological research on the aesthetics of the golden section. *Perception*, 24, 937–968. <https://doi.org/10.1068/p240937>
- Hagendoorn, I. (2005). Dance Perception and the Brain. In Mcechnie, S. & Grove, R. (2005), *Thinking in four dimensions: Creativity and cognition in contemporary dance*, 137–148. Melbourne University Publishing.
- Humphrey, D. (2000). *A koreografálás művészete*. Planétás Kiadó.
- Ishizu, T., & Zeki, S. (2013). The brain's specialized systems for aesthetic and perceptual judgment. *European Journal of Neuroscience*, 37(9), 1413–1420. <https://doi.org/10.1111/ejn.12135>
- Johansson, G., Von Hofsten, C., & Janson, G. (1980). Event perception. *Annual Review of Psychology*, 31, 27–63. <https://doi.org/10.1146/annurev.ps.31.020180.000331>
- Kardos, L. (Ed.). (1974). *Alaklélektan*. Gondolat Kiadó.
- Kemény, F. (2007). A mozgásfelismerés és a nyelv kapcsolata. *Magyar Pszichológiai Szemle*, 62(4), 513–522 <https://doi.org/10.1556/mpszle.62.2007.4.6>
- Lagerlöf, I., & Djerf, M. (2009). Children's understanding of emotion in dance. *European Journal of Developmental Psychology*, 6(4), 409–431. <https://doi.org/10.1080/17405620701438475>
- McManus, I. C., Cook, R., & Hunt, A. (2010). Beyond the golden section and normative aesthetics: why do individuals differ so much in their aesthetic preferences for rectangles? *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 4(2), 113–126. <https://doi.org/10.1037/a0017316>
- Miller, G.F. (2000). *The Mating Mind: How Sexual Choice Shaped the Evolution of Human Nature*. Doubleday.
- Monteiro, L. C. P., Nascimento, V. E. F. D., Carvalho da Silva, A., Miranda, A. C., Souza, G. S., & Ripardo, R. C. (2022). The Role of Art Expertise and Symmetry on Facial Aesthetic Preferences. *Symmetry*, 14(2), 423. <https://doi.org/10.3390/sym14020423>

- Ochsner, K. N., Bunge, S. A., Gross, J. J., & Gabrieli, J. D. (2002). Rethinking feelings: an fMRI study of the cognitive regulation of emotion. *Journal of cognitive neuroscience*, 14(8), 1215–1229. <https://doi.org/10.1162/089892902760807212>
- Ramachandran, V. S., & Hirstein, W. (1999). The science of art: A neurological theory of aesthetic experience. *Journal of consciousness Studies*, 6(6–7), 15–51.
- Rhodes, G., Proffitt, F., Grady, J.M., & Sumich, A. (1998). Facial symmetry and the perception of beauty. *Psychonomic Bulletin & Review*, 5, 659–669. <https://doi.org/10.3758/BF03208842>
- Rizzolatti, G. & Craighero, L. (2004). The mirror-neuron system. *Annu. Rev. Neurosci*, 27, 169–92. <https://doi.org/10.1146/annurev.neuro.27.070203.144230>
- Rizzolatti, G., & Arbib, M. A. (1998). Language within our grasp. *Trends in neurosciences*, 21(5), 188–194. [https://doi.org/10.1016/S0166-2236\(98\)01260-0](https://doi.org/10.1016/S0166-2236(98)01260-0)
- Rizzolatti, G., Fadiga, L., Gallese, V., & Fogassi, L. (1996). Premotor cortex and the recognition of motor actions. *Cognitive Brain Research*, 3(2), 131–141. [https://doi.org/10.1016/0926-6410\(95\)00038-0](https://doi.org/10.1016/0926-6410(95)00038-0).
- Sakata, M., Shiba, M., Maiya, K., & Tadenuma, M. (2004). Human body as the medium in dance movement. *International Journal of Human-Computer Interaction*, 17(3), 427–444. https://doi.org/10.1207/s15327590ijhc1703_7
- Salah, A. A. A., & Salah, A. A. (2008). Technoscience art: A bridge between neuroaesthetics and art history?. *Review of General Psychology*, 12(2), 147–158. <https://doi.org/10.1037/1089-2680.12.2.147>
- Saygin, A. P., Wilson, S. M., Hagler, D. J., Bates, E., & Sereno, M. I. (2004). Point-light biological motion perception activates human premotor cortex. *Journal of Neuroscience*, 24(27), 6181–6188. <https://doi.org/10.1523/JNEUROSCI.0504-04.2004>
- Skarda, C. A., & Freeman, W. J. (1987). How brains make chaos in order to make sense of the world. *Behavioral and brain sciences*, 10(2), 161–173. <https://doi.org/10.1017/S0140525X00047336>
- Solso, R. L. (2001). Brain activities in a skilled versus a novice artist: An fMRI study. *Leonardo*, 34(1), 31–34. <https://doi.org/10.1162/002409401300052479>
- Stevens, K. & Glass, R. (2005). Choreographic Cognition: Investigating the Psychological Processes Involved in Creating and Responding to Contemporary Dance. Conference Proceedings: *Dance Rebooted: Initializing the Grid (pp. 1–21)*. Australia: Ausdance National.
- The jamovi project (2021). jamovi. (Version 1.6) [Computer Software]. Retrieved from <https://www.jamovi.org>.
- Treder, M. S. (2010). Behind the looking-glass: A review on human symmetry perception. *Symmetry*, 2(3), 1510–1543. <https://doi.org/10.3390/sym2031510>
- Vukadinović, M., & Marković, S. (2012). Aesthetic experience of dance performances. *Psihologija*, 45(1), 23–41. <https://doi.org/10.2298/PSI1201023V>
- Wood, J. N., & Grafman, J. (2003). Human prefrontal cortex: processing and representational perspectives. *Nature reviews neuroscience*, 4(2), 139–147. <https://doi.org/10.1038/nrn1033>

A TÁNCPEDAGÓGUS-KÉPZÉS ÁLLAMI SZABÁLYOZÁSÁNAK TÖRTÉNETE

Bolvári-Takács Gábor PhD, egyetemi tanár, Magyar Táncművészeti Egyetem,
Művészetelméleti Tanszék

Absztrakt

A táncpedagógus-képzés állami szabályozási folyamatának lényege abban állt, hogy az állam előbb szabályozásra érdemes tevékenységként ismerte föl a táncoktatást, majd fokozatosan irányítása alá vonta. A huszadik század közepéig ez elsősorban a szakmai érdekvédelmi szervezetek által összefogott tánciskolák tevékenységének, illetve a kimeneti vizsgafeltételek rendeleti úton történő szabályozásában merült ki. Kezdő dátum az 1922-es esztendő, amikor a belügyminiszter először létesített táncmesterképesítő vizsgabizottságot az addig szakmai egyesületek által kiállított bizonyítványok állami elismerésére. 1945 után a folyamat műfajilag (balett, mozdulatművészet, néptánc, társastánc) diverzifikálódott, s a képzések szabályozásán túl állami intézmények létrehozásában öltött testet. A táncpedagógus-képzés 1974-ben főiskolai szintre emelkedett, végül 2006 után, a bolognai folyamat eredményeként, a tánc tanár mesterszakkal elérte a legmagasabb képzési szintet.

Kulcsszavak: táncmesterképzés, tánc tanító-képzés, táncpedagógus-képzés, tánc tanár-képzés

1. ELŐZETES MEGFONTOLÁSOK

1.1. Bevezetés

A nyilvános táncoktatás szabályozása Magyarországon a 20. század közepéig nem előadóművészeti vagy művészetpedagógiai ügy volt, hanem az állam szempontjából erkölcsrendészeti probléma, a tánciskolák szempontjából pedig üzleti és foglalkoztatáspolitikai kérdés. A művészetoktatás állami elismerési folyamata közvetlenül összefüggött a művészeti ág társadalmi és politikai elfogadottságának alakulásával. Az állam a 20. században a táncművészeti műfajok között folyamatosan diszkriminált. A táncművészképzés intézményesülését tehát nem a műfaji önszervező képesség (balett, mozdulatművészet, néptánc, társastánc stb.), hanem a táncművészet felé irányuló, koronként változó társadalmi, politikai és erkölcsi elvárások határozták meg. Az állami intézményesülést a jó szervező képességgel rendelkező táncmes-terek és táncpedagógusok végtelenen eltérő erősséggel tudták (vagy nem tudták) befolyásolni.

A táncpedagógus-képzés állami szabályozási folyamatának lényege abban állt, hogy az állam előbb szabályozásra érdemes tevékenységként ismerte föl a táncoktatást, majd fokozatosan irányítása alá vonta. A huszadik század közepéig ez elsősorban a szakmai érdekvédelmi szervezetek által összefogott tánciskolák tevékenységének, illetve a kimeneti vizsgafeltételek rendeleti úton történő szabályozásában merült ki. A második világháború után a folyamat műfajilag diverzifikálódott, s a képzések szabályozásán túl állami költségvetési intézmények létrehozásában öltött testet.

A táncpedagógus-képzés állami szabályozásának kezdő dátuma az 1922-es esztendő, amikor a belügyminiszter először létesített táncmesterképesítő vizsgabizottságot az addig szakmai egyesületek által kiállított táncmesteri bizonyítványok állami elismerésére. A továbbiakban ennek a fordulatoknak gazdag száz évnél több történetét tekintjük át.

A táncos képzés 19–20. századi intézményesüléséről az elmúlt években több forráskiadásunk és összegző írásunk megjelent, a kutatási eredményeket mostani munkánkhoz is hasznosítottuk (Bolvári-Takács 2011a, 2011b, 2013, 2014a, 2014b, 2017, 2018a, 2018b).

1.2. Módszertani kérdések

A téma feldolgozásához a neveléstudományban alkalmazott kutatási eszközöktől eltérő megközelítést választottunk, mert a forrásanyag jellege ezt indokolta. Ezért – a jogtudományban kevésbé járatos olvasó eligazítása érdekében – szükséges néhány módszertani kérdés tisztázása.

Tartalmi szempontból a legfontosabb annak rögzítése, hogy a közlemény nem általában a hazai táncpedagógus-képzés és különösen nem a pedagógusképző intézmények történetét tárgyalja, hanem a táncpedagógus-képzés jogi szabályozásának fejlődését mutatja be. Csak azokkal a pedagógiatörténeti jelenségekkel foglalkozunk, amelyekre az állam jogszabály(ok) megalkotásával kiterjesztette és érvényesítette igazgatási hatáskörét. Bizonyos időszakokban egyes oktatásigazgatási kérdések még nem tartoztak ide (például 1945 előtt államilag elismert néptáncpedagógus szakképesítés nem létezett). Ilyen esetben a témakör tárgyalása kívül esett vizsgálódásunkon, mert annak feltárása, hogy valamely jelenséget az állam miért nem szabályoz a jog útján, nem jogtörténeti, hanem társadalomtörténeti kérdés. Másrészt előfordul, hogy az állam egy idő után bizonyos képzési területeket kivesz a szabályozási körből és már nem kívánja oktatásirányítási jogi eszközökkel befolyásolni (például a táncoktatók tanfolyami képzése 1957 után népművelési, illetve foglalkoztatáspolitikai kérdéssé vált, mivel az amatőr oktatók alkalmazása a művelődési otthonok munkajogi kategóriáihoz igazodott). Ilyen esetben sem mélyültünk el a témakörben, legfeljebb utalunk a további szakirodalomra.

Kutatásmódszertani szempontból alapvető forrásbázisként a táncpedagógus-képzésre vonatkozó, nyilvánosan megjelent jogszabályokra támaszkodtunk. E tekintetben a feldolgozás a teljességre törekszik. Minden olyan oktatásigazgatási jellegű jogszabályt megvizsgáltunk és felhasználtunk, amelyek az első, 1897. évi szabályozás óta a mai napig a táncpedagógus-képzés államilag elismert szervezeti-intézményi formáit, szakstruktúráját és képesítési feltételeit érintették. Nem elemeztük viszont

azokat a táncoktatási jogszabályokat, amelyeknek nincs pedagógusképzési relevanciájuk (például 1945 előtt a növendékek erkölcsi előírásairól vagy az iskolák működési szabályairól szóló rendeletek stb.). A hatályosság nyomon követése viszonylag egyszerű, mert az új jogszabályban mindig gondoskodnak a korábbi jogszabály (vagy annak egy része) hatályon kívül helyezéséről, ha pedig ez elmarad, úgy kell tekinteni, hogy a korábbi szabályozás (vagy annak módosítással nem érintett része) továbbra is érvényes. A jogszabályok primer források, így jelentőségük minden más nyomtatott forráshoz képest erősebb. Leőhelyük a jelölésükből és címükből kiolvasható, de a jogban nem járatos olvasók kedvéért a forrásjegyzékben a hivatkozott jogszabályok hagyományos és elektronikus leőhelyét egyaránt megadtuk.

Korszakolási szempontból szintén jogtörténeti szemléletet érvényesítettünk. Az elemzési korszakhatárokat nem az egyes táncágazatok fejlődésének saját logikája, hanem a jogalkotást meghatározó történelmi-politikai korszakolás jelölte ki. A 20. században egyértelműen ilyen tényező az első és a második világháború. Az 1945 utáni jogfejlődésnél a táncpedagógus-képzés mindenkor legmagasabb oktatási szintjeihez igazodtunk, mert az állam előbb felsőfokú, majd főiskolai, végül egyetemi szintre emelte a táncpedagógus-képzést. Ennek megfelelően az állami szabályozás mindig a legfelső szintre vonatkozott, az alatta levő szint mintegy kiesett az állam szabályozási igényköréből, s a korábbi időszakok szakképesítési ügyei ettől kezdve legfeljebb ekvivalencia-problémaként merültek föl.

2. AZ ÁLLAMILAG ELISMERT TÁNCPEDAGÓGUS-KÉPZÉS KIALAKULÁSA (1922–1945) ÉS A KÖZVETLEN ELŐZMÉNYEK

A nyilvános táncoktatás „pedagógusai” a polgári Magyarországon a táncmesterek (más néven táncitanítók) voltak. A 19. század végéig egymástól függetlenül működtek – műfaji megjelölés nélküli – tánciskoláikat, s mai fogalmaink szerint társastáncokat, balettet és ún. nemzeti táncokat tanítottak. A szakmai érdekvédelem fontosságát felismerve 1891 decemberében Budapesten ötvenkilenc táncmester megalakította a *Magyarországi Táncitanítók Egyesületét*. A jóváhagyott alapszabályok bemutatására az 1892. évi közgyűlésen került sor. A vezetőség határozatot hozott, hogy akik 1892 előtt legalább tíz éven át kizárólag táncitanítással foglalkoztak, megkapják az egyesület táncitanítói oklevelét, míg a többieknek vizsgát kell tenniük. A tíz éves gyakorlat alapján – egyelőre még államilag el nem ismert módon – akkor hatvannégyen kaptak oklevelet (Róka, 1923).

Az egyesület fő célja a táncoktatás állami szabályozásának elismertetése volt. Erőfeszítéseiket a millennium évében siker koronázta: a nyilvános táncitanítás szabályozásáról szóló 50.743/1896.B.M. rendelet 1897. október 1-jén lépett hatályba. A hazai táncoktatást érintő első jogszabály a táncitanítókra vonatkozóan kimondta, hogy a nyilvános táncoktatáshoz szükséges rendőrhatalósági engedélyt kifogástalan előéletű személyek kaphatnak, akik közül előnyben kell részesíteni azokat, akik oklevéllel vagy a *Magyarországi Táncitanítók Egyesülete* által kiadott bizonyítvánnyal igazolják szakképzettségüket. Az egyesület szempontjából a rendeletben történt nevesítés kétségtelen sikernek számított, ugyanakkor a jogszabály nem tette kötelezővé a szakképesítést. A jogszabály nyomán az 1898. évi egyesületi közgyűlés határozatot hozott a *Táncitanítók Képezője* létrehozásáról és az egy hónapos tanfolyam

szeptember 1-jén elindult. 1902-től a tanfolyam két osztályból állt: tanítójelöltekből és továbbképzősökből. 1903-tól a táncmesteri vizsgához előírták a négy középiskola elvégzését. (Róka, 1923)

A belügyminiszter 1906-ban részben módosította az 1896-os jogszabályt. Az 1906. június 1-jén hatályba lépett 25.797/1906.B.M. körrendelet szerint a táncitanító a szakképzettségét táncitanítói tanfolyamot működtető, a belügyminiszter által jóváhagyott táncmesteri egyesülettől kapott bizonyítvánnyal, illetve oklevéllel igazolhatta. A változtatás oka a táncitanítók érdekképviseleti szerveinek megszokasodása volt: 1904-től kezdődően az addig egységes szakma fokozatosan több egyesületre bomlott, részben főváros-vidék viszonylatban, részben Budapesten belüli személyi ellentétek miatt. Közöttük szélhámosok is felbukkantak: például egy kisújszállási egyesületben háromnapos (!) tanfolyam alapján, postai utánvétellel lehetett táncitanítói oklevélhez jutni. Mértékadó táncmesterek javasolták, hogy a táncitanítói okleveleket nem az egyesületeknek, hanem az általuk közösen fenntartott és a minisztérium ellenőrzése alatt működő vizsgabizottságnak kellene kiállítania, de a belügyi tárca adminisztratív eszközökkel nem kívánt beavatkozni. A Tanácsköztársaság bukása után azonban a vizsgáztatási jogot mindenkitől visszavonták és Budapest székesfőváros hatáskörébe utalták. A jogfosztott egyesületek pillanatok alatt alkalmazkodtak az új helyzethez. Előbb kimondták feloszlásukat, majd 1921. január 17-én megalapították a szakma egységes szervezetét, a *Magyar Táncitanítók Országos Szövetségét* (MTOSZ), amely saját képezdével segítette a képesítő vizsgára készülést. A belügyminiszter által felállított ideiglenes táncmesterképesítő vizsgabizottság előtti első, immár államilag elismert táncmesteri vizsga 1922. május 29–30-án zajlott le, ezt a dátumot tekinthetjük az állami táncpedagógus-képzés első eseményének. A jelentkezőknek középiskolai végzettséggel kellett rendelkezniük, 71 jelöltből 37 fő kapott „megfelelt” minősítést. A vizsgabizottság később felülvizsgálta a korábban nagy számban kiadott egyesületi okleveleket, amelynek során 260 képesítésből 111-et hagytak jóvá (Gaubek, 1933; Róka. 1923).

Az ideiglenes állapot valóban rövid ideig tartott. A táncmesterképzés és a nyilvános táncitanítás szabályozása tárgyában kiadott, 1925. június 8-án hatályba lépett 229.230/1925.B.M. körrendelet – egyebek mellett – újrászabályozta a nyilvános táncitanításra jogosító képesítést és ennek megszerzési feltételeit. Ezentúl azt a táncmestert kellett megfelelően képesítettnek tekinteni, aki 1918. november 1. előtt ilyen oklevelek kiadására feljogosított táncmesteri egyesületek által kiállított táncmesteri oklevéllel rendelkezik; úgyszintén aki 1918. november 1. és 1922. május 31. között kiadott táncmesteri oklevéllel rendelkezik (akár az említett egyesületek, akár a belügyminiszteri engedéllyel működő ideiglenes táncmesterképesítő vizsgabizottság által); vagy pedig 1922. május 31-ét követően kapott táncmesteri oklevelet, a belügyminiszter által felállított vizsgabizottság előtt letett vizsgája alapján. A továbbiakban csak az kaphatott nyilvános táncitanításra jogosító képesítést, illetve táncmesteri oklevelet, aki a belügyminiszter által átmenetileg a MTOSZ keretei között felállított táncmesterképző tanfolyamot elvégezte. Erre a középiskola hat osztályát kijárt, illetve színművészeti akadémiát végzett vagy tornatanítói, óvónői képesítéssel rendelkező magyar állampolgár volt felvehető. Az addig kiadott, nyilvános táncitanításra jogosító engedélyek a rendelet hatályba belépésétől számított 60 napon belül hatályukat veszítették. Magyar állampolgárok külföldön szerzett táncmesteri

oklevéllel akkor taníthattak, ha külön szakvizsgát tettek. Engedélyt kaphatott még – ún. „régi jogon” – az oklevéllel nem rendelkező táncmester, ha már 1905-ben vagy azt megelőzően foglalkozott nyilvános tánctanítással és ezt rendőrhatalósági engedéllyel igazolta. A tánctanításra jogosító oklevél megszerzését lehetővé tevő képesítő vizsga időpontját a belügyminiszter a 231.391/1925. B.M. körrendeletével 1925. június 25-re tűzte ki, főleg azoknak, akik az 1922–24 folyamán lezajlott vizsgákon nem feleltek meg vagy azokon önhibájukon kívül nem jelenhettek meg.

Az állami táncmesterképző tanfolyam végleges kialakítására a következő évben került sor, amikor a 152.900/1926.B.M. rendeletben kiadták a *Magyar Országos Táncmesterképző Tanfolyam* szabályzatát. Az állami szerepvállalás ezzel új szakaszba lépett: az addigi elismert magántanfolyam helyét a táncművészet első, önálló, jogszabállyal létrehozott állami iskolája vette át. 1928-ban a tanfolyam szervezetében a 256.205/1928.B.M. körrendelet alapján megjelent a műfaji tagolódás: a tanfolyam balett szakkal bővült, amelyet csak az általános táncmester-képzővel együtt lehetett elvégezni. A miniszter a klasszikus balett oktatásával foglalkozó pedagógusokat kötelezte e tanfolyam egy éven belüli elvégzésére, ellenkező esetben elveszett a tanítási, illetve balettiskola-fenntartási joguk. A már okleveles táncmesterek is kötelesek voltak vizsgázni, ha balettet a továbbiakban is kívántak tanítani. A tanfolyam elvégzésére azonban nem kötelezték őket, és külön oklevelet sem kaptak, hanem eredeti diplomájukra vezettek záradékot.

Mіндеzen folyamattal párhuzamosan a húszas évek elejétől a táncpedagógus-képzésben a vallás- és közoktatásügyi tárca is érintetté vált, mégpedig az iskolai testnevelés fejlesztése kapcsán. A testnevelésről szóló 1921. évi LIII. tc. előírta *Testnevelési Főiskola* felállítását és újjászervezte az 1913 óta létező *Országos Testnevelési Tanácsot*. A miniszter 1925. október 16-án a 77.000/1925.V.K.M. számú rendelettel kiadta a *Testnevelési Főiskola* szervezeti szabályzatát. A testnevelő tanári oklevél megszerzéséhez három éves képzést írtak elő. Felvételre csak harminc évnél fiatalabbak jelentkezhetnek, érettségivel vagy tanítói oklevéllel.

A *Testnevelési Főiskola* létrehozása a nyilvános tánciskolákat működtető táncmesterek szempontjából érdektelen volt. Alapvetően érintette ugyanakkor a táncpedagógusok másik, ugyancsak nagy létszámú csoportját, a mozdulatművészeti iskolákat. Az arisztokratikus gyökerekkel rendelkező, tradíciókon alapuló, férfiak által irányított fővárosi és vidéki tánciskolák mellett ugyanis a 20. század tízes éveiben megjelentek Magyarországon az új, nyugati ideológiákat adaptáló, életreform és női emancipációs törekvéseket ötvöző, nők által vezetett, Budapesten érdekelt, később egységesen mozdulatművészeti vagy mozgásművészeti néven definiált tanintézetek. A már említett 229.230/1925.B.M. körrendelet rögzítette, hogy a „bármely elnevezés alatt rendezett zenei (ritmikus) tornatanfolyamok” általában nem tartoznak a tánctanítás fogalma alá, tehát e jogszabályok sem vonatkoznak rájuk; ugyanakkor működésükhöz rendőrhatalósági engedély szükséges. Ennek megadásához kikötötték az *Országos Testnevelési Tanács* előzetes hozzájárulását, amelynek feltételei között szakképesítést és „rátermettséget” írtak elő. Mivel Magyarországon ilyen jellegű pedagógusképzés nem folyt, az iskolák gyakorlatilag a vezetőjük (tulajdonosuk) külföldön szerzett diplomája alapján működtek, s a húszas évek végén megkezdték a tanárképzést is. (Dienes, 2005; Fenyves, 2005; Fuchs, 1990; Lenkei 1993, 2004; Vincze & Faludy, 2013)

1928. július 12-én hatályba lépett a nyilvános tornatanítás szabályozásáról szóló, a VKM egyetértésével kiadott 252.098/1928.B.M. rendelet, amely mindenfajta tornatanításhoz rendőrhatósági engedélyt írt elő, amelyet csak olyan magyar állampolgár kaphatott meg, aki állami, illetve államilag elismert testnevelő tanári oklevéllel rendelkezik. Ugyanakkor, ha az oktatott testmozgásnak „táncjellege is van” a testnevelői képesítés mellett a nyilvános táncitanításra jogosító oklevél is szükséges. Akik a 229.230/1925. B.M. rendelet szerinti engedéllyel foglalkoztak ritmikus tornatanítással, úgyszintén akik nyilvános tornatermet működtettek testnevelő tanári oklevél nélkül, azoknak öt évig megengedték tevékenységük folytatását, de tényleges iskolavezetőként az új feltételeknek megfelelő személyt kellett alkalmazniuk. A *Testnevelési Főiskola* első évfolyama 1928-ban készült végezni, így nyilvánvaló volt, hogy a kultusztarca biztosítani kívánja a diplomák jövőbeni értékét. A rendelet szerint öt év türelmi idő után a mozdulatművészek képzését már csak testnevelő tanári oklevéllel és táncitanítói diplomával egyaránt rendelkező személyek végezheték, mivel azonban a *Testnevelési Főiskolán* a 30. életév volt a felvételi korhatár, a rendelkezés a jövőre nézve kizárta a magániskolák vezetőinek intézmény-fenntartási jogát, valamint elértéktelenítette az általuk kiadott diplomákat.

A rendelet koncepciója kormányzati körökből már 1928 elején kiszivárgott. Az addigi szabályozás alapvetően megfelelt a mozdulatművészek érdekeinek, mert a táncoktatási jogszabályok alóli mentesség számos előnnyel járt (elegendő csupán a központilag előírt tanfelszereltségre utalni). A új helyzetben azonban a magániskolák vezetői szakmai és üzleti érdekvédelmi céllal összefogtak. 1928. május 7-én harmincheten megalakították a *Mozdulatkultúra Egyesületet*, amely memorandumot intézett a kultuszminiszterhez, kérve, hogy a rendeletet a belügyminiszterrel egyetértésben változtassa meg vagy a hatályát függesse fel. A mozdulatművészeti iskoláknak végül sikerült elérniük, hogy a belügyminiszter 1929-ben megváltoztassa az 1925-ben felállított *Magyar Országos Táncmesterképző Tanfolyam* szervezetét, önálló mozdulatművészeti szakot létrehozva. A ritmikus tornáról leválasztott mozdulatművészet ezzel a jogszabállyal elnyerte formális egyenjogúságát a táncművészet többi ágával (Fuchs, 1990; Lenkei, 1993).

Az 1929. május 3-án hatályba lépett 248.711/1929.B.M. rendelet megerősítette, hogy mindennemű tánc, így a balett- és mozdulatművészet tanításának képesítési előfeltétele a 229.230/1925.B.M. rendeletben szabályozott, táncitanításra jogosító oklevél megszerzése. A *Magyar Országos Táncmesterképző Tanfolyam* általános táncmesteri, balettművészeti és mozdulatművészeti szakokból áll, s a képesítő vizsga sikeres letétele alapján három típusú táncmesteri oklevél szerezhető: 1. általános táncmesteri oklevél, amely mindennemű tánc tanítására jogosít, a balett és a mozdulatművészet kivételével; 2. balett tanítására jogosító táncmesteri oklevél; 3. mozdulatművészet tanítására jogosító táncmesteri oklevél. A tanfolyam szakjait külön-külön vagy együtt el lehetett végezni.

Az új típusú képzésekhez igazodva a mozdulatművészeknek azonnal meg kellett teremteniük a bemeneti feltételeket. Az iskolák vezetőinek a rendelet hatályba lépésétől számítva négy hónapjuk volt az oklevél megszerzésére a *Táncmesterképző Tanfolyamon*. Az első mozdulatművészeti táncitanítói okleveleket 1929. szeptember 17-én adták át (Dienes, 2005; Lenkei, 1993).

A szakmai és az üzleti érdekek változó erősségű szempontjaihoz igazodva a mozdulatművészeti lobbi átmeneti megerősödését jelezte, hogy az 1932. július 19-én hatályba lépett 124.227/1932.B.M. rendelet „a kérdés végleges rendezéséig” a *Magyar Országos Táncmesterképző Tanfolyam* nevét *Magyar Országos Táncmester- és Mozdulatművészeti képző Tanfolyamra* változtatta, élén a miniszter által kinevezett ügyvezető igazgatóval. A Tanfolyamon belül önálló táncmesterképző, valamint mozdulatművészeti képző egység létesült, saját tanulmányi vezetőkkel. Az általános tánctanítói és a balett szakokat a táncmesterképzőn belül helyezték el. Szintén szakmai érdekek érvényesültek a MTOSZ 1932-ben létrehozott négy hónapos előkészítő tanfolyama kapcsán. A gazdasági világválság és a megnövekedett munkanélküliség miatt, egyfajta önvédelmi megnyilvánulásként, kimondták, hogy az állami tanfolyamra csak azok vehetők fel, akik ezt az előképzőt elvégezték (Bolvári, 2014a).

A táncpedagógus-képzés állami szabályozásának folyamatában újabb fordulópontot jelentett az 1933. szeptember 15-én kiadott 162.000/1933.B.M. rendelet. Nemcsak azért, mert minden korábbinál részletesebben meghatározta „a tánc- és mozdulatművészet nyilvános tanítására jogosító oklevél megszerzéséhez szükséges tanfolyam” szervezetét és működését, hanem azért is, mert a tanfolyam nevének *Tánc- és Mozdulatművészet-tanítóképző Országos Tanfolyamra* történő megváltoztatásával, terminológiai újításként, lecserélte a „táncmester” kifejezést, világossá téve, hogy nem művészek, hanem pedagógusok képzése folyik. (A mozdulatművészek esetében a tanfolyam címéből ez eddig nem tűnt ki.) A rendelet szerint a tanfolyam célja, hogy előkészítse hallgatóit a tánc- és mozdulatművészet-tanítói oklevél megszerzéséhez szükséges képesítő vizsgára. A tanfolyam három szakból áll: általános tánctanítói szak, balett szak, illetve mozdulatművészet-tanítói szak. Ezek kizárólag külön-külön végezhetőek el; időtartamuk egyaránt hat hónap. A tanfolyam elméleti és gyakorlati képzésből áll, záróvizsgával fejeződik be. A magyar (nemzeti) táncokra fokozott gondot kellett fordítani.

A rendelet hatályba lépésétől kezdve tartós nyugvópontra jutott a kérdéskör szabályozása. A *Tánc- és Mozdulatművészet-tanítóképző Országos Tanfolyam* felvételi hirdetményei évente augusztusban jelentek meg, szeptemberben indult a képzés és márciusban tartották a gyakorlati vizsgát. A MTOSZ folytatta az *Előkészítő Tanfolyam* és a *Továbbképző Tanfolyam* működtetését. Ennek példáját követve a *Mozdulatkultúra Egyesület* 1934-ben megkezdte saját előkészítő tanfolyamának kialakítását. Ez eleinte az egyesület által erre felhatalmazott iskolákban folyt, tehát nem önálló intézményként jött létre. 1934-ben előbb kilenc iskola kapott rá engedélyt, majd 1935 után további négy, végül 1940 tavaszán újabb kettő. A választmány határozata alapján az 1940/41. tanévtől egységes, két éves *Előkészítő Tanfolyam* indult, gyakorlati oktatói hat magániskolát képviseltek (Lenkei, 1993).

1942-ben a belügyminiszter megváltoztatta a *Tánc- és Mozdulatművészet-tanítóképző Országos Tanfolyam* 1933-ban megállapított szervezetét, erőteljesen szigorítva az állami szerepvállalást. Az 1942. szeptember 8-án hatályba lépett 117.700/1942.B.M. rendelet az intézmény nevét *Tánc- és Mozdulattanítóképző Országos Tanfolyamra*, tagozódását – az addig három helyett – két szakra: általános tánctanítói, valamint mozdulattanítói szakokra módosította (a balett önálló szakként megszűnt). A tanulmányi időt az előbbi szakon hat hónapról két évre (2x8 hónap), az utóbbin három évre (3x8 hónap) emelték. A megnövekedett tanulmányi időt az addig magániskolákban

folyó előkészítő tanfolyamok anyagának elsajátítására fordították. Ezzel a képzés ténylegesen iskolarendszerűvé vált, míg korábban az állam szerepe csak a közvetlen vizsgafelkészítésre és a vizsgáztatásra terjedt ki. A rendelet könnyítéseket határozott meg az előképzettséggel rendelkező jelentkezőknek, ugyanakkor rögzítette, hogy ezentúl sem a MTOSZ, sem az egyes iskolák nem foglalkozhatnak felvételi előkészítéssel. Szintén újdonság volt, hogy ahogy a rendelet a hallgatók tanulmányi előmenetelének évközi (december és március) ellenőrzését szabályozta. Kötelezővé vált az évről-évre az általános táncpedagógus szakon az első, a mozdulatpedagógus szakon pedig az első és a második évfolyam végén. A képesítő vizsga szabályai nem változtak. (A fejezetben leírtakat vö.: Bolvári-Takács, 2014a.)

3. AZ ÁLLAMILAG SZERVEZETT TÁNCPEDAGÓGUS-KÉPZÉS MŰFAJAI DIVERZIFIKÁCIÓJA 1945 UTÁN

Az 1945 után rövid ideig kormányprogramként is felvállalt, a kultúra sokszínűségét hirdető ún. szabadművelődés kora hamar lezárult. A negyvenes évek végétől, a kommunista párt totális hatalmának megerősödésével párhuzamosan, felerősödött a művelődésügy közvetlen politikai irányítás alá vonása. Ebben meghatározó jelentőségű volt a *Népművelési Minisztérium* 1949. júniusi létrehozása. A táncoktatás vonatkozásában mindez azt jelentette, hogy néhány év leforgása alatt a „burzsoá” mozdulatművészetet felszámolták, a társastánc (legalábbis 1956-ig) megtűrt műfaj maradt, a klasszikus balett ugrásszerű fejlődésnek indult, a magyar néptánc pedig addig soha nem látott mértékben nyert teret (Bolvári-Takács, 2011a; Dienes & Fuchs, 1989; Zórándi, 2014).

A felsőfokú táncpedagógus-képzés lassú átalakulása, kibontakozása mellett fokozatosan megerősödött az amatőr táncoktatásban, illetve tánccsoporthoz tartozó vezetőik és oktatóik iskolarendszeren kívüli képzése. Ennek szabályozástörténete azonban szétfeszítené a tanulmány kereteit, ezért csupán a legfontosabb intézményt említem. A *Népművészeti Intézetet* 1951. január 1-jei hatállyal létesítették, a 9/1951. (I.6.) M.T. rendelet szerint a népi művészetek fejlesztése és a kulturális tömegmozgalmak művészi tevékenységének elősegítése céljából. Elnevezése a 18/1957. (M.K.2.) MM. utasítás alapján *Népművelési Intézetre* módosult (alapfeladatai között ekkor nevesítették a társastáncot). A később több névváltozáson átesett intézmény az iskolán kívüli népművelés valamennyi ágának elvi irányítási jogát megkapta, s feladatköreiben mindvégig ellátta az amatőr művészeti (közte a táncművészeti) csoportok oktatóinak és vezetőinek szakmai képzését és továbbképzését (Fuchs, 1982a, 1982b; Kaposi, 1983; Maác, 1965; Neuwirth, 2001; Petravichné, 2001, 2007; Simay, 1983; Táncszövetség, 1965, 1972, 1983; Tóthpál, 1999; Vásárhelyi László, 1972).

3.1. A mozdulatművészeti tanítóképzés reményei és felszámolása

A mozdulatművészet terén az 1945-től 1951-ig tartó időszakot az események felgyorsulása jellemezte, benne kísérletekkel és kudarcokkal, újszerű kezdeményezésekkel és szervezeti sokszínűséggel. A műfaj művelői a képzés felügyeletét mindinkább a művészeti intézményekért és oktatásért felelős vallás- és közoktatásügyi miniszterhez kívánták terelni, miközben a belügyi tárca jóindulatát sem kívánták elveszíteni.

A szakmai szervezetek között új szereplőként megjelent *Magyar Pedagógusok Szabad Szakszervezetének Mozdulatművészeti Szakosztálya* javaslatára a belügyi tárca az addigi *Tánc- és Mozdulattanítóképző Országos Tanfolyam* mozdulatművészeti szakát 1945-ben *Országos Mozdulatművészeti Tanítóképző Tanfolyam*ként szervezte újjá. Az erről szóló 156.100/1945. B.M. rendelet 1945. november 14-én lépett hatályba. E szerint a mozdulatművészet tanítására jogosító oklevél megszerzéséhez előírt tanfolyam időtartama három év (3x8 hónap). A felvételi korhatár 16-26 év. Az első és a második tanév évről-évre záró vizsgával, a tanfolyam záróvizsgával ér véget és mozdulatművészeti tanítói oklevelet ad. Átmeneti rendelkezésként rögzítették, hogy azok a növendékek, akik a tanfolyam egyes évfolyamait korábban elvégezték, de a háborús események miatt évről-évre vizsgát tenni nem tudtak, közvetlenül felvehetők a második vagy harmadik évfolyamra, illetve záróvizsgát tehetnek.

A *Mozdulatművészeti Tanítóképző Tanfolyam* nem oldotta meg a műfajban alkotók és dolgozók problémáit. Az 1928-ban kényszerű okok miatt kialakult összefogás háttérbe szorult, ellentétek bukkantak felszínre egyéni ambíciók és nézetek mentén. A kultuszminisztériumban egymást érték az önálló beadványok. 1946 áprilisában néhány mozdulatművész Táncművészeti Főiskola felállítását kezdeményezte az ún. „új táncművészet” jegyében. 1947 januárjában a Mozdulatművészeti Egyesület választmánya saját Mozdulatművészeti Akadémia létrehozásáról döntött és terjesztett fel állami jóváhagyásra. 1947 februárjában a Mozdulatművészeti Szakosztály készített javaslatot Mozdulatművészeti Főiskola létesítésére. Eredményt egyikük sem ért el (Bolvári-Takács, 2013; Lenkei 1993).

A műfaj az állami intézményesülés lehetőségéhez 1947 tavaszán került a legközelebb: a vallás- és közoktatásügyi miniszter a *Testnevelési Főiskolán* táncnevelési szakot létesített. Az 1947 augusztusában közzétett pótfelvételi hirdetmény szerint az 1947–48-as tanévben induló táncnevelési (mozgásművészeti) szak I. évfolyamán a képzési idő 4 év. A szak célja a női test adottságait figyelembe vevő, zeneileg alátámasztott, az általános művészi érzéket növelő és tömegsportot tekintetbe vevő mozgásos nevelés. Elvégzése középiskolai testnevelő tanári oklevél elnyerésére jogosít. A szépen hangzó szándékok azonban nem jártak sikerrel. A Testnevelési Főiskola sosem érezte magáénak az ügyet, a képesítési követelmények rögzítése elmaradt, táncnevelői oklevél kiadására nem került sor (Lenkei, 2007).

A mozdulatművészet helyzete ettől kezdve még nehezebbé vált. A kommunista kultúrpolitika rendszeridegenként kezelte. A 637.440/1948. B.M. rendelet az 1948/1949. tanév végével megszüntette az *Országos Mozdulatművészeti Tanítóképző Tanfolyamot*, arra hivatkozva, hogy a VKM táncszakiskola létesítését határozta el az 1949/1950. tanévre. Az első és másodéves növendékek számára lehetővé tették, hogy az 1948/1949. tanév végén az egész tanfolyam anyagából záróvizsgázzanak és az oklevelet megkapják. Az 1948/49-es tanév második felében megtörtént a *Mozdulatművészeti Tanítóképző Tanfolyam* és a *Tánc-tanítóképző Országos Tanfolyam* felügyeletének átadása a VKM művészeti főosztálynak. 1949 nyarán és őszén lefolytatták a vizsgákat és kiadták az okleveleket. Az elhúzódó adminisztrációs ügyek és a különböző vizsgálathalasztások miatt tanfolyam lezárásának ügyei 1951 novemberéig tartottak (Lenkei, 1993; Hirschberg, 2004).

Ami az új szakiskolára vonatkozó utalást illeti, ha nem is a kultuszminiszter, de a népművelési miniszter 8.399/1949.(XII.10.) Np.M. rendelete alapján 1950.

január 15-én valóban megnyílt a *Táncművészeti Iskola*, amelyben három éves középfokú táncoktató-képző tagozat is helyet kapott volna. A mindössze öt hónapig működő iskola azonban beleolvadt az 1950 szeptemberében megnyílt *Állami Balett Intézetbe*, amelyben már nem volt helye a mozdulatművészetnek. A „reakciós irányzatnak” minősített műfaj teljes felszámolása ezzel egyidőben bekövetkezett. 1950 júliusában és 1951 júniusában szakmai értekezleteken mondtak ítéletet, s kényszerítették önkritikára legjobb művelőit. A mozdulatművészetet évtizedekre kiírták a magyar tánc kultúrából, alkotói és előadói más táncágazatokban helyezkedtek el (Fuchs, 1990; Fenyves, 2005; Lenkei, 2004; Vitányi 1951).

3.2. Az általános tánc tanító-képzéstől a társastáncpedagógus-képzésig

A világháború után tehát az addig egységes általános tánc tanítói és a mozdulatművészet-tanítói képzés állami szabályozása kettévált. A *Tánc- és Mozdulattanító-képző Országos Tanfolyam* tánc tanítóképző ágát az 1946. június 5-én hatályba lépett 264.000/1946. B.M. rendelet önálló *Tánc tanítóképző Országos Tanfolyam*ként szervezte újjá, általános tánc tanítói és balett szakokkal, amelyek külön-külön voltak elvégezhetőek. Az előbbi szak időtartamát két évben (2x8 hónap) határozták meg, a felvételi alsó korhatár 18 év, a felső 26 év volt. A hallgatónak az első évfolyam végén vizsgát kellett tennie, a tanfolyamot a második év elvégzése után képesítővizsga zárta.

Az általános tánc tanítói szak 1950-ig működött. Megszűnése összefüggött azal, hogy a kormány a 116/1951. (VI.5.) M.T. rendelettel az 1949-ben létrehozott *Népművelési Minisztérium* ügykörébe utalta a táncoktatóképzés és a tánciskolák felügyeletét, vagyis megszűnt a *Beliügyminisztérium* több mint fél évszázados joghatósága. A táncoktatás erkölcsrendészeti ügyből művészeti nevelési kérdéssé vált, immár hivatalosan.

1951 októberében a népművelési tárca a 1011–3–38/1951. (X.25.) Np.M. rendeletben intézkedett a társastánc tanítás szabályozásáról. E szerint a továbbiakban társastánc tanítással csak az foglalkozhatott, aki a *Népművészeti Intézet* által kiállított alkalmassági bizonyítvánnyal rendelkezik. A tanítás feletti felügyeletet az illetékes megyei (budapesti) tanács végrehajtó bizottsága, a főfelügyeletet a népművelési miniszter gyakorolta. A korábbi engedélyek hatályukat veszítették.

Az intézkedés nyomán országsszerte megalakultak a társastánc és balett tanítói munkaközösségek. A társastáncok negatív politikai megítélésének következményeként azonban az 1945 előtt működött hatvan tánciskolából csak huszonegy nyitott ki, 1954-re pedig csupán hat iskola maradt életben. 1952 augusztusában országos tánc tanítói konferencián vitatták meg a megyei társastánc-tanítói munkaközösségekben folyó oktatást. (Bán 1954)

Az átalakulási folyamat lezárásaként a népművelési tárca a 2/1956. (VI.1.) Np.M. rendelettel több ponton változtatott a társastánc-tanítók és a balettoktatók működésén, megerősítve a munkaközösségek jogállását. Az alkalmassági bizonyítvány kiadására irányuló kérelmet a *Népművelési Minisztérium*hoz kellett benyújtani, csatolva a szakképzettséget igazoló bizonyítványt. A jogalkotó megerősítette, hogy a táncoktatók önkéntes társulás alapján munkaközösségbe tömörülhetnek, amelyek a minisztérium által kiadott tematika (oktató táncok jegyzéke) alapján

működnek. Az 1.011–3–38/1951. (X. 25.) Np.M. rendelet alapján kiadott alkalmassági bizonyítványok és engedélyek 1956. december 31-én érvényüket veszítették. A rendelet nyomán az állami irányítás egyszerűbb lett: a fővárosban tíz, vidéken megyénként egy-egy munkaközösség létesült. Budapesten a képezett táncpedagógusok egynegyede lett tagja valamely munkaközösségnek (Táncszövetség, 1965).

Államilag szervezett társastánc-pedagógus képzésre a 70-es évek közepéig csak alkalmanként, illetve esetlegesen került sor, általában egyfajta „túlzoltásként”, amikor a pedagógushiány már égetővé vált. Így pl. 1957-ben a *Művelődésügyi Minisztérium* felkérésére a *Magyar Táncpedagógusok Országos Szabad Szakszervezete* indított bizonyítvánnyal záruló, tízhetes társastánc-pedagógus tanfolyamot. A szakszervezet később is működtetett rövid továbbképzéseket. A legkomolyabb kezdeményezést az *Állami Balett Intézetben* 1967 januárjában levelező formában indított keresztfél éves, két éves idejű *Társastánc Oktatóképző Tanfolyam* jelentette. A minisztérium megbízásából szervezett képzés elsősorban a vidéki pedagógushiányt kívánta hosszú távon enyhíteni, s a fiatalítás érdekében a felvételi korhatárt a 35. életévben maximálták (Aszalós, 1969; Gyenes, 1969; Merényi, 1972).

3.3. A klasszikus balett pedagógus-képzés megerősödése

Mint láttuk, a *Tánc- és Mozdulattanítóképző Országos Tanfolyam* táncitanítóképző ágát az 1946. június 5-én hatályba lépett 264.000/1946. B.M. rendelet önálló *Tánc-tanítóképző Országos Tanfolyam*ként szervezte újjá, csak külön-külön elvégezhető általános táncitanítói és balett szakokkal. (Tehát az 1942-ben megszűnt önálló balett szak újraéledt.) A balett szak időtartamát 4 évben (4x8 hónap) irányozták elő. A felvételi korhatár 18-26 életév volt. A hallgatóknak minden év végén vizsgázni kellett, a negyedik évet képesítővizsga zárta. A balett szak léte azonban hamarosan megkérdőjeleződött, mert a műfaj – az Operaház szovjet mintára módosult repertoárjával összhangban, s az addig lényegében zárt, belső egységként működő operaházi balettiskola társadalmasításával – új utakra tért. A Szovjetunióban az 1930-as években kanonizálódott a balettművész-képzés metodikája. Balettművészek kimagasló tudásával a közönség először 1949-ben, a budapesti *Világifjúsági Találkózón* szembesült. Az operaház színpadán hamarosan megjelentek a szovjet balettek, s a továbbiakban ez határozta meg a kultúrpolitika balettművész- és balettpedagógus-képzéssel kapcsolatos elképzeléseit.

A mozdulatművészet tárgyalásánál említett, a 8.399/1949.(XII.10.) Np.M. rendelettel létrehozott *Táncművészeti Iskola* – szovjet metodika alapján – hét éves tanulmányi idejű alapfokú táncművészeti és a három éves középfokú táncoktató-képző tagozatból állt volna. Az utóbbi szak céljaként a táncművészet különböző ágaiban szakoktatók nevelését fogalmazták meg, üzemi, tömegszervezeti, hivatásos csoportok számára. A tagozat „táncművészeti főiskolai felvételre is jogosító” szakoktatói oklevelet adott, ám ez csak terv maradt. Az iskola táncművész szakán 1950. január 15-én megindult az oktatás és a tanév végéig, június 15-ig tartott. S azzal le is zárult, mert 1950 júliusában a legfelső pártvezetés – az *Operaház Balettiskolája* és a *Táncművészeti Iskola* összevonásával – határozatot hozott az *Állami Balett Intézet (ÁBI)* megalapításáról, amely az 1950/51-es tanév elején megnyitotta kapuit. Bár az *ÁBI* feladatai között a balettmester-képzés nem szerepelt, az intézmény

befolyása a következő években e téren is fokozatosan emelkedett, s végül – mint látni fogjuk – meghatározóvá vált (Bolvári-Takács, 2000, 2009).

A „szovjetizálás” első lépéseként a népművelési tárca 1952-ben újraszabályozta a balettoktatói engedélyek kiadását. A 11–2–65/1952. (Np.K.23.) Np.M. utasítás a balettoktatást a *Népművelési Minisztérium* által kiállított alkalmassági bizonyítványhoz kötötte, amely alapján a balettoktatásra jogosító engedélyt a területileg illetékes tanács végrehajtó bizottsága bocsátotta ki. A Fővárosi Tanács és a népművelési tárca az *Állami Balett Intézettel* karöltve folyamatosan indított továbbképző tanfolyamokat, amelynek keretében a balettoktatók intézeti óralátogatásokon vehettek részt, kaptak szakmódszertani és zenei tananyagot, sőt az *ÁBI* tanárai meglátogatták iskoláikat. Ennek eredményeként a munkaközösségi balettiskolák ugyan fejlődtek, de a képzési rendszer nem adott garanciát arra, hogy az előírt szovjet metódust nem ismerő, illetve szakmailag kifogásolható oktatókat kiszűrjék. Ezért a minisztérium 1953-ban új oktatói igazolványok kibocsátását rendelte el, amelyek megszerzéséhez a következő évben vizsgát kellett tenni. De a balettoktatás kérdése még így sem jutott nyugvópontra. Miközben ugrásszerűen emelkedett a gyermekbalett-tanfolyamok száma, az oktatók képzettsége továbbra is egyenetlen maradt, mert az 1954-es vizsgákat – megfelelő szakmai előkészítés hiányában – más-más követelményeket alkalmazó eseti bizottságok előtt tették le (Bán, 1955; Somogyiné 1952, Szántóné, 1953).

A kérdés végleges megoldására javaslatot dolgozott ki az 1954-ben újjáalakult *Táncszövetség*, s ezt a népművelési tárca elfogadta. A 6/1955. (XI.15.) Np.M. rendelet előírta a balettoktatók működésének felülvizsgálatát és továbbképzését. A jogszabály szerint balettoktatással 1956. szeptember 1-jétől kezdődően csak az foglalkozhatott, akinek a *Népművelési Minisztérium* felügyelete alatt működő *Balettoktatókat Felülvizsgáló Bizottság* ideiglenes alkalmassági bizonyítványt adott. A felülvizsgálatra az *Állami Balett Intézetnél* 1955. december 15-ig lehetett jelentkezni. Előírták továbbá, hogy a 11–2–65/1952. Np. M. utasítás alapján kiadott alkalmassági bizonyítványok 1956. augusztus 31-től érvénytelenek, balettoktatással pedig 1960. szeptember 1. után csak az foglalkozhat, aki elvégezte az *ÁBI* keretén belül szervezett *Balettoktatókat Továbbképző Tanfolyamot*. A Tanfolyamra csak az ideiglenes alkalmassági bizonyítvánnyal már rendelkező balettoktatót lehetett felvenni.

A *Balettoktatókat Felülvizsgáló Bizottság* hét tagja a *Magyar Állami Operaház*, az *Állami Balett Intézet* és az *Állami Népi Együttes* balettmestereiből került ki. A rendelet megengedte, hogy a Bizottság javaslata alapján az arra érdemeseknek a népművelési miniszter a felülvizsgálat és a Tanfolyam elvégzése alól felmentést adjon, s az oklevelet kiállítsák. Az 1956. február 15-től július 1-jéig tartó eljárás során a bizottság hivatalból javaslatot tett ilyen jellegű mentesítésekre. Maga a három éves tanfolyam 1956. szeptember 1-jén indult. A balettmester-képző tanfolyam első csoportja 1959-ben végzett, őket 1963-ig további három évfolyam követte. Az 1961-ben indult utolsó csoport az intézet volt növendékeiből, elsősorban aktív operaházi táncművészekből állt, s magas szintű előképzettségük miatt csupán két évig tartott. A balettoktató-képző tanfolyam alkalmat nyújtott arra is, hogy 1959-ben az *ÁBI* pedagógus végzettséggel nem rendelkező szakoktatói balettmesterei képesítést szerezhessenek. Ők olyan szövegű oklevelet kaptak, amely szerint „eredményes balettművészi és az *Állami Balett Intézetben*, illetve az *Operaházban* végzett

balettpedagógiai munkásságuk alapján a balett-tánc tanítására alkalmasnak nyilvánítottak”. Az oklevelet a minisztérium színházi és zenei főigazgatóságának vezetője, valamint a balettintézet és az operaház igazgatói írták alá (Bolvári-Takács, 2014a; Merényi, 1972; Pór 1955).

1958-ban az *ÁBI* a balettoktatás országos szakfelügyeletének jogát is megkapta. A tapasztalatok összegzésére 1963-ban megrendezték az első országos balettpedagógus konferenciát.

3.4. A néptáncpedagógus-képzés kibontakozása

A második világháború előtt államilag szervezett néptáncoktató-képzés nem létezett, az ún. nemzeti táncok az általános táncitanítás tananyagában kaptak helyet. 1945-ben azonban a magyar néptáncmozgalom ugrásszerű fejlődésnek indult. A népművészet nemzeti kulturális örökségként való értelmezése egyrészt a tánc csoportok számának emelkedésében, másrészt hivatásos együttesek létrehozásában öltött testet. Az országban 1946-ban 110, 1947-ben 250, 1948-ban 400, 1949-ben mintegy 2000, 1951-ben több mint 3000 néptánc csoport működött. A néptáncmozgalom gyors terjedésére tekintettel a kultusztárca már 1946 szeptemberében kezdeményezte *Népi Táncitanítóképző Országos Tanfolyam* létrehozását. A szabályozásért felelős belügyi tárca azonban úgy vélte, hogy míg az általános táncitanító képzés üzleti jellegű, hiszen művelői ebből élnek, addig csak néptánc kutatással foglalkozó, kizárólag régi népi táncokat oktató tánciskolának nincs értelme (Bolvári-Takács, 2014a).

Ahogy a mozdulatművészeknek a *Testnevelési Főiskola*, úgy a néptáncpedagógusok számára a *Színház- és Filmművészeti Főiskola Táncfőtanfolyama* tűnt az államilag szervezett képzés legkomolyabb ígéretének. Az 1948-ig hivatalos nevén *Színművészeti Akadémia* 1945 augusztusában közzétett felvételi felhívásában szerepelt a táncművészeti tanszak, benne többek között tanárképző csoporttal. Érdeklődés hiányában végül táncrendező szak indult, amelynek tananyagában a néptánc dominált. 1948-tól a hallgatók bekapcsolódtak a néptánc-mozgalomba, gyűjtőutakra mentek. A főiskolán munkaközösség létesült a néptáncitanítás módszertanának kidolgozására. 1949-től a szak fokozatosan néptánc-koreográfus képzéssé alakult át, a hallgatók elégtelen előképzettsége és a néptánc csoportok megnövekedett szakemberszükséglete miatt. 1953-ban ismét módosult a koncepció, s a tanszak a felvételi vizsgától kezdve lényegében néptáncpedagógus szakká vált. A legtöbb hallgató az amatőr mozgalomból érkezett, a végzetek többsége a hivatásos együtteseknél helyezkedett el. A *Színház- és Filmművészeti Főiskola* kezdeményezése nagy lehetőségnek indult, de szerepe, célja és feladatköre mindvégig kiforratlan maradt (Bolvári-Takács, 2014c; Merényi, 1955; Szentpál, 1951).

A néptáncpedagógus-képzést 1950-ben intézményesülési lehetőséggel kecsgettette az *Állami Balett Intézet* is. Az intézet létrehozásáról szóló 54/1951. (II.25.) M.T. rendelet kimondta, hogy a népi tánc csoportok vezetőinek képzésére, 14. éves felvételi korhatárral, esti tanfolyam indul, amelynek ideje három év. A tanítás 1950. október 1-jén el is indult, mivel azonban nem volt tisztázott a szak célja és a hallgatói előképzettség, ráadásul az esti rendszerű oktatás sem váltotta be a reményeket, már az első félévtől jelentős volt a lemorzsolódás. S bár 1952-ben új hallgatókat vettek föl, a szak 1953-ban érdemi visszhang nélkül megszűnt (Bolvári-Takács, 2014a; Galambos, 2019; Simay 1983).

A 40–50-es évek fordulóján egyéb tanfolyami kezdeményezésekre is sor került. Olyanok, mint pl. a budapesti pedagógiai főiskolán 1947–50 között működött gyermektánc-pedagógus kurzus, a *Táncszövetség* 1949–50-ben szervezett népi táncoktató-képző tanfolyamai, vagy a népművelési tárca művészetoktatási osztálya által 1951–52-ben meghirdetett gyermektánc és néptánc oktatói kurzusok. Az ötvenes évek közepére azonban a néptáncoktató-képzés gazdája egyértelműen a Népművészeti Intézet lett (Keszler, 1965; Kocsis, 1950; Simay, 1983; Táncszövetség, 1965).

Látható, hogy az 1945 utáni három évtizedben az állam – műfajonként eltérő módon – számos kísérletet tett a felsőfokú táncpedagógus-képzés intézményesítésére. A hosszabb-rövidebb ideig működő tanszakok, illetve tanfolyamok eltérő bemeneti feltételei, tanerőviszonyai, intézményi háttere és oktatási szerkezete ebben az időszakban még nem tette lehetővé a táncpedagógus-képzés egységes szabályozását. A kulturális tárca mindazonáltal arra törekedett, hogy az amatőr együtteseknél és művészetoktatásban működő szakemberek alkalmazásánál és díjazásánál preferálja az 1945 után indított felsőfokú képzéseket.

Az amatőr együttes vezetők és táncoktatók foglalkoztatása kapcsán kiadott első szabályozásban, az 1954. december 1-jén hatályba lépett 32–I–376/1954. Np.M. utasításban felsőfokú képesítésekről még nem volt szó. Az ún. öntevékeny művészeti csoportok szakmai vezetőinek alkalmazásához a *Népművészeti Intézet* által kibocsátott, két évente megújítandó működési engedélyt írtak elő, s a megszerzéséhez szükséges képesítési feltételek meghatározását szakmai bizottságra bízták. A művelődési otthonokban foglalkoztatott dolgozók munkabérének és díjának megállapításáról szóló 105/1961. (M. K. 1.) MM. utasítás megerősítette, hogy ún. műkedvelő művészeti csoport szakmai vezetőjeként és táncanfolyam oktatójaként továbbra is a *Népművelési Intézet* működési engedélyével rendelkező személy foglalkoztatható. Ettől kezdve a népi tánc csoport vezetők legmagasabb képesítési kategóriáját a *Színház- és Filmművészeti Főiskola Táncfőtanfolyamán* szerzett oklevél, az *Állami Balett Intézet* népi tánc csoport vezető-képző tagozatán szerzett oklevél, valamint a *Népművelési Intézet* hároméves levelező táncoktatói tanfolyamának elvégzése és öt év szakmai gyakorlat jelentette. Balett tanfolyam oktatójaként csak balett-tanári oklevéllel, társasági táncanfolyam oktatójaként csak társasági tánc tanítói alkalmassági igazolvánnyal rendelkező személyt lehetett alkalmazni. (A fejezetben leírtakat vö.: Bolvári-Takács, 2014a)

4. TÁNCPEDAGÓGUS-KÉPZÉS FŐISKOLAI SZINTEN (1974–2006)

A hetvenes évek elején a hazai táncszakmában mind erőteljesebb nyomás érződött a táncpedagógus-képzés újraindítására. A Művelődésügyi Minisztérium Táncművészeti Tanácsa és a Magyar Táncművészek Szövetségének Elnöksége egyetértett abban, hogy a táncpedagógus-képzés rendezése a hazai táncművészet számára a legfontosabb feladat (Merényi, 1972; Táncszövetség, 1983).

E törekvések eredményeként 1974 szeptemberében elindulhatott a táncpedagógusok képzése az *Állami Balett Intézetben*. A vonatkozó jogszabály egy évvel később jelent meg: a kulturális miniszter az oktatási miniszterrel és a *Művészeti Szakszervezetek Szövetségével* egyetértésben adta ki a táncpedagógusok szakosító képzéséről szóló 4/1975. (IX.14.) KM rendeletet. E szerint táncpedagógusok képzését az *Állami*

*Ballett Intézet*ben szakosító képzés útján szerezhető. A szakra az jelentkezhetett, aki az intézetben balettművész oklevelet vagy színházi táncművész, illetve néptáncművész bizonyítványt szerzett, továbbá, aki a balettművész tanulmányok első hat évének elvégzése mellett hivatásos vagy műkedvelő művészeti együttesben legalább két éves gyakorlatot szerzett, úgyszintén, aki bármely középiskolában tett érettségi mellett hivatásos vagy műkedvelő művészeti együttesben legalább öt éves táncművészi gyakorlattal bírt. A szak három éves időtartammal, három lehetséges szakpárban – balett-társastánc, balett-néptánc, néptánc-társastánc – nappali és esti tagozaton vált szervezhetővé. A jogszabály szerint a szakirányt is feltüntető táncpedagógusi oklevél – táncpedagógus munkakörben – azonos értékű a *Színház- és Filmművészeti Főiskola* táncfőtanszakán szerzett oklevéllel. Az első táncpedagógus évfolyam 1977-ben végzett. Az *ÁBI* ezután 1980-ban, 1983-ban és 1984-ben bocsátott ki végzős osztályokat. A kötelező kétszakosságot jellemzően nem tartották be, ellenben emeléstán szakképesítést is kiadtak. A képzési idő a csak balettpedagógus szakosoknak három, a kétszakosoknak négy év lett, nappali tagozatú képzés pedig – elegendő tanterem hiányában – a 90-es évekig nem indult (Merényi, 1983).

A kulturális tárca az új szakot szinte azonnal beemelte az amatőr mozgalomban foglalkoztatottak minősítési rendszerébe. Az 5/1976. (X. 26.) KM rendelet a néptánc és társastánc csoportvezetők legmagasabb szakképesítési szintjeként a *Színház- és Filmművészeti Főiskola* táncfőtanszaka mellett a 4/1975. (IX. 14.) KM rendelet alapján szerzett pedagógus képesítést, továbbá a *Népművelési Intézet* felsőfokú szakmai vizsgáját ismerte el. Az *ÁBI* ekkor még nem rendelkezett főiskolai státusszal, ezért jogállását a 7/1977. (VII. 27.) OM–MüM. rendelet ún. egyéb felsőoktatási jellegű intézményként határozta meg.

Az *Állami Ballett Intézetet* 1983. szeptember 1-jei hatállyal – nevének változatlanul hagyása mellett – főiskolává szervezték át. Az erről szóló 1983. évi 18. számú törvényerejű rendelet rögzítette, hogy a táncpedagógusok képzése az intézmény egyik alapfeladata. A sikeres államvizsgát tett hallgatók a képzés szakirányát feltüntető főiskolai oklevelet kapnak. A változás eredményeként a táncpedagógusok szakosító képzését felváltotta a négy éves képzési idejű táncpedagógus szak. Az első főiskolai évfolyam 1988-ban végzett (Bolvári-Takács, 2018c).

Az oktatásról szóló 1985. évi I. törvény a táncpedagógus képzést nem érintette, ahogy a felsőoktatásról szóló 1993. évi LXXX. törvény sem. Az 1990. július 1-jétől *Magyar Táncművészeti Főiskola* néven működő intézményben az 1992-ben és 1996-ban végzett táncpedagógus évfolyam után, az alapfokú művészetoktatás nagyarányú országos fellendülése következtében, évente indították a szakot. Az addig létező balett, néptánc és társastánc szakirányok további szakirányokkal (divattánc, gyermektánc, moderntánc, modern társastánc), továbbá ún. székhelyen kívüli képzésekkel bővültek. Ilyen képzések működtek a *Budapesti Tanítóképző Főiskolán* és a *Testnevelési Egyetemen*, vidéken pedig Győrött, Kecskeméten, Nyíregyházán, Pécsen, Sáropatakon és Szombathelyen.

Az oktatási rendszer új igényeinek kielégítését szolgálták a 90-es évek végén bevezetett táncvonatkozású szakirányú továbbképzések, tanári, tanítói és gyógypedagógus végzettséggel rendelkezők számára. Ezeket a vezető óvodapedagógus és a gyermektáncoktató szakirányú továbbképzési szakok képesítési követelményeiről szóló 13/1997. (II. 18.) MKM, a tánc- és drámapedagógia szakirányú továbbképzési

szak képesítési követelményeiről szóló 20/1999. (IV. 21.) OM, valamint a gyermek-táncoktató óvodapedagógus szakirányú továbbképzési szak képesítési követelményeiről szóló 29/1999. (VII. 6.) OM rendeletek tették lehetővé. E képzések tehát pedagógusképzést folytató főiskolákon, illetve egyetemi karokon szerveződtek (Neuwirth, 2001).

A 2004. szeptember 1-jén hatályba lépett 2004. évi LX. törvény (a felsőoktatási törvény módosításával) beemelte az állam által elismert magán főiskolák közé a *Budapest Kortárs Tánc Főiskolát*. Ezzel létrejött Magyarország második önálló táncművészeti felsőfokú tanintézete, amely a művészképzés mellett táncpedagógus szakot is indított, kortárs tánc szakirányban.

A *Magyar Táncművészeti Főiskolán* szakirányú továbbképzési szak először 2006-ban indult, tánc történet tanári szakon, négy féléves képzéssel, táncpedagógus oklevéllel rendelkezők részére. A képesítési követelményeket az 5/2005. (III. 11.) OM rendelet határozta meg. A pedagógusképzés kapcsán meg kell említeni a *Testnevelési Egyetemmel* (2000–2014-ben: *Semmelweis Egyetem Testnevelési és Sporttudományi Kar*) 2003-ban indított egyetemi-főiskolai párosítású egészség-tanár – táncpedagógus szakot, amelyen oklevelet először 2007-ben adtak ki, az eltérő jogállás miatt intézményenként külön-külön.

A táncpedagógusok foglalkoztatása szempontjából nagy jelentőségű volt a művészeti felsőoktatás alapképzési szakjainak képesítési követelményeiről szóló 105/1998. (V. 23.) Korm. rendelet megjelenése. A jogszabály első alkalommal összegezte valamennyi művészeti felsőoktatási szak követelményrendszerét. Miután a közalkalmazottak jogállásáról szóló 1992. évi XXXIII. törvény hatályba lépett, számos munkaügyi jogvita forrásává vált, hogy a fizetési osztályokba történő besorolás szempontjából a művészeti felsőoktatásban szerzett oklevelek a kibocsátásuk évétől függően más-más képzési szintet jelentettek. Ezért a rendelet megállapította a régebben szerzett szakképesítéseknek az ekkor létező szakokkal való egyenértékűségét. Az *Állami Balett Intézet* által 1959-től kiadott balettmesteri oklevél, illetve 1977-től kibocsátott táncpedagógus oklevél egyenértékű lett a főiskolai szintű táncpedagógus szakképzettséggel.

Ugyanekkor az oktatási tárca meghatározta, hogy a művészeti szakokon folyó képzéseket a 105/1998. (V. 23.) Korm. rendelet megjelenésének időpontjában mely intézmények folytathatják. Főiskolai szintű táncpedagógus szakon továbbra is csak a *Magyar Táncművészeti Főiskola* kapott engedélyt (Határozat, 1998). (A fejezetben leírtakat vö.: Bolvári-Takács, 2011b, 2017)

5. A BOLOGNAI FOLYAMAT KÖVETKEZMÉNYEI A TÁNC PEDAGÓGUS-KÉPZÉSBEN 2006 UTÁN

Nem hagyta érintetlenül Magyarországot az európai egységes felsőoktatási térhez való alkalmazkodást elősegítő ún. bolognai folyamat. Az országgyűlés a felsőoktatásról szóló 2005. évi CXXXIX. törvényben döntött a három ciklusú képzési szerkezet bevezetéséről: alapképzés (BA / BSc), mesterképzés (MA / MSc) és doktori képzés (PhD / DLA). Az alap- és mesterképzést meg lehetett szervezni egymásra épülő ciklusokban, osztott képzésként, illetve osztatlan képzésként. Mindezt a felsőoktatási

alap- és mesterképzésről, valamint a szakindítás eljárási rendjéről szóló 289/2005. (XII. 22.) Korm. rendelet határozta meg, amelyre ráépült az alap- és mesterképzési szakok képzési és kimeneti követelményeiről szóló 15/2006. (IV. 3.) OM rendelet.

A táncpedagógus-képzésben a bolognai rendszer bevezetése fordulópontot jelentett, mert az addig főiskolai szintű képzés egyetemi szintre emelkedett, bár a képzést végző *Magyar Táncművészeti Főiskola*, valamint *Budapest Kortárstánc Főiskola* jogállása nem változott. A táncpedagógus főiskolai szakot három éves táncos és próbavezető alapszakra és két éves tánctanár mesterszakra bontva, összességében négyről öt éves képzési időre emelve szabályozták újra. (A főiskolai szakok kifutó rendszerben szűntek meg.) Táncművész mesterfokozat birtokában lehetőség nyílt táncművész-tanári oklevél megszerzésére, a mesterfokozat szerinti szakirányon. A tanári szak általános képzési és kimeneti követelményei 2006. áprilisban, a táncos és próbavezető alapszaké 2006. decemberben jelentek meg a 15/2006. (IV. 3.) OM, valamint a módosításáról szóló 14/2006. (XII. 13.) OKM rendeletekben.

A *Magyar Táncművészeti Főiskola* a 180 kreditese, három éves képzési idejű, nappali és esti tagozaton végezhető táncos és próbavezető alapszak szakirányait 2007–2011 között folyamatosan hirdette meg: moderntánc, néptánc, klasszikus balett, modern társastánc, divattánc, színházi tánc. A *Budapest Kortárstánc Főiskola* kortárstánc szakirányt indított. Az addig létező gyakorlatot folytatva a kihelyezett táncpedagógus képzéseket a táncos és próbavezető alapszak számára ezután is fenntartották, míg nem e lehetőséget a kormányzat 2013-ban megszüntette és csak három év múlva engedélyezte újra. A *Magyar Táncművészeti Főiskola* 2016-ban Nyíregyházán néptánc, 2020-ban Pécsen moderntánc, 2021-ben Győrött klasszikus balett szakirányt indított, továbbá egyszeri jelleggel, 2019–22 között, kihelyezett képzést működtetett Marosvásárhelyen, az erdélyi hivatásos magyar néptáncgyűttesek igényeinek kielégítésére.

A 2005-ben egységes tanári szakként alapított tánctanár mesterszakon (divattánc, klasszikus balett, kortárstánc, moderntánc, néptánc, színházi tánc, társastánc, tánc-történet és -elmélet szakirányokkal) a képzést lehetővé tették a táncos és próbavezető alapszakra, valamint a táncművész, illetve koreográfus alapszakra megfelelő kiegészítő előfeltételekkel épülő 120 kreditese (4 féléves) formában, a főiskolai szintű táncpedagógus diplomával már rendelkezők számára pedig 60 kreditese (2 féléves) verzióban. A *Magyar Táncművészeti Főiskola* divattánc, klasszikus balett, moderntánc, modern társastánc és néptánc, illetve tánc-történet és -elmélet szakirányokat indított; a klasszikus balett és néptánc szakirányokon a művész mesterszakra épülő, 60 kreditese formában táncművész-tanár szak is végezhető volt. A *Budapest Kortárstánc Főiskola* a tánctanár mesterszak kortárstánc szakirányán folytat képzést.

A szakirányú továbbképzés szervezésének általános feltételeiről szóló 10/2006. (IX. 25.) OKM rendelettel a kormány lemondott a képzési és kimeneti követelményeinek meghatározásáról, ezeket a továbbiakban az indító felsőoktatási intézmény képzési programjának részeként kellett rögzíteni. A *Magyar Táncművészeti Főiskola* már e szerint indította el a gyakorlatvezető mentortanár szakirányú továbbképzést.

A felsőoktatást az országgyűlés a nemzeti felsőoktatásról szóló 2011. évi CCIV. törvénnyel ismét újraszabályozta. A tanárszakokat a kormány a tanárképzés rendszeréről, a szakosodás rendjéről és a tanárszakok jegyzékéről szóló 283/2012. (X. 4.)

Korm. rendeletben rögzítette. A tánctanár szak szakirányai: klasszikus balett, kortárstánc, moderntánc, néptánc, színházi tánc, társastánc, tánc történet és -elmélet (hiányzott a divattánc). A táncművésztanár szak tekintetében nem történt változás, szakirányok: klasszikus balett, kortárstánc, moderntánc, néptánc, színházi tánc, társastánc.

A tanári felkészítés közös követelményeit és az egyes tanárszakok képzési és kimeneti követelményeit a 8/2013. (I. 30.) EMMI rendelet határozta meg. A tánctanár szakon csak a klasszikus balett, moderntánc, néptánc, társastánc, valamint tánc történet és -elmélet szakirányok; a táncművésztanár szakon pedig csak a klasszikus balett és a néptánc szakirányok szerepeltek. A főiskolai táncpedagógus szakképzett-séggel rendelkezők számára továbbra is fennmaradt a lehetőségek a tánctanár szak-képzettség megszerzésére klasszikus balett, moderntánc, néptánc és társastánc szakirányokon, két félév alatt, 60 kredit teljesítésével.

A felsőoktatásban szerezhető képesítések jegyzékéről és új képesítések jegyzék-be történő felvételéről szóló 139/2015. (VI. 9.) Korm. rendelet bevezette az alap- és mesterszakokat tartalmazó felsőoktatási képesítési jegyzéket. Ebben a táncos és próbavezető alapszak szakirányok megjelölése nélkül szerepelt. A tánctanár mester-szak szakirányai: klasszikus balett, kortárstánc, modern tánc, néptánc, színházi tánc, társastánc, tánc történet és -elmélet; a táncművésztanár mesterszakok szakirányai: klasszikus balett, kortárstánc, moderntánc, néptánc, színházi tánc, társastánc. A kö-vetkező évben a 169/2016. (VII. 1.) Korm. rendelet a tánctanár szak színházi tánc szakirányát megszüntette, a táncművésztanár mesterszakon pedig csak a klasszikus balett és a néptánc szakirányok maradtak meg.

2016-ban lépett hatályba a felsőoktatási szakképzések, az alap- és mesterképzé-sék képzési és kimeneti követelményeiről, valamint a 8/2013. (I. 30.) EMMI rendelet módosításáról szóló 18/2016. (VIII. 5.) EMMI rendelet, amely a 2013-as szabályozást néhány ponton megváltoztatta és egységes szerkezetbe foglalta. A táncos és próba-vezető szakon 2015-ben megszüntetett szakirányokat specializációk váltották fel (di-vattánc, klasszikus balett, modern tánc, modern társastánc, néptánc, színházi tánc). A tánctanár szak szakirányai közé bekerült a 2013-ban hiányzó kortárstánc.

A képesítések jegyzékét a felsőoktatást felügyelő tárca 2021-ben újraszabályozta. A felsőoktatásban szerezhető képesítések jegyzékéről és az új képzések létesítéséről szóló 65/2021. (XII. 29.) ITM rendelet szerint a táncos és próbavezető alapszak szakirányai: divattánc, klasszikus balett, magyar néptánc, moderntánc, színházi tánc és társastánc (a kortárstánc kimaradt). A 8/2013. (I. 30.) EMMI rendelet, valamint egyes kapcsolódó miniszteri rendeletek módosításáról szóló 64/2021. (XII. 29.) ITM rendelet rögzítette a tánctanár szak szakirányait: divattánc, klasszikus balett, kortárstánc, moderntánc, néptánc, társastánc, tánc történet és -elmélet (tehát a divattánc is vissza-került). Megerősítették, hogy az 1993. évi felsőoktatási törvény szerinti táncpedagóg-us szakképzettség birtokában továbbra is szerezhető tánctanár szakképzettség az eddigi klasszikus balett, moderntánc, néptánc, társastánc, valamint immár divattánc és kortárstánc szakirányokon.

A művészeti felsőoktatás állami intézményeinek egységes egyetemi szintjét a 21. század második évtizedének közepén már csak a *Magyar Táncművészeti Főiskola* jog-állása törte meg. A változás különösen indokolt volt, hiszen – a korábbi egyetemi szintnek megfelelő – mesterképzés ekkor már lassan tíz éve folyt itt. Ezt elismerve

az országgyűlés a 2016. évi CXXVI. törvénnyel az intézményt, 2017. február 1-jei hatállyal, *Magyar Táncművészeti Egyetem* minősítette át. Az egyetem jogállását a 2021. augusztus 1-jével megvalósult felsőoktatási modellváltás – tehát vagyonneze-lő alapítványi fenntartásba történő áttérés – nem érintette. (A fejezetben leírtakat vö.: Bolvári-Takács, 2017, 2018a, 2018b)

6. BEFEJEZÉS

Ahogy tanulmányunk elején említettük, a téma forrásanyagának jellege a nevelés-tudományban alkalmazott kutatási eszközöktől eltérő paradigma alkalmazását tet-te szükségessé. Ez természetesen magában rejtli a kutatás korlátainak elismerését, mivel a jogszabályok szövegelemzése a táncpedagógus-képzés történetének csak egyfajta – bár kétségtelenül alapvető jelentőségű – dimenzióját képes megvilágíta-ni. Bízunk benne, hogy e szempont teljes körű feltárásával elősegítjük magunk és mások e tárgyú vizsgálódásainak kiteljesedését, hiszen a tudomány lényegileg kö-zösségi jellegű. Most közölt kutatási eredményeink szándékunk szerint könnyebbé teszik az utat más megközelítésű neveléstudományi – elsősorban intézménytörté-neti – kutatások számára, szélesebb kontextusba helyezéssel, tágabb értelmezhető-séggel, a társművészetek és a művészetpolitikai összefüggéseire és a nemzetközi fo-lyamatokra való kitekintéssel. Különösen fontos a témakör személyi dimenziójának és a legfontosabb képző intézmények történetének vizsgálata: e helyütt sem a jeles táncpedagógus személyiségek munkásságának ismertetésére, sem például a *Magyar Táncművészeti Egyetem* vagy a *Budapest Kortárs Tánc Főiskola* belső fejlődésére és szak-mai-művészi eredményeire nem térhettünk ki.

Irodalomjegyzék

- Aszalós, K. (1969). A társastánc oktatóképző tanfolyam munkájáról. *Táncművészeti Értesítő*, 1969(1), 59–63. <https://doi.org/10.2307/4347008>
- Bán, H. (1954). Társastáncunk helyzete. *Táncművészet*, 4(2), 35–37. <https://doi.org/10.1177/104438945403500111>
- Bán, H. (1955). Vizsgák a munkaközösségi balettiskolákban. *Táncművészet*, 5(8), 369–371.
- Bolvári-Takács, G. (2000). Az Állami Balett Intézet létrehozásának politikai körülmé-nyei. *Kritika*, 29(8), 26–28.
- Bolvári-Takács, G. (2009) A Táncművészeti Iskola létrehozása 1949-ben. *Tánc-tudomá-nyai Közlemények*, 1(2), 51–60.
- Bolvári-Takács, G. (2011a). *A művészet megszelídítése. Folyamatok és fordulatok a művé-szetpolitikában, 1948–1956*. Gondolat Kiadó.
- Bolvári-Takács, G. (2011b). A Magyar Táncművészeti Főiskola és a jogelőd Állami Balett Intézet oktatási rendszerének fejlődése (1950–2010). *Új Pedagógiai Szemle*, 61(11–12), 248–258.
- Bolvári-Takács, G. (2013). Iratok a táncművészképzés történetéhez (1946–1950). In Tóvay Nagy Péter (Ed.), *Források a magyar színpadi táncművészet történetéhez I.* (pp. 185–215). Magyar Táncművészeti Főiskola.

- Bolvári-Takács, G. (2014a) *Táncosok és iskolák. Fejezetek a hazai táncművészképzés 19–20. századi intézménytörténetéből*. Gondolat Kiadó.
- Bolvári-Takács, G. (2014b). *Iratok a balettművészképzés történetéhez (1951–1956)*. In Tóvay Nagy Péter (Ed.), *Források a magyar színpadi táncművészet történetéhez II.* (pp. 181–232). Magyar Táncművészeti Főiskola.
- Bolvári-Takács, G. (2014c). *Adatok a Színház- és Filmművészeti Főiskola Táncfőtanszakának történetéhez (1945–1958)*. In Bolvári-Takács Gábor, Fügedi János, Mizerák Katalin, & Németh András (Eds.), *Alkotás – befogadás – kritika a táncművészetben, a táncpedagógiában és a tánc kutatásban* (pp. 17–25). Magyar Táncművészeti Főiskola.
- Bolvári-Takács, G. (2017). *Táncos tanévek. Szemelvénygyűjtemény a Magyar Táncművészeti Egyetem történetéhez 1950–2017*. Magyar Táncművészeti Egyetem.
- Bolvári-Takács, G. (2018a). *A Magyar Táncművészeti Főiskola oktatási rendszerének fejlődése a bolognai rendszer bevezetésétől az egyetemmé alakulásig (2006–2017)*. *Új Pedagógiai Szemle*, 68(1–2), 59–65.
- Bolvári-Takács, G. (2018b). *A Magyar Táncművészeti Egyetem jogállásának alakulása a 21. században (1998–2017)*. *Jogtudományi Közlöny*, 73(3), 165–169.
- Bolvári-Takács, G. (2018c). *Adatok az Állami Balett Intézet főiskolai rangra emelésének történetéhez*. In Bolvári-Takács Gábor, Perger Gábor, Németh András (Eds.), *Táncművészet és intellektualitás* (pp. 56–60). Magyar Táncművészeti Egyetem.
- Dienes, G. (2005). *A mozdulatművészet története*. Orkesztika Alapítvány.
- Dienes, G., & Fuchs, L. (Eds.). (1989). *A színpadi tánc története Magyarországon*. Múzsák Közművelődési Kiadó.
- Fenyves, M. (2005). *Dokumentumok tükrében – A magyar mozdulatművészeti iskolák vitái*. In Kóvágó Zsuzsa (Ed.), *Tánc tudományi Tanulmányok 2002–2003* (pp. 75–106). Magyar Tánc tudományi Társaság.
- Fuchs, L. (1982a). „Az kaphat, aki ad is” Tervek és elhatározások a Népművelési Intézetben. 1. rész. *Táncművészet*, 8(1), 26–28.
- Fuchs, L. (1982b). „Az kaphat, aki ad is” Tervek és elhatározások a Népművelési Intézetben. 2. rész. *Táncművészet*, 13(2), 18–20.
- Fuchs, L. (1990). *Egy elfelejtett egyesület dokumentumaiból*. In Péter Márta (Ed.), *Táncművészeti dokumentumok 1990* (pp. 67–93). Magyar Táncművészek Szövetsége.
- Gaubek, R. (1933). *Gaubek Rezső megnyitó ünnepi beszéde*. Magyar Tánc tanítók Országos Szövetsége díszközgyűlése. *Tánc tanítók Lapja*, 39(5–6), 2–3.
- Galambos, T. (2019). *Magam járom... Élet- és korrajzom*. Magyar Táncművészeti Egyetem.
- Gyenes, R. (1969). *Az új társastánc-pedagógusok képzéséről*. *Muzsika*, 12(3), 38.
- Határozat (1998). *Határozat a művészeti felsőoktatás alapképzési szakjain folyó képzésről = Művelődési Közlöny*, 17(33), 3359–3362.
- Hirschberg, E. (2004). *A tánc szerepe életemben. (Részletek)*. In Lenkei Júlia. *A mozdulatművészet Magyarországon. Vázlatos történet* (pp. 71–99). Veszprémi Egyetemi Kiadó.
- Kaposi, E. (1983). *Néptáncpedagógus képzés – Társastáncpedagógus képzés*. In Kaposi Edit & Pesovár Ernő: *Magyar táncművészet* (pp. 150–155). Corvina Kiadó.
- Keszler, M. (1965). *A magyar gyermektánc mozgalom történetéből. Táncművészeti értesítő*, 1965(4), 140–163.

- Kocsis, Gy. (1950). A Táncszövetség tanfolyamairól. *Táncoló Nép, 1950. április–július*, 18–19.
- Lenkei, J. (Ed.). (1993). *Mozdulatművészet. Dokumentumok egy letűnt mozgalom történetéből*. Magvető Könyvkiadó – T-Twins Kiadó.
- Lenkei, J. (2004). *A mozdulatművészet Magyarországon. Vázlatos történet*. Veszprémi Egyetemi Kiadó.
- Lenkei, J. (2007). Volt egyszer egy táncnevelési szak. In Gajdó Tamás (Ed.), *Színház és politika. Színháztörténeti tanulmányok, 1949–1989* (19–43). Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet.
- Maác, L. (1965). Visszatekintés a Népművelési Intézet levelező táncanfolyamaira. *Táncművészeti Értesítő, 1965*(2), 30–35.
- Merényi, Zs. (1955). A táncfőtanszak és a néptáncpedagógus-képzés. *Táncművészet, 5*(2), 73–76.
- Merényi, Zs, L. (1972). Javaslattervezet főiskolai pedagógus tanszak felállítására az Állami Balett Intézetben. *Táncművészeti Értesítő, 1972*(2), 68–73.
- Merényi, Zs., L. (1983). A táncpedagógus képzés helyzete az Állami Balett Intézetben. *Táncművészet, 14*(8), 25–27.
- Neuwirth, A. (2001). A gyermeknéptánc-oktatás és pedagógusképzés helyzete Magyarországon. In Kovácsné Bíró Ágnes (Ed.), *Alkotó emberek. Amatőr művészetek az ezredfordulón* (pp. 101–115). NKÖM Közművelődési Főosztály.
- Petravichné Matyaczko, O. (2001). Az amatőr társastáncélet Magyarországon. In Kovácsné Bíró Ágnes (Ed.), *Alkotó emberek. Amatőr művészetek az ezredfordulón* (pp. 357–374). NKÖM Közművelődési Főosztály.
- Petravichné Matyaczko, O. (2007). Társastánc és táncoktatástörténet, és a Magyar Művelődési Intézet táncoktató képzése (sic!). *Szín – Közösségi Művelődés, 12*(1), 68–72.
- Pór, A. (1955) A táncoktatók felülvizsgálatáról. *Táncművészet, 5*(10), 445–448.
- Róka, P. (1923). *A Magyarországi Táncitanítók Egyesületének harminc éves története 1891–1921*. Budapest
- Simay, Zs. (1983). Táncpedagógus képzés a Népművelési Intézetben. *Táncművészet, 14*(8), 27–30.
- Somogyiné Halmy, L. (1952). A munkaközösségi balettiskolákról. *Táncművészet, 2*(10), 304–308.
- Szántó K. (1953). A munkaközösségi balettiskolák fejlődése. *Táncművészet, 3*(8–9), 260–263.
- Szentpál, O. (1951). published by Kővágó Zsuzsa, Szentpál Olga beszámolója a Színművészeti Főiskola Táncfőtanszaka munkaközösségének hathetes munkájáról. *Táncstudományi Közlemények, 1*(2), 61–63.
- Táncszövetség (1965). Magyar Táncművészek Szövetsége Elnöksége: Népművelés és tánc. Állásfoglalás. *Táncművészeti Értesítő, 1965*(1), 1–34.
- Táncszövetség (1972). Magyar Táncművészek Szövetsége Elnöksége: Tájékoztató az amatőr balettoktatás helyzetéről és problémáiról. *Táncművészeti Értesítő, 1972*(2), 63–68.

- Táncszövetség (1983). Magyar Táncművészek Szövetsége munkabizottsága: A táncművészet oktatása Magyarországon. Szempontok a távlati tervezéshez. 1979. február 8. In Kaposi Edit (Ed.), *Táncművészeti dokumentumok 1983* (pp. 81–89). Magyar Táncművészek Szövetsége.
- Tóthpál, J. (1999). Terpszikhoré műhelyében. Új feladatok előtt a táncpedagógia. *Zene-Zene-Tánc*, 6(3), 11–14.
- Vásárhelyi, L. (1972). A magyar amatőr néptáncmozgalom helyzete. *Táncművészeti Értesítő*, 1972(2), 50–60.
- Vincze, G., & Faludy, J. (Eds.). (2013). *Mouvement – rythme – danse. Les débuts de la danse moderne en Hongrie 1902–1950*. Balassi Intézet; Collegium Hungaricum; Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria.
- Vitányi, I. (1951). A mozgásművészetről tartott ankét eredményei. *Táncművészet*, 1(1), 28–30.
- Zórándi, M. (2014). *A bartóki út. Pályaképek a színpadi néptáncművészet 20. századi történetéből*. Magyar Táncművészeti Főiskola.

Jogforrások

1897. évi 50.743/1896.B.M. körrendelet a nyilvános tánctanítás szabályozása tárgyában. *Budapesti Közlöny*, 1897(210), 1–2.; *Magyarországi Rendelet Tára*, 31(1897), 393–395.
- 25.797/1906.B.M. körrendelet a nyilvános tánctanítás szabályozásáról. *Budapesti Közlöny*, 1906(134), 4.; *Magyarországi Rendelet Tára*, 40(1906), 615–619.
1921. évi LIII. törvénycikk a testnevelésről. *Országos Törvénytár*, 1921(25); *Magyar Törvénytár*, 1921. évi törvénycikkek. Franklin Társulat. 1922.
- 229.230/1925.B.M. körrendelet a táncmesterképzés és a nyilvános tánctanítás szabályozása tárgyában. *Budapesti Közlöny*, 1925(122), 1–3.; *Magyarországi Rendelet Tára*, 59(1925), 267–276.
- 231.391/1925. B.M. körrendelet a nyilvános tánctanításra jogosító oklevél megszerzéséhez szükséges képesítő vizsga határidejének megállapítása tárgyában. *Budapesti Közlöny*, 1925(122), 3.; *Magyarországi Rendelet Tára*, 59, 276–278.
- 77.000/1925.V.K.M. rendelet az 1921. évi LIII. törvénycikk 4. §-a alapján szervezett Országos Testnevelési Főiskola szabályzatáról. 1925. október 16. In *Magyarországi Rendelet Gyűjteménye 1919–1939. XVIII. Vallás- és közoktatásügyi miniszteri rendeletek*. Athenaeum. 1942. 151–153.
- 152.900/1926.B.M. rendelet a táncmesterképző tanfolyam szabályzatáról. *Budapesti Közlöny*, 1926(77), 1–2.; *Magyarországi Rendelet Tára*, 60., 267–273.
- 252.098/1928.B.M. rendelet a nyilvános tornatanítás szabályozásáról. *Budapesti Közlöny*, 1928(150), 1–2.; *Magyarországi Rendelet Tára*, 62., 1014–1016.
- 256.205/1928.B.M. körrendelet a balett-tanítás szabályozásáról. *Budapesti Közlöny*, 1928(151), 1–2.; *Magyarországi Rendelet Tára*, 62., 1008–1009.
- 248.711/1929.B.M. rendelet a Magyar Országos Táncmesterképző Tanfolyam szervezetének újabb megállapításáról. *Magyarországi Rendelet Tára*, 63., 151–153.
- 124.227/1932.B.M. rendelet a mozdulatművész- és táncmesterképzésről szóló rendeletek egyes rendelkezéseinek módosításáról. *Budapesti Közlöny*, 1932(161), 2.; *Magyarországi Rendelet Tára*, 66., 819–821.

- 162.000/1933.B.M. rendelet a tánc- és mozdulatművészet-tanítóképzés szabályozásáról. *Magyarországi Rendelet Tára*, 67., 2355–2363.
- 117.700/1942.B.M. rendelet a tánc- és mozdulattanítóképzés szabályozásáról szóló 162.000/1933.B.M. számú rendelet egyes rendelkezéseinek módosításáról, illetve kiegészítéséről. *Budapesti Közlöny*, 1933(203), 1–2.; *Magyarországi Rendelet Tára*, 76., 2913–2915.
- 156.100/1945.B.M. rendelet az Országos Mozdulatművészeti Tanítóképző Tanfolyam felállításáról. *Magyar Közlöny*, 1945(175), 2–3.
- 264.000/1946.B.M. rendelet a tánctanítóképzés újabb szabályozásáról. *Magyar Közlöny*, 1946(134), 2–3.
- 637.440/1948.(XII.8.) B.M. rendelet a 156.100/1945.B.M. számú rendelettel felállított Országos Mozdulatművészeti Tanítóképző Tanfolyam megszüntetéséről. *Magyar Közlöny. Rendelet Tára*, 1948(270), 2518.
- 8.399/1949. (XII.10.) Np.M. rendelet Táncművészeti Iskola szervezése, szervezési szabályzata és tanulmányi rendje tárgyában. *Magyar Közlöny*, 1949(256), 2101–2102.
- 9/1951. (I.6.) M.T. rendelet a Népművészeti Intézet létrehozásáról. *Magyar Közlöny*, 1951(3–4), 15.
- 54/1951. (II.25.) M.T. rendelet Állami Ballet Intézet létesítéséről. *Magyar Közlöny. I.* 1951(30–34), 133–134.
- 116/1951. (VI.5.) M.T. rendelet a népművelési miniszter ügykörének kiegészítése tárgyában. *Magyar Közlöny* (June 5), 538.
- 1.011–3–38/1951.(X.25.) Np.M. rendelet a társastánctanítás egyes kérdéseinek szabályozása tárgyában. *Magyar Közlöny* (Oct 25), 1064.
- 11–2–65/1952. (Np.K.23.) Np.M. utasítás a társastánctanítás egyes kérdéseinek szabályozása tárgyában kiadott 1.011–3–38/1951.(X.25.) Np.M. számú rendelet kiegészítéséről. *Népművelési Közlöny*, 2(23), 188.
- 32–1–376/1954. Np.M. utasítás az öntevékeny művészeti csoportok szakmai vezetőinek munkafeltételeiről. *Népművelési Közlöny*, 4(22–23), 196–198.
- 6/1955. (XI.15.) Np.M. rendelet a balettoktatók működésének felülvizsgálatáról és továbbképzéséről. *Magyar Közlöny*, 1955(119), 762.
- 2/1956. (VI.1.) Np.M. rendelet a társastánctanítás egyes kérdéseinek szabályozásáról szóló 1011–3–38/1951. (X.25.) Np.M. számú rendelet módosításáról és kiegészítéséről. *Magyar Közlöny*, 1956.(48), 277–278.
- 18/1957. (M.K.2.) MM. utasítás a Népművészeti Intézet feladatköréről és elnevezésének módosításáról. *Művelődésügyi Közlöny*, 1(2), 18.
- 105/1961. (M. K. 1.) MM. utasítás a művelődési otthonokban foglalkoztatott dolgozók munkabérének és díjának megállapításáról. *Művelődésügyi Közlöny*, 5(1), 6–21.
- 4/1975. (IX.14.) KM rendelet a táncpedagógusok szakosító képzéséről. *Magyar Közlöny*, 1975(62), 876–877.
- 5/1976. (X. 26.) KM rendelet az egyes közművelődési tevékenységeket végzők szakképesítéséről és foglalkoztatásáról. *Magyar Közlöny*, 1976(79), . szám, 913–917.
- 7/1977.(VII. 27.) OM–MűM. együttes rendelet a felsőoktatási intézmények oktatói és egyéb dolgozói munkabérééről. *Magyar Közlöny*, 1977(58), 789–790.; with appendixes: *Művelődésügyi Közlöny*, 22(15), 621–635.

1983. évi 18. számú törvényerejű rendelet az Állami Balett Intézetről. *Magyar Közlöny*, 1983(39), 643–644.
1985. évi I. törvény az oktatásról. *Magyar Közlöny*, 1985(19), 461–480.
1992. évi XXXIII. törvény a közalkalmazottak jogállásáról. *Magyar Közlöny*, 1992(56), 1953–1964.
1993. évi LXXX. törvény a felsőoktatásról. *Magyar Közlöny*, 1993(107), 5730–5755.
- 13/1997. (II. 18.) MKM rendelet a vezető óvodapedagógus és a gyermektáncoktató szakirányú továbbképzési szakok képesítési követelményeiről. *Magyar Közlöny*, 1997(15), 1170–1172.
- 105/1998.(V.23.) Korm. rendelet a művészeti felsőoktatás alapképzési szakjainak képesítési követelményeiről. *Magyar Közlöny*, 1998(43), 3505–3545.
- 20/1999. (IV. 21.) OM rendelet a tánc- és drámapedagógia szakirányú továbbképzési szak képesítési követelményeiről. *Magyar Közlöny*, 1999(3), 2459–2460.
- 29/1999. (VII. 6.) OM rendelet a gyermektáncoktató óvodapedagógus szakirányú továbbképzési szak képesítési követelményeiről. *Magyar Közlöny*, 1999(61), 4039–4040.
2004. évi LX. törvény az egyes oktatási tárgyú, az oktatási jogok érvényesítésének elősegítését, valamint a felsőoktatási intézmény- és képzési rendszer fejlesztését szolgáló törvények módosításáról. *Magyar Közlöny*, 2004(91), 8867–8868.
2005. évi CXXXIX. törvény a felsőoktatásról. *Magyar Közlöny*, 2005(160), 9810–9886.
- 5/2005. (III. 11.) OM rendelet egyes művészeti szakirányú továbbképzési szakok képesítési követelményeiről. *Magyar Közlöny*, 2005(31), 1506–1507.
- 289/2005. (XII. 22.) Korm. rendelet a felsőoktatási alap- és mesterképzésről, valamint a szakindítás eljárási rendjéről. *Magyar Közlöny*, 2005(66), 10468–10510.
- 15/2006. (IV. 3.) OM rendelet az alap- és mesterképzési szakok képzési és kimeneti követelményeiről. *Magyar Közlöny*, 2006(36/ II), [2006. Apr. 3].
- 10/2006. (IX. 25.) OKM rendelet a szakirányú továbbképzés szervezésének általános feltételeiről. *Magyar Közlöny*, 2006(116), 8630–8635.
- 14/2006. (XII.13.) OKM rendelet az alap- és mesterképzési szakok képzési és kimeneti követelményeiről szóló 15/2006. (IV. 3.) OM rendelet módosításáról. *Magyar Közlöny*, 2006(153), 12042–12102.
- 18/2007. (III. 19.) OKM rendelet az alap- és mesterképzési szakok képzési és kimeneti követelményeiről szóló 15/2006. (IV. 3.) OM rendelet módosításáról. *Magyar Közlöny*, 2007(31), 2005–2084.
- 26/2008. (VIII. 15.) OKM rendelet az alap- és mesterképzési szakok képzési és kimeneti követelményeiről szóló 15/2006. (IV. 3.) OM rendelet módosításáról. *Magyar Közlöny*, 2008(120), 13964–14242.
2011. évi CCIV. törvény a nemzeti felsőoktatásról. *Magyar Közlöny*, 2011(165), 41181–41247.
- 283/2012. (X. 4.) Korm. rendelet a tanárképzés rendszeréről, a szakosodás rendjéről és a tanárszakok jegyzékéről. *Magyar Közlöny*, 2012(131), 22315–22324.
- 8/2013. (I. 30.) EMMI rendelet a tanári felkészítés közös követelményeiről és az egyes tanárszakok képzési és kimeneti követelményeiről. *Magyar Közlöny*, 2013(15), 979–1324.

- 132/2014. (IV. 18.) Korm. rendelet a felsőoktatási alap- és mesterképzésről, valamint a szakindítás eljárási rendjéről szóló 289/2005. (XII. 22.) Korm. rendelet módosításáról. *Magyar Közlöny*, 2014(56), 5552–5563.
- 139/2015. (VI. 9.) Korm. rendelet a felsőoktatásban szerorzhető képesítések jegyzékéről és új képesítések jegyzékbe történő felvételéről. *Magyar Közlöny*, 2015(79), 7131–7158.
2016. évi CXXVI. törvény az oktatás szabályozására vonatkozó egyes törvények módosításáról. *Magyar Közlöny*, 2016(182), 77230–77246.
- 169/2016. (VII. 1.) Korm. rendelet a felsőoktatás szabályozására vonatkozó egyes kormányrendeletek módosításáról. *Magyar Közlöny*, 2016(97), 7744–7758.
- 18/2016. (VIII. 5.) EMMI rendelet a felsőoktatási szakképzések, az alap- és mesterképzések képzési és kimeneti követelményeiről, valamint a tanári felkészítés közös követelményeiről és az egyes tanárszakok képzési és kimeneti követelményeiről szóló 8/2013. (I. 30.) EMMI rendelet módosításáról. *Magyar Közlöny*, 2016(116), 10408–11970.
- 64/2021. (XII. 29.) ITM rendelet a tanári felkészítés közös követelményeiről és az egyes tanárszakok képzési és kimeneti követelményeiről szóló 8/2013. (I. 30.) EMMI rendelet, valamint egyes kapcsolódó miniszteri rendeletek módosításáról. *Magyar Közlöny*, 2021(245), 12753–12758.
- 65/2021. (XII. 29.) ITM rendelet a felsőoktatásban szerorzhető képesítések jegyzékéről és az új képzések létesítéséről. *Magyar Közlöny*, 2021(245), 12759–12792.

A jogforrások elektronikus elérhetőségei

Budapesti Közlöny. <https://adt.arcanum.com/hu/collection/BudapestiKozlony/>

Hatályos jogszabályok. <https://njt.hu/>

Magyar Közlöny. <https://magyarkozlony.hu/>; <https://adt.arcanum.com/hu/collection/MagyarKozlony/>

Magyarországi Rendeletek Tára. https://library.hungaricana.hu/hu/collection/ogyk_rendeletek_tara/

Művelődési Közlöny, Művelődésiügyei Közlöny. <https://adt.arcanum.com/hu/collection/MuvelodesiKozlony/>

Népművelési Közlöny. <https://adt.arcanum.com/hu/collection/NepmuvelesiKozlony/>

THE HISTORY OF THE STATE REGULATION OF DANCE TEACHER TRAINING IN HUNGARY

Gábor Bolvári-Takács PhD, professor, Hungarian Dance University,
Department of Art Theory

Abstract

In regard to dance teacher training, the process of state regulation began with a recognition of dance education as an activity worthy of regulation, followed by efforts to gradually bring it under state control. Until the middle of the 20th century, this mainly resulted in the regulation of dance school activities by professional interest protection organizations and regulations related to exit exams. These measures began in 1922 when for the first time the minister of interior affairs established a dance master qualification examination board for the state recognition of certificates issued by professional associations. After 1945, the process diversified in terms of genres (e.g., ballet, the art of movement, folk dance, and ballroom dance) and, in addition to the regulation of training, took shape in the creation of state institutions. In 1974, dance teacher training was raised to the college level, and finally after 2006, as a result of the Bologna process, the master's degree represented the highest attainment in the training of dance teachers.

Keywords: dance master training, dance schoolmaster training, dance instructor training, dance teacher training

1. PRELIMINARY CONSIDERATIONS

1.1 Introduction

Until the mid-20th century, the regulation of public dance education in Hungary was not a matter of performing arts or art pedagogy, but rather a moral policing issue from the state's point of view, as well as an issue of business and employment policy from the point of view of dance schools. State recognition of art education was directly related to the evolution of the social and political acceptance of the arts. In the 20th century, the state routinely discriminated between dance genres. The institutionalization of dance education was therefore determined not by the abilities of different genre-based disciplines to self-organize (e.g., ballet, the art of movement, folk dance, and ballroom dance) but by social, political, and moral expectations towards dance, which changed from age to age. Dance masters and dance pedagogues with notable organizational skills were able (or at times not able) to influence state institutionalization with different degrees of strength.

The essence of the state regulatory process in regard to dance teacher training was that the state first recognized dance education as an activity worthy of regulation, and then gradually brought it under its control. Until the mid-20th century, this mainly resulted in the regulation of dance schools activities by professional interest protection organizations and regulations related to exit exams. After the Second World War, the process diversified in terms of the dance genres which were regulated, and in addition to the regulation of teacher training, it took shape in the creation of institutions funded by the state.

The regulation of dance teacher training by the state began in 1922 when the minister of interior affairs first established a dance master qualification examination board for the state recognition of dance master certificates issued by professional associations. This hundred-year period, rich in twists and turns, will be reviewed in the present paper.

Several studies and summaries have been published in recent years in regard to the institutionalization of dance in the 19th and 20th centuries, and we have utilized these research results for our current work (Bolvári-Takács, 2011a, 2011b, 2013, 2014a, 2014b, 2017, 2018a, 2018b).

1.2 Methodological issues

To investigate the present topic, we chose an approach which differs from the research tools normally used in educational science, as justified by the nature of the source material. In order to guide readers who are less familiar with the topic, it is necessary to clarify some important methodological issues.

In regard to approach, the most important thing to note is that this article does not present a general history of dance teacher training in Hungary in general and especially a history of teacher training institutions; instead, it presents the development of the legal regulations related to dance teacher training. The present paper deals only with those phenomena in the history of dance pedagogy which involved the enforcement of administrative authority by the state through the crafting of legislation. In certain periods, some educational administration issues were not yet considered (e.g., before 1945 there was no state-recognized qualification for folk dance teachers). In such cases, the discussion of the topic is outside of the scope of our investigation, because the question of why a phenomenon is not legally regulated by the state is not related to legal history, but to social history. On the other hand, it often happens that after a period of time the state may take certain training areas out of the scope of regulation, no longer wishing to influence them through educational management with legal instruments (e.g., the course training of dance instructors became a matter of public education and employment policy after 1957, as the employment of amateur instructors was adjusted to the labor laws related to cultural centers). In such cases, we did not delve into the topic, or at most direct the reader to further literature.

Regarding the research methodology used in this study, we relied on publicly published legislation on dance teacher training as our base of sources. In processing the data the researchers aimed at providing a complete account, examining and using all of the legislation related to the administration of education, which, from

the first regulation in 1897 until today, affected state-recognized organizational-institutional bodies, their professional structure, and the qualification conditions of dance teacher training. However, we did not analyze dance education legislation that had no relevance to teacher training (e.g., decrees on the moral requirements of students or the operating rules of schools before 1945). Monitoring the effectiveness of such regulations is relatively simple, as newer pieces of legislation often included repeals of previous legislation (or parts of it), and if this was not done, it must be assumed that the previous regulation (or the part of it not affected by the amendment) is still valid. Laws are primary sources, imparting them with greater importance compared to other printed sources. The location of the sources can be identified based on their designation and title, but for the sake of readers who are not familiar with such documents, we have provided both the traditional and electronic locations of the referenced legislation in the list of sources.

In this study, we also applied a legal historical perspective considering the point of view of the era. The boundaries of the analysis period were not based on the development of individual dance branches, but on the historical-political era that determined the legislation. In the 20th century, examples of such factors are clearly the First and Second World Wars. In the legal developments after 1945, Hungary adopted the highest educational levels of dance teacher training at the time, with the state first raising dance teacher training to an upper, college, and finally university level. Accordingly, state regulations always applied to the highest level, as the levels below fell out of the scope of the state's regulatory requirements, and the issues related to a professional qualification from previous periods arose from that point on as an equivalence problem at most.

2. THE DEVELOPMENT OF STATE-RECOGNIZED DANCE TEACHER TRAINING (1922–1945) AND ITS IMMEDIATE ANTECEDENTS

The "pedagogues" of public dance education in bourgeois Hungary were the dance masters (also known as dance schoolmasters). Until the end of the 19th century, they operated their dance schools independently of each other – without genre designations – and according to today's concepts, taught ballroom dancing, ballet, and the so-called national dances. Recognizing the importance of protecting professional interests, in December 1891 59 dance masters formed the *Hungarian Dance Schoolmasters' Association* in Budapest, and a number of statutes were presented and approved at the 1892 general assembly. The management made a decision that those who had been exclusively teaching dance for at least 10 years before 1892 would receive the association's certificate for dance schoolmasters, while the others had to take an exam. Based on the 10-year practice – in a way not yet recognized by the state – 64 people received diplomas (Róka, 1923).

The main goal of the association to recognize state regulations related to dance education. Their efforts were crowned with success at the turn of the century; decree No. 50.743/1896.B.M. on the regulation of public dance teaching came into force on October 1, 1897. This first piece of legislation affecting dance schoolmasters involved in domestic education stated that the necessary police license for public dance education can be obtained by persons with an impeccable record,

with preference given to those who have proven their professional qualifications with a diploma or certificate issued by the *Hungarian Dance Schoolmasters' Association*. From the point of view of the association, the designation in the decree was considered a major success; yet, at the same time, the law did not make professional qualification mandatory. Following the legislation, the association's general meeting of 1898 passed a decision on the establishment of the *Dance Schoolmasters' Training School*, with the one-month course starting on September 1 of that year. From 1902, the course consisted of two classes: schoolmaster candidates and further education students. From 1903, the completion of four secondary school classes was required for the dance master's exam (Róka, 1923).

In 1906, the minister of interior affairs partially amended the 1896 legislation. According to Decree No. 25.797/1906.B.M. which came into force on June 1, 1906, a dance schoolmaster could prove his professional qualifications with a certificate or diploma received from a dance schoolmaster's association which ran a dance schoolmaster's course and was approved by the minister of interior affairs. The reason for the change was the proliferation of interest representation bodies for dance schoolmasters: starting in 1904, the until then unified profession gradually split into several associations. This was partly due to the relationship between the capital city and the countryside and partly due to personal differences within Budapest. Fraudsters also appeared, such as in the case of an association in Kisújszállás which gave a dance schoolmaster's certificate after the completion of a three-day (!) course, with cash on delivery. Dance masters at the time suggested that dance schoolmaster certificates should not be issued by the associations, but by an examination board which they maintained jointly and were operated under the control of the ministry; however, the *Ministry of Interior Affairs* did not want to intervene through administrative means. However, after the fall of the Hungarian Soviet Republic, examination rights were withdrawn from these parties and placed under the authority of the local government in Budapest. Disenfranchised associations quickly adapted to the new situation. First, they announced their dissolution, then on January 17, 1921, they founded a unified organization, the *National Association of Hungarian Dance Schoolmasters* (MTOSZ), which helped candidates prepare for the certification exam by providing training. The first, and now state-recognized dance master exam which took place before the temporary dance master qualification examination board set up by the minister of interior affairs transpired on May 29–30, 1922. This date can be considered the first instance of state dance teacher training. Applicants had to have completed secondary school graduation, and 37 out of 71 candidates received an "adequate" rating. The examination committee later reviewed a large number of previously issued association diplomas, approving 111 out of 260 qualifications (Gaubek, 1933, Róka, 1923).

The temporary status was indeed short-lived. Decree No. 229.230/1925.B.M. came into force on June 8, 1925 and was issued on the subject of the regulation of dance master training and public dance teaching. Among other things, it reregulated the qualifications for public dance teaching and the conditions needed obtaining them. Henceforth, dance masters were considered properly qualified if they had a dance schoolmaster certificate issued by the dance master associations

which were authorized to issue such certificates before November 1, 1918, as well as those who had a dance schoolmaster certificate issued between November 1, 1918 and May 31, 1922 (either by the aforementioned associations or by the temporary dance master qualification examination committee operating with the permission of the minister of interior affairs) or received a dance master certificate after May 31, 1922 based on an exam passed before the examination committee set up by the minister of interior affairs. In the future, only those who completed the dance master training course temporarily set up by the minister of interior affairs within the framework laid out by the MTOSZ could receive a qualification for public dance teaching or a dance schoolmaster's certificate. Hungarian citizens who completed six grades of secondary school, graduated from an acting academy, or were qualified to be a gym teacher or kindergarten teacher were eligible for this certificate. The licenses issued up to that time which entitled people to teach dance to the public became invalid within 60 days of the decree coming into force. Hungarian citizens with a dance master's certificate obtained abroad could teach if they passed a special examination. Permission could still be obtained on the basis of the so-called "old law" by an unlicensed dance master if he was engaged in public dance teaching in 1905 or before and proved this with a license issued by the police authority. The date of the qualifying exam to obtain the certificate entitling one to teach dance was set by the minister of interior affairs in Decree No. 231.391/1925. B.M. on June 25, 1925 and was specifically for those who did not pass the exams held during 1922–24 or could not appear for them through no fault of their own.

The final structure of the state dance master training course was put in place in the following year, when the regulations of the *Hungarian National Dance Master Training Course* were published in Decree No. 152.900/1926.B.M. State involvement thus entered a new phase: the previously recognized private course was replaced by the first independent and legally established state school of dance. In 1928, on the basis of Decree No. 256.205/1928.B.M., genre division appeared for the first time: the course was expanded to include ballet, which could only be completed together with the general dance master training course. The minister required the teachers of classical ballet to complete this course within a year, otherwise, they would lose their right to teach and maintain a ballet school. Already certified dance masters were also required to pass an exam if they wanted to continue teaching ballet. However, they were not required to complete the course, and they did not receive a separate certificate; instead, a clause was added to their original diploma.

Parallel to this process, from the beginning of the 1920s, the *Ministry of Religion and Education* (VKM) became involved in the training of dance teachers, namely in connection with the development of primary school physical education. Act No. LIII of 1921 on physical education established the *College of Physical Education* and reorganized the *National Council of Physical Education* that had existed since 1913. On October 16, 1925, the minister issued Decree No. 77.000/1925.V.K.M. pertaining to the organizational regulations of the *College of Physical Education*. Three years of training were required to obtain a teacher's certificate for physical education. Only people under the age of thirty with a secondary school diploma or teacher's certificate could apply for admission. The creation of the *College of Physical*

Education was not relevant from the point of view of the dance masters who ran public dance schools. However, it did affect another large group of dance teachers: those teaching the art of movement. In addition to the capital and rural dance schools with aristocratic roots which were based on tradition and managed by men, in the 1910s new dance education institutes appeared in Hungary that adapted Western ideologies and combined life reform and women's emancipation aspirations; led by women and centered in Budapest, the institutions were later uniformly defined as art of movement schools. The mentioned Decree No. 229.230/1925.B.M. stated that "musical (rhythmic) gymnastics courses organized under any name" generally do not fall under the concept of dance teaching, so these laws did not apply to them; however, their operation required a license from the police authority. In order to grant this, the prior consent of the *National Physical Education Council* was stipulated among the conditions of which professional qualification and "aptitude" were prescribed. Since this kind of teacher training did not take place in Hungary, the schools practically operated on the basis of the diploma that their head (or owner) obtained abroad, and in the late 1920s they also started teacher training (Dienes, 2005; Fenyves, 2005; Fuchs, 1990; Lenkei, 1993, 2004; Vincze & Faludy, 2013).

On July 12, 1928, Decree No. 252.098/1928.B.M. on the regulation of public gymnastics instruction, issued with the consent of the VKM, came into force. The legislation required a license from the police authority for all kinds of gymnastics instruction which could only be obtained by a Hungarian citizen who holds a state or state-recognized teacher's certificate for physical education. At the same time, if the physical exercise being taught had "a dance character", in addition to the physical education qualification, a certificate authorizing public dance teaching was also required. Those who fell under Decree No. 229.230/1925.B.M. were engaged in teaching rhythmic gymnastics with a permit according to the decree, and those who operated a public gym without a teacher's certificate for physical education were allowed to continue their activities for five years, granted that they had to employ a person who met the new criteria as the actual head of the school. The first-year students of the *College of Physical Education* were about to graduate in 1928, so it was obvious that the *Ministry of Religion and Education* wanted to ensure the future value of the diplomas. According to the decree, after a grace period of five years, the training of an art of movement practitioner could only be carried out by those with both a teacher's certificate for physical education and a dance schoolmaster's diploma. However, since the admission age at the *College of Physical Education* was set at 30, the provision precluded the right of the heads of private schools to maintain the institution in the future, and also devalued the diplomas they issued.

The details of the decree had already leaked from government circles at the beginning of 1928. The regulation until then had basically met the interests of art of movement practitioners, as the exemption from dance education legislation had many advantages (e.g., exemption from prescribed teaching equipment). However, with the new regulations, the leaders of the private schools joined forces to protect their professional and business interests. On May 7, 1928, 37 of them formed the *Movement Culture Association* and sent a memorandum to the minister of religion

and education, asking him to change the decree in agreement with the minister of interior affairs or to suspend its effect. In 1929, the art of movement schools finally managed to convince the minister of interior affairs to change the organization of the *Hungarian National Dance Master Training Course* established in 1925, which led to the creation of an independent art of movement course. The art of movement, now separated from rhythmic gymnastics, gained formal equality with the other branches of dance art under this new rule of law (Fuchs, 1990; Lenkei 1993).

Decree No. 248.711/1929.B.M. came into force on May 3, 1929, and confirmed that the qualification prerequisite for teaching all kinds of dance, including ballet and the art of movement, was the procurement of a dance teaching certificate regulated by Decree No. 229.230/1925.B.M. The *Hungarian National Dance Master Training Course* consisted of trainings for general dance master, ballet and art of movement courses, and three types of dance master diplomas which could be obtained based on the successful completion of the qualifying exam: 1. the general dance master certificate, which entitled one to teach all types of dance with the exception of ballet and the art of movement; 2. a dance master's certificate for teaching ballet; and 3. a dance master's certificate for teaching the art of movement. The subjects that made up the course could be taken separately or together.

Adapting to the new training scheme, the art of movement practitioners had to immediately create the appropriate input conditions. The heads of the schools had four months following the coming into force of the decree to obtain the diploma at the *Dance Teacher Training Course*. The first art of movement dance teacher certificates were awarded on September 17, 1929 (Dienes, 2005; Lenkei, 1993).

Adapting to the varying strengths of professional and business interests, a temporary increase in the influence of the art of movement's lobbying efforts was indicated by the fact that Decree No. 124.227/1932.B.M. came into force on July 19, 1932, which changed the name of the *Hungarian National Dance Master Training Course* into the *Hungarian National Dance Master and Artist of Movement Training Course*; this was headed by an executive director appointed by the minister. Within the Course, an independent dance master training and artists of movement training unit was established with its own directors of studies. The general dance schoolmaster and ballet courses were both included within the dance master training course. Professional interests also prevailed in connection with the four-month preparatory course established by the MTOSZ in 1932. Due to the economic crisis and increased unemployment, as a form of self-defense it was decided that only those who completed this preparatory course could be admitted to the state course (Bolvári, 2014a).

Decree No. 162.000/1933.B.M. issued on September 15, 1933 marked another turning point in the process of the state regulation of dance teacher training. Not only because it defined in unprecedented detail the organization and functioning of the "course required to obtain a certificate of public teaching of dance and art of movement", but also because by changing the name of the course to the *National Training Course of Schoolmaster's of Dance and Art of Movement*, it replaced the term "dance master", making it clear that the training was not for artists, but for

teachers. (In the case of the art of movement, this was not apparent from the title of the course until now.) According to the decree, the purpose of the course was to prepare its students for the qualification exam required to obtain a schoolmaster certificate to be a dance or art of movement teacher. The course consisted of three majors: the general dance schoolmaster major, ballet major, and art of movement schoolmaster major. These can only be attained separately, and the duration for all three was six months. The course consisted of theoretical and practical training and ended with a final exam. In addition, special attention had to be paid to Hungarian national dances.

After the coming into force of the decree, the regulation reached a permanent standstill. The admission announcements for the *National Training Course of Schoolmaster's of Dance and Art of Movement* were published every year in August; the training started in September and the practical exam was held in March. MTOSZ continued the administration of the *Preparatory Course* and the *Further Education Course*. Following this example, the *Movement Culture Association* began to develop its own preparatory course in 1934. At first, this took place in schools which were authorized by the association, so the course was not established through an independent institution. In 1934, nine schools had permission to run the course, then after 1935 four more were given authorization, and followed finally by another two in the spring of 1940. Based on the decision of the board, from the 1940/41 academic year a uniform two-year *Preparatory Course* was introduced, with instructors in the program representing six private schools (Lenkei, 1993).

In 1942, the minister of interior affairs changed the organization of the *National Training Course of Schoolmaster's of Dance and Art of Movement* established in 1933, strongly tightening the role of the state. Decree No. 117.700/1942.B.M. came into force on September 8, 1942, and changed the name of the institution to the *National Training Course of Schoolmaster's of Dance and Movement*. Instead of the previous three majors the course included only two: general dance schoolmaster and movement schoolmaster (ballet as an independent major was discontinued). The study period was increased from six months to two years (two eight-month periods) in the former program, and to three years (38-month periods) in the latter program. The increased study time was spent learning the material from the preparatory courses previously held in private schools. With this, the training developed into an actual school system, while the role of the state had previously only covered exam preparation and examination. The decree defined facilitations for applicants with pre-qualifications, but at the same time stated that from now on, neither the MTOSZ nor individual schools were given the task of admission preparation. Another novelty was that the decree regulated the mid-year monitoring of students' academic progress which took place in December and March. An exam became mandatory at the end of the first year in the general dance schoolmaster program and at the end of the first and second year in the movement schoolmaster program. The rules of the qualifying exam have not changed (cf. Bolvári-Takács, 2014a).

3. GENRE DIVERSIFICATION OF STATE-ORGANIZED DANCE TEACHER TRAINING AFTER 1945

After 1945, the so-called age of free education programs promoting cultural diversity which was adopted by the government ended after a short time. From the end of the 1940s, in parallel with the strengthening of the overall power of the Communist Party, the direct political control of cultural affairs intensified. The establishment of the *Ministry of Public Education* in June 1949 was of decisive importance in this regard. In terms of dance education, this meant that in the course of a few years, the "bourgeois" art of movement was abolished, ballroom dancing (at least until 1956) remained a tolerated genre, classical ballet began to develop by leaps and bounds, and Hungarian folk dance gained ground to an extent never seen before (Bolvári-Takács, 2011a; Dienes & Fuchs, 1989; Zórándi 2014).

In addition to the slow transformation and development of higher-level dance teacher training, the training of managers and instructors working in amateur dance education and dance groups outside the school system gradually strengthened. However, a full presentation of this chapter of regulatory history would exceed the scope of this study, so I will only mention the most important institution at the time. The *Folk Art Institute* was established on January 1, 1951 according to Decree No. 9/1951. (I.6.) M.T. in order to promote the development of folk arts and the artistic activities of the mass cultural movement. According to Direction No. 18/1957. (M.K.2.) MM., its name was changed to the *Institute of Public Education* (at that time, instruction in ballroom dancing was listed among its basic tasks). The institution, which later underwent several name changes, was given the principle right to manage all non-school-related folk education, and among its other responsibilities it provided professional training of instructors and leaders of amateur art (including dance) groups (Fuchs, 1982a, 1982b; Kaposi, 1983; Maác, 1965; Neuwirth, 2001; Petravichné, 2001, 2007; Simay, 1983; Táncszövetség, 1965, 1972, 1983; Tóthpál, 1999; Vásárhelyi, 1972).

3.1 The hopes and liquidation of art of movement schoolmaster training

Regarding the art of movement, the period from 1945 to 1951 was characterized by an acceleration of events, including experiments, failures, novel initiatives and organizational diversity. The practitioners of the genre wanted to direct the supervision of training to the minister of religion and education, which was responsible for art institutions and education; at the same time, they did not want to lose the goodwill of the *Ministry of Interior Affairs*. At the suggestion of the *Art of Movement Department of the Free Trade Union of Hungarian Teachers*, which appeared as a new player among the professional organizations at the time, the *Ministry of Interior Affairs* reorganized and renamed the art of movement department of the *National Training Course of Schoolmaster's of Dance and Movement* in 1945 as the *National Training Course of Schoolmaster's of Art of Movement*. Decree No. 156.100/1945. B.M. This came into force on November 14, 1945. According to the legislation, the duration of the course required to obtain a certificate entitling one to teach the art of movement was three years (38-month periods). The age of admission was 16-26

years. The first and second academic years concluded with a year-end exam, while the course ends with a final exam and awarded an art of movement schoolmaster certificate. As a transitional provision, it was established that those students who had previously completed parts of the course but were unable to take the final exam due to the events of the war could be directly admitted to the second or third year, or could take the final exam.

The *Training Course of Schoolmaster's of Movement* did not solve the problems faced by its creators and workers. The unity which had developed in 1928 in desperation was pushed into the background, and contradictions surfaced based on individual ambitions and views. In the *Ministry of Religion and Education* (VKM), several types of submissions evaluated each other. In April 1946, some art of movement practitioners established an *Academy of Dance Art* in the so-called in the spirit of "new dance art". In January 1947, the board of the *Movement Culture Association* decided to establish its own *Academy of the Art of Movement* and submitted it for state approval. In February 1947, the trade union's Art of Movement Department made a proposal to establish a *College of the Art of Movement*. None of these efforts proved to be fruitful (Bolvári-Takács, 2013; Lenkei, 1993).

The genre came closest to the possibility of state institutionalization in the spring of 1947: the minister of religion and education established a dance education course at the *College of Physical Education*. According to the supplemental admission announcement published in August 1947, the training period for the first year of the dance education (i.e., the art of movement) course starting in the 1947–48 school year was 4 years. The aim of the major was movement education that focused on the features of the female body supported by music which increased the general artistic sense and took into account recreational sports. Completion entitled the candidate to obtain a high school physical education teacher's certificate. However, such intentions did not succeed. The *College of Physical Education* never felt a sense of autonomy, the qualification requirements were not recorded, and no dance teacher certificate was issued (Lenkei, 2007).

From then on, the situation for the art of movement became even more difficult. Communist cultural policy treated the discipline as an outsider. Decree No. 637.440/1948. B.M. canceled the *National Training Course of Schoolmaster's of the Art of Movement* at the end of the 1948/1949 academic year, citing the fact that the VKM had decided to establish a state vocational dance school in 1949/1950. First and second-year students were allowed to take a final exam based on the entirety of the course material at the end of the 1948/1949 academic year and receive the diploma. In the second half of the 1948/49 academic year, the supervision of the *Training Course of Schoolmaster's of the Art of Movement* and the *National Training Course of Dance Schoolmasters* was handed over to the Art Department of VKM. In the summer and autumn of 1949, the exams were conducted and the diplomas issued. Due to protracted administrative issues and various postponements of the exam, the process of closing the course lasted until November 1951 (Lenkei, 1993; Hirschberg, 2004).

As for the reference to the new vocational school, the *School of Dance Art* was indeed opened on January 15, 1950 based not on the decree of the minister of religion and education, but of the minister of public education. According to

Decree No. 8.399/1949.(XII.10.) Np.M., the school would have housed a three-year secondary dance teaching and training department. However, the school, which operated for only five months, was merged into the *State Ballet Institute* which opened in September 1950. There was apparently no place for the art of movement: the genre was classified as a "reactionary trend" and completely eradicated. In July 1950 and June 1951, judgments took place at professional meetings, and the best practitioners from the discipline were forced to self-criticize. The art of movement was written out of Hungarian dance culture for decades, and its creators and performers were employed in other dance branches (Fuchs, 1990; Fenyves, 2005; Lenkei, 2004; Vitányi, 1951).

3.2 From general dance schoolmaster training to ballroom dance teacher training

After World War II, the state regulation of general dance schoolmaster training and training for schoolmasters of the art of movement training was divided between two entities. Decree No. 264.000/1946. B.M., which came into force on June 5, 1946, reorganized the dance schoolmaster training branch of the *National Training Course of Schoolmaster's of Dance and Movement* as an independent *National Training Course of Dance Schoolmasters*, with majors for both general dance schoolmaster and ballet which could be completed separately. The duration of the former program was set at two years (2 8-month periods), with the minimum admission age set at 18 and the upper age at 26. Students had to take an exam at the end of the first year, and the course ended with a qualification exam after the completion of the second year.

The general dance schoolmaster program operated until it was terminated in 1950 by government Decree No. 116/1951. (VI.5.) M.T., which assigned the supervision of dance teacher training and dance schools to the *Ministry of Public Education* established in 1949, ending the jurisdiction that the *Ministry of Interior Affairs* had practiced for more than half a century. Dance education thus officially shifted from a matter of moral policing into a matter of art education.

In October 1951, Decree No. 1011–3–38/1951. (X.25.) Np.M. issued by the *Ministry of Public Education* took measures to regulate the teaching of ballroom dancing. According to this legislation, in the future, only those with a certificate of suitability issued by the *Folk Art Institute* could teach ballroom dancing. The supervision of teaching was exercised by the executive committee of county (or Budapest) councils, with the main supervision provided by the minister of public education. Licenses which were previously issued expired. As a result of the measure, ballroom and ballet teacher collectives were established across the country. However, as a result of the negative political perception of ballroom dancing, only 21 of the 60 dance schools that operated before 1945 opened, and by 1954 only six schools remained. In August 1952, a national conference of dance teachers representing the county ballroom dance teacher collectives met to discuss their field of education (Bán, 1954).

Marking the end of the transformation process, Decree No. 2/1956. (VI.1.) Np.M. issued by the *Ministry of Public Culture* changed the operation of ballroom dance teachers and ballet instructors in several ways, strengthening the legal status of collectives. Applications for the issuance of certificates of suitability had

to be submitted to the *Ministry of Public Education*, with certificate of qualifications included. The legislation confirmed that dance instructors could form voluntary collectives operating on the basis of the themes (*List of Educational Dances*) published by the ministry. Certificates of suitability and permits issued on the basis of Decree No. 1.011–3–38/1951. (X. 25.) Np.M. became invalid on December 31, 1956. Following the decree, state management became simpler: ten collectives were established in the capital and one in each county in the countryside. In Budapest, a quarter of the qualified dance teachers became members of a working community (Dance Association, 1965).

Until the mid-1970s, state-organized training for ballroom dance instructors took place only occasionally, usually as a kind of "fire-fighting" when the shortage of teachers became acute. Thus, as was the case in 1957, at the request of the *Ministry of Public Culture the Hungarian National Free Trade Union of Dance Teachers* started a 10-week ballroom dance teacher course which awarded a certificate. The trade union also later operated short courses for further training. The most serious initiative was the cross-semester, two-year *Ballroom Dance Instructor Training Course*, which began in correspondence form in January 1967 at the *State Ballet Institute*. The training organized on behalf of the ministry was primarily aimed at alleviating the shortage of teachers in rural areas in the long term, and in order to rejuvenate the field, the age limit for admission was maximized at 35 years of age (Aszalós, 1969; Gyenes, 1969; Merényi, 1972).

3.3 Strengthening classical ballet teacher training

As we have seen, Decree No. 264.000/1946. B.M. came into force on June 5, 1946 and reorganized the dance schoolmaster training branch of the *National Training Course of Schoolmaster's of Dance and Movement* as an independent *National Training Course of Dance Schoolmasters*, with separate majors for general dance schoolmaster and ballet. (This revived the separated ballet course which had been discontinued in 1942) The duration of the ballet course was set at 4 years (4 8-month periods). The admission age was limited to 18-26 years. Students had to take an exam at the end of each year, and the fourth year ended with a qualification exam. However, the existence of the ballet major was soon questioned, as the genre – in accordance with the Opera's repertory modified to the Soviet model and with the socialization of the *Opera Ballet School*, which until then had essentially been closed and operated as an internal unit – took new paths. In the Soviet Union, the methodology of ballet training was canonized in the 1930s. The public was first exposed to the outstanding performances of their ballet artists in 1949 at the *World Youth Meeting* in Budapest. Soviet ballets soon appeared on the stage of the Opera house, and this further determined cultural policy regarding the training of ballet dancers and ballet teachers.

The *School of Dance Art* was established by Decree No. 8.399/1949.(XII.10.) Np.M. mentioned in the discussion of the art of movement – based on Soviet methodology – would have consisted of a seven-year primary dance department and a three-year secondary dance teacher-training department. The aim of the latter program was to train teachers in various types of dance for factory workers'

groups, mass organizations, and professional groups. The department gave a vocational teacher's certificate "entitled to admission to a college of dance arts", but this remained only a plan. Education in the dance department of the school started on January 15, 1950, and lasted until the end of the academic year on June 15. That marked the end of the program, because in July 1950 the communist party leadership – by merging the *Opera Ballet School* and the *School of Dance Art* – decided to found the *State Ballet Institute* (*Állami Balett Intézet = ÁBI*), which opened its doors at the beginning of the 1950/51 school year. Although ballet master training was not included among the tasks of the *ÁBI*, the institution's influence in this field gradually increased in the following years and eventually – as we shall see – became decisive (Bolvári-Takács, 2000, 2009).

In 1952, as the first step of "Sovietization" the *Ministry of Public Education* re-regulated the issuing of ballet instructor licenses. Direction No. 11–2–65/1952. (Np.K.23.) Np.M. tied ballet education to a certificate of suitability issued by the *Ministry of Public Education* which was needed to obtain a license for ballet education from the executive committee of the territorially competent council. Together with the *State Ballet Institute*, the *Capital City Council* and the *Ministry of Public Education* continuously launched further training courses in which the ballet teachers could take part in visits to the *ÁBI*'s classes, experience a professional methodology and music curriculum, and have teachers from the *ÁBI* even visit their schools. As a result, although the collectives' ballet schools developed, the training system did not guarantee that instructors who did not know the prescribed Soviet method or who could be professionally objectionable were screened out. Therefore, in 1953, the ministry ordered the issuance of new instructor's certificates for which an exam had to be taken the following year. Yet, the question of ballet education has not reached a resting point. While the number of children's ballet courses increased by leaps and bounds, the training of the instructors remained uneven, as the 1954 exams were taken in front of ad hoc committees applying different requirements – in the absence of adequate professional preparation (Bán, 1955; Somogyiné, 1952; Szántóné, 1953).

The *Hungarian Dance Association*, re-established in 1954, developed a proposal for a final solution to the issue which was accepted by the *Ministry of Public Education*. Decree No. 6/1955. (XI.15.) Np.M. required the review and further training of ballet instructors. According to the decree, starting from September 1, 1956 only those who were given a temporary certificate of fitness by the *Review Committee of Ballet Instructors*, which operated under the supervision of the *Ministry of Public Education*, could teach ballet. This also applied for the review at the *State Ballet Institute* until December 15, 1955. It was also stipulated that certificates of suitability issued on the basis of Decree No. 11–2–65/1952. Np.M. were invalid from August 31, 1956, and ballet education can only be taught after September 1, 1960 by those who have completed the *Training Course of Ballet Instructors* organized within the framework of the *ÁBI*. Only ballet instructors who already had a temporary certificate of suitability could be admitted to the course.

The seven members of the *Review Committee of Ballet Instructors* were drawn from the ballet masters of the Hungarian State Opera, the *State Ballet Institute*, and the State Folk Ensemble. The decree allowed that, on the basis of the committee's

proposal, the minister of public education could exempt those who deserved it from the review and the completion of the course and issue them a certificate. During the proceedings from February 15 to July 1, 1956, the committee ex officio proposed such exemptions. The three-year course started on September 1, 1956; the first group of the ballet master training course graduated in 1959, and they were followed by three more graduating classes until 1963. The last group, which started in 1961, consisted of former students of the *ÁBI* who primarily active Opera-dancers, and needed only two years due to their high level of training. In 1959, the ballet teacher training course also provided an opportunity for the ballet masters of the *ÁBI* who did not have a teacher's degree to obtain such a qualification. They received a certificate with the text stating that "based on their work as successful ballet artists and ballet masters at the *State Ballet Institute* and the *Opera*, they are declared suitable for teaching ballet dance". The certificate was signed by the head of the *Theater and Music Directorate of the Ministry Public Education*, as well as the directors of the *ÁBI* and the *Opera* (Bolvári-Takács, 2014a; Merényi, 1972; Pór 1955).

In 1958, *ÁBI* also received the right to supervise ballet education nationwide, and in 1963 the first national conference of ballet teachers was organized to summarize these experiences.

3.4 The development of teacher training for folk dance

Before World War II, there was no state-organized folk dance teacher training, and the so-called "national dances" were included in the curriculum of general dance education. In 1945, however, the Hungarian folk dance movement began to develop immensely. The interpretation of folk art as a national cultural heritage took shape on the one hand through the increase in the number of dance groups, and on the other in the creation of professional ensembles. There were 110 folk dance groups in 1946, 250 in 1947, 400 in 1948, about 2,000 in 1949, and more than 3,000 in 1951. In view of the rapid spread of the folk dance movement, the *Ministry of Religion and Education* already initiated the creation of the *National Training Course of Schoolmaster's of Folk Dance* in September 1946. However, the *Ministry of Interior Affairs*, responsible for regulation, believed that while general dance teacher training is a business matter, since its practitioners make a living from it, a dance school dealing only with folk dance research and the sole teaching of folk dances did not make sense (Bolvári-Takács, 2014a).

Just as teachers of the art of movement worked for the *College of Physical Education*, folk dance teachers saw the *Dance Department of the College of Theater and Film* as the most serious promise of state-organized training. Until 1948 it was officially known as the Theater Academy, and the dance department was included in the admissions call published in August 1945, including a teacher training group. Due to the lack of interest, a dance program was finally started, the curriculum of which was dominated by folk dance. From 1948, the students joined the folk dance movement and went on collection trips. A collective was established at the college to develop the methodology of folk dance teaching. From 1949, the course was gradually transformed into folk dance choreographer training due to the

insufficient pre-training of the students and the increased need for specialists in folk dance groups. In 1953, the concept was changed again, and the course essentially became a folk dance teacher course starting with the entrance exam. Most of the students came from the amateur dance movement, and the majority of graduates were employed by professional bands. The initiative of the *College of Theater and Film* started out as a great opportunity, but its role, purpose and scope of responsibilities remained immature throughout (Bolvári-Takács, 2014c; Merényi, 1955; Szentpál, 1951).

In 1950, the *State Ballet Institute* also offered the possibility for the institutionalization of folk dance teacher training. Government Decree No. 54/1951. (II.25.) M.T. on the establishment of the institute stated that for the training of group leaders for folk dance, an evening course with a 14-year admission age would be started, the duration of which is three years. The teaching started on October 1, 1950; however, since the purpose of the course and the students' pre-qualifications were not clear, and since the evening education system did not live up to expectations, the dropout rate was significant from the first semester. Although new students were accepted in 1952, the course was discontinued in 1953 without any significant repercussions (Bolvári-Takács, 2014a; Galambos, 2019; Simay, 1983).

At the turn of the 1940s and 1950s, other course initiatives took place such as the children's dance teacher's course at the *Budapest Pedagogical College* between 1947–50, the folk dance instructor's training courses organized by the *Hungarian Dance Association* in 1949–50, and the children's dance and folk dance instructor's courses announced by the *Art Education Department of the Ministry of Public Culture* in 1951–52. By the mid-1950s, however, folk dance instructor training was clearly in charge of the *Folk Art Institute* (Keszler, 1965; Kocsis, 1950, Simay, 1983; Dance Association, 1965).

It can be seen that in the three decades after 1945, the state made numerous attempts to institutionalize dance education in different ways depending on genre. In this period, the different entrance conditions, teaching staff ratios, institutional backgrounds and educational structures of the departments and courses operating for longer or shorter periods did not allow uniform regulation of dance teacher training. Nevertheless, the ministries of cultural affairs strove to give preference to upper education programs started after 1945 when employing and awarding professionals working in amateur ensembles and art education.

In the first regulation issued in connection with the employment of amateur group leaders and dance instructors, Direction No. 32–I–376/1954. Np.M., which came into force on December 1, 1954, had no mention of higher qualifications for instruction. An operating license issued by the *Folk Art Institute* which had to be renewed every two years and was prescribed for the employment of professional leaders of so-called voluntary art groups. The determination of the qualification conditions necessary to obtain it was entrusted to a professional committee. Direction No. 105/1961.(M. K.1.) MM., which was on determining the wages and fees of workers employed in community centers, confirmed that the so-called person with an operating license from the Folk Culture Institute can still be employed as a professional leader of an art-loving art group and as a dance course

instructor. From then on, the highest qualification category for the leaders of the folk dance group was a diploma obtained from the *Dance Department of the College of Theater and Film*, a diploma obtained from the folk dance group leader training department of the *State Ballet Institute*, as well as the completion of the three-year correspondence dance instructor course of the *Institute of Public Education* and five years of professional practice. Only a person with a ballet teacher's certificate could be employed as a ballet instructor, and as for instructors of a ballroom dance courses, only a person with a certificate of competence as a ballroom dance schoolmaster could be employed (cf. Bolvári-Takács, 2014a).

4. DANCE TEACHER TRAINING AT COLLEGE LEVEL (1974–2006)

At the beginning of the 1970s, the Hungarian dance profession felt increasingly strong pressure to revitalize their dance teacher training. The *Dance Council of the Ministry of Culture and the Board of the Hungarian Dance Artists' Association* agreed that organizing dance teacher training is the most important task for Hungarian dance (Merényi, 1972; Dance Association, 1983).

As a result of these efforts, in September 1974 the training of dance teachers could begin at the *State Ballet Institute*. The relevant legislation was published a year later: the minister of culture, in agreement with the minister of education and the *Association of Art Unions*, issued Decree No. 4/1975. (IX.14.) KM on the specialized training of dance teachers. According to this, a dance teacher qualification can be obtained through specialized training at the *State Ballet Institute*. In addition, it can also be gained by those who have obtained certificates as ballet artists or theatrical dancers, or folk dancers at the institute and, in addition to completing the first six years of studies as ballet artists, have obtained at least two years of practice in a professional or voluntary dance ensemble; this also included those who, in addition to graduating from any secondary school, had professional or had at least five years of dance experience in a voluntary dance ensemble. The major could be structured with a duration of three years and a choice of three possible major pairs – ballet – ballroom dance, ballet – folk dance, and folk dance - ballroom dance – with classes during the daytime and evening. According to the legislation, the dance teacher's diploma, which also indicates the field of study, has the same value as the diploma obtained from the *Dance Department of the College of Theater and Film*. The first class of dance teachers graduated in 1977, and *ÁBI* issued graduating classes in 1980, 1983 and 1984. The mandatory double major was typically not observed, but a professional qualification in pas-de-deux studies was also issued. The training period for ballet teacher majors became three years and four years for double majors. Full-time training did not start until the 1990s due to a lack of sufficient classrooms (Merényi, 1983).

The *Ministry of Culture* included the new major almost immediately in the qualification system for those taking part in the amateur movement. Decree No. 5/1976. (X. 26.) KM recognized teacher qualification awarded based on Decree No. 4/1975. (IX. 14.) as the highest professional qualification level for folk dance and ballroom dance group leaders, as well as the *Dance Department of the College of Theater and Film* and the higher professional exam of the *Institute of Folk Education*. At that time, the *ÁBI* did not yet have the status of a college; therefore, its legal status was

determined by Decree No. 7/1977. (VII. 27.) OM–MüM. and defined as an “other higher education” institution.

The *State Ballet Institute* was reorganized into a college with effect from September 1, 1983 while keeping its name unchanged. The relevant Decree with legal force No. 18 of 1983 stated that the training of dance teachers is one of the basic tasks of the *ÁBI*, and that students who successfully pass the state exam should receive a college diploma indicating the specialization of their training. As a result of the change, the specialized training of dance teachers was replaced by the four-year dance teacher major. The first class graduated from the first year of college in 1988 (Bolvári-Takács, 2018c).

Act No. I of 1985 on Education did not affect dance teacher training in the same way as Act No. LXXX of 1993 of Higher Education, nor the law. In the institution, which has been operating as a college under the name of the *Hungarian Dance Academy* since July 1, 1990, after the dance teacher classes graduated in 1992 and 1996, as a result of the large-scale nationwide upswing in elementary art education, the major was present every year. The ballet, folk dance, and ballroom dance specializations that had existed until then alongside additional specializations (e.g., commercial dance, children's dance, modern dance, and modern ballroom dance), as well as several off-site training. Such classes were held at the *Budapest Teacher Training College*, the *University of Physical Education*, and in Győr, Kecskemét, Nyíregyháza, Pécs, Sáropatak and Szombathely.

The dance-related further training courses introduced at the end of the 1990s for teachers, schoolmasters and special teachers were designed to meet the new needs of the education system. Legislation such as Decree No. 13/1997. (II. 18.) MKM on the qualification requirements of head kindergarten teachers and children's dance teachers' specialized further education courses, Decree No. 20/1999. (IV. 21.) OM on the qualification requirements of the further education course in dance and drama pedagogy, and Decree No. 29/1999. (VII. 6.) OM on the qualification requirements of the specialized further education course for children's dance teachers made such aims possible. These courses were therefore organized at teacher training colleges and university faculties (Neuwirth, 2001).

Act No. LX of 2004 came into force on September 1, 2004 (by amending the Higher Education Act) and listed the *Budapest Contemporary Dance Academy* among the private colleges recognized by the state. This created Hungary's second independent higher education institute for dance arts, which, in addition to artist training, also started a dance teacher course specializing in contemporary dance.

At the *Hungarian Dance Academy*, the specialized further education course was first started in 2006 for those with a dance history teacher's degree, four semesters of training, and a dance teacher's certificate. The qualification requirements are set out in Decree No. 5/2005. (III. 11.) OM. In relation to teacher training, it should be mentioned that the university-college combined health science teacher and dance teacher program started in 2003 with the

University of Physical Education (in 2000–2014: *Faculty of Physical Education and Sports Science of Semmelweis University*), the different legal status of which was first issued in 2007 to each institution separately.

Publication of the Government Decree No. 105/1998 (V. 23.) Korm., on the qualification requirements of bachelor degree courses in higher education of art, was of great importance from the point of view of the employment of dance teachers. For the first time, the legislation summarized the requirements of all higher education majors in the art field. After Act No. XXXIII of 1992 on the legal status of civil servants came into force, it became the source of numerous legal disputes regarding labor that, from the point of view of classification into salary classes, diplomas obtained in higher education in the arts entailed different training levels depending on the year of their issue. Therefore, the decree established the equivalence of professional qualifications obtained in the past with the programs that existed at that time. The ballet master's certificate issued by the *State Ballet Institute* from 1959 and the dance teacher's certificate issued from 1977 became equivalent to college-level dance teacher qualifications.

At the same time, the Ministry of Education determined which institutions can continue the training courses in the art majors at the time of publication of the Government Decree No. 105/1998. (V. 23.) Korm. Only the *Hungarian Dance Academy* still received a license for college-level dance teachers (cf, Bolvári-Takács 2011b, 2017).

5. CONSEQUENCES OF THE BOLOGNA PROCESS IN DANCE TEACHER TRAINING AFTER 2006

The previously discussed regulations did not leave Hungary unaffected by the so-called Bologna process. In Act No. CXXXIX of 2005 on Higher Education, Parliament introduced a three-cycle education structure: bachelor's degree (BA/BSc), master's degree (MA/MSc) and doctoral degree (PhD/DLA). The bachelor's and master's programs could be organized in different cycles, either as divided courses or as undivided courses. This was determined in Government Decree No. 289/2005 (XII. 22.) Korm. On higher education: bachelor's and master's programs and the procedure for professional initiation. Decree 15/2006. (IV. 3.) OM on the training and output requirements of bachelor's and master's programs was built on it.

In dance teacher training, the introduction of the Bologna system was a turning point in that it raised college-level training to the university level, although the legal status of the *Hungarian Dance Academy* and the *Budapest Contemporary Dance Academy* did not change. The dance teacher (college) major was re-regulated, dividing it into a three-year dancer and coach BA and a two-year dance teacher MA, increasing the total training time from four to five years. (College majors were phased out.) With a master's degree in dance, it was possible to obtain a dance teacher's diploma in the field corresponding to the master's degree. The general training and output requirements of the teaching program were published in April 2006, and those of the dancer and coach BA were published in December 2006 in Decree No. 15/2006. (IV. 3.) OM and Decree No. 14/2006. (XII. 13.) OKM.

From 2007 to 2011, the *Hungarian Dance Academy* continuously announced the specializations of the 180-credit, three-year dancer and coach BA course, which could be completed through either full-time and evening classes; the disciplines included classical ballet, commercial dance, folk dance, modern ballroom dance, modern dance, theatrical dance. The *Budapest Contemporary Dance Academy* also launched a contemporary dance specialization. Continuing the existing practice, the outsourced dance classes were maintained for the dancer and coach BA until this option was terminated by the government in 2013 and allowed again only three years later. The *Hungarian Dance Academy* launched folk dance in Nyíregyháza in 2016, modern dance in Pécs in 2020, and classical ballet in Győr in 2021. Furthermore, between 2019 and 2022, the academy operated an outsourced training class in Târgu Mureş (Romania) to meet the needs of professional Hungarian folk dance ensembles in Transylvania.

In the dance teacher MA, established in 2005 as a unified teacher's degree (with specializations in ballroom dance, classical ballet, contemporary dance, commercial dance, folk dance, modern dance, theatrical dance, dance history and theory), training was made available for both the dancer and coach BA, as well as the dance artist BA and choreographer BA in a 120-credit (4-semester) form with appropriate additional prerequisites, and in a 60-credit (2-semester) version for those who already have a college-level dance teacher diploma. The *Hungarian Dance Academy* has started specializations in classical ballet, commercial dance, folk dance, modern ballroom dance and modern dance, as well as in dance history and theory; in the classical ballet and folk dance majors, it was also possible to complete the dance artist-teacher major in its 60-credit format if one had a master's degree in art. The *Budapest Contemporary Dance Academy* conducts training in the specialization of contemporary dance for those in the dance teacher MA.

In Decree No. 10/2006. (IX. 25.) OKM on the general conditions for the organization of specialized further education, the government waived the definition of its training and output requirements which had to be recorded as part of the training program of the starting higher education institution. The *Hungarian Dance Academy* has already started the specialized further training of mentor teachers in accordance with this.

Higher education was re-regulated by the Parliament in Act No. CCIV of 2011 on national higher education. The teacher majors were regulated in Government Decree No. 283/2012. (X. 4.) on the system of teacher training, the order of specialization and the list of teacher majors. Specializations of the dance teacher MA included ballroom dance, classical ballet, contemporary dance, folk dance, modern dance, theatrical dance, dance history and theory (commercial dance was missing). There were no changes in the dance artist-teacher major specializations; they included ballroom dance, classical ballet, contemporary dance, folk dance, modern dance, and theatrical dance.

The common requirements of teacher training and the training and output requirements of individual teacher courses are determined in Decree No. 8/2013. (I. 30.) EMMI. In the dance teacher MA, only ballroom dance, classical ballet, folk dance, modern dance, and dance history and theory are specializations; the dance artist-teacher MA included only classical ballet and folk dance

specializations. For those with a college-level dance teacher diploma, the opportunity to obtain a dance teacher MA qualification in ballroom dance, classical ballet, folk dance and modern dance within two semesters by completing 60 credits still remains.

The list of higher education qualifications including BA and MA courses was introduced in Government Decree No. 139/2015. (VI. 9.) Korm. on the list of qualifications obtainable in higher education and the inclusion of new qualifications in the list. In it, the dancer and coach BA were included without indicating the specializations. Specializations of the dance teacher MA include ballroom dance, classical ballet, contemporary dance, folk dance, modern dance, theatrical dance, and dance history and theory. The specializations of the dance artist-teacher MA include the following: ballroom dance, classical ballet, contemporary dance, folk dance, modern dance, and theatrical dance. In the following year, Government Decree No. 169/2016. (VII. 1.) Korm. removed the theatrical dance specialization from the dance teacher MA, and only the classical ballet and folk dance specializations remained in the dance artist-teacher MA.

In 2016, Decree No. 18/2016. (VIII. 5.) EMMI on the training and output requirements of higher education including vocational courses, bachelor's and master's courses, and on the amendment of Decree No. 8/2013. (I. 30.) EMMI came into force and changed certain aspects of the 2013 regulations and organized them in a unified structure. The dancer and coach BA specializations that were discontinued in 2015 were replaced by specializations (i.e., classical ballet, commercial dance, folk dance, modern ballroom dance, modern dance, and theatrical dance). Contemporary dance, which was missing in 2013, was included among the specializations of the dance teacher MA.

The list of qualifications was re-regulated by the ministry responsible for higher education affairs in 2021. According to Decree No. 65/2021. (XII. 29.) ITM on the list of qualifications obtainable in higher education and the establishment of new courses, the specializations of the dancer and coach BA include ballroom dance, classical ballet, commercial dance, Hungarian folk dance, modern dance, and theatrical dance (contemporary dance is omitted). Decree No. 64/2021. (XII. 29.) ITM on the amendment of Decree No. 8/2013. (I. 30.) EMMI and some related ministerial decrees fixed the specializations of the dance teacher MA at ballroom dance, classical ballet, contemporary dance, commercial dance, folk dance, modern dance, and dance history and theory (commercial dance was returned). It has been confirmed that having a dance teacher (college) qualification according to the Higher Education Act of 1993 can still be obtained in the form of a dance teacher MA in the fields of ballroom dance, classical ballet, folk dance, modern dance, as well as contemporary dance and commercial dance.

In the middle of the second decade of the 21st century, the uniform status of state institutions of higher education in the arts was broken only by the legal status of the *Hungarian Dance Academy*. The change was particularly justified, since master's training, corresponding to the previous university level, had already been taking place at the academy for almost 10 years. Acknowledging this, the Parliament in Act No. CXXVI of 2016, with effect from February 1, 2017,

reclassified the institution as the *Hungarian Dance University*. The legal status of the university was not affected by the change in the higher education model implemented on August 1, 2021 – that is, the transition to the maintenance of a trust foundation (cf. Bolvári-Takács, 2017, 2018a, 2018b).

6. CONCLUSION

As mentioned at the beginning of the study, the nature of the topic's source material necessitated the use of a paradigm different from the research tools normally used in educational science. Of course, this implies a recognition of the limitations of the research, since the textual analysis of the legislation can illuminate only one dimension of the history of dance teacher training, although it is undoubtedly of fundamental importance. A full exploration of the present topic can facilitate the fulfillment of our own and others' investigations into the subject, since science is essentially communal in nature. According to our intention, our research results published here may pave the way for a different approach to educational research – primarily institutional history – by placing it in a wider context, with a wider interpretability, and by looking at the connections between co-arts and art politics as well as international processes. It is particularly important to examine the personal dimension of the topic and the history of the most important training institutions. Here, we must be sure to neglect neither the work of famous dance pedagogues, nor the internal development and professional-artistic success of the *Hungarian Dance University* or the *Budapest Contemporary Dance Academy*.

References

- Aszalós, K. (1969). A társastánc oktatóképző tanfolyam munkájáról. *Táncművészeti Értesítő*, 1969(1), 59–63. <https://doi.org/10.2307/4347008>
- Bán, H. (1954). Társastáncunk helyzete. *Táncművészet*, 4(2), 35–37. <https://doi.org/10.1177/104438945403500111>
- Bán, H. (1955). Vizsgák a munkaközösségi balettiskolákban. *Táncművészet*, 5(8), 369–371.
- Bolvári-Takács, G. (2000). Az Állami Balett Intézet létrehozásának politikai körülményei. *Kritika*, 29(8), 26–28.
- Bolvári-Takács, G. (2009). A Táncművészeti Iskola létrehozása 1949-ben. *Táncstudományi Közlemények*, 1(2), 51–60.
- Bolvári-Takács, G. (2011a). *A művészet megszelídítése. Folyamatok és fordulatok a művészetpolitikában, 1948–1956*. Gondolat Kiadó.
- Bolvári-Takács, G. (2011b). A Magyar Táncművészeti Főiskola és a jogelőd Állami Balett Intézet oktatási rendszerének fejlődése (1950–2010). *Új Pedagógiai Szemle*, 61(11–12), 248–258.
- Bolvári-Takács, G. (2013). Iratok a táncművészképzés történetéhez (1946–1950). In Tóvay Nagy Péter (Ed.), *Források a magyar színpadi táncművészet történetéhez I.* (pp. 185–215). Magyar Táncművészeti Főiskola.

- Bolvári-Takács, G. (2014a) *Táncosok és iskolák. Fejezetek a hazai táncművészképzés 19–20. századi intézménytörténetéből*. Gondolat Kiadó.
- Bolvári-Takács, G. (2014b). *Iratok a balettművészképzés történetéhez (1951–1956)*. In Tóvay Nagy Péter (Ed.), *Források a magyar színpadi táncművészet történetéhez II.* (pp. 181–232). Magyar Táncművészeti Főiskola.
- Bolvári-Takács, G. (2014c). *Adatok a Színház- és Filmművészeti Főiskola Táncfőtanszakának történetéhez (1945–1958)*. In Bolvári-Takács Gábor, Fügedi János, Mizerák Katalin, & Németh András (Eds.), *Alkotás – befogadás – kritika a táncművészetben, a táncpedagógiában és a táncutatásban* (pp. 17–25). Magyar Táncművészeti Főiskola.
- Bolvári-Takács, G. (2017). *Táncos tanévek. Szemelvénygyűjtemény a Magyar Táncművészeti Egyetem történetéhez 1950–2017*. Magyar Táncművészeti Egyetem.
- Bolvári-Takács, G. (2018a). *A Magyar Táncművészeti Főiskola oktatási rendszerének fejlődése a bolognai rendszer bevezetésétől az egyetemmé alakulásig (2006–2017)*. *Új Pedagógiai Szemle*, 68(1–2), 59–65.
- Bolvári-Takács, G. (2018b). *A Magyar Táncművészeti Egyetem jogállásának alakulása a 21. században (1998–2017)*. *Jogtudományi Közlöny*, 73(3), 165–169.
- Bolvári-Takács, G. (2018c). *Adatok az Állami Balett Intézet főiskolai rangra emelésének történetéhez*. In Bolvári-Takács Gábor, Perger Gábor, Németh András (Eds.), *Táncművészet és intellektualitás* (pp. 56–60). Magyar Táncművészeti Egyetem.
- Dienes, G. (2005). *A mozdulatművészet története*. Orkesztika Alapítvány.
- Dienes, G., & Fuchs, L. (Eds.). (1989). *A színpadi tánc története Magyarországon*. Múzsák Közművelődési Kiadó.
- Fenyves, M. (2005). *Dokumentumok tükrében – A magyar mozdulatművészeti iskolák vitái*. In Kóvágó Zsuzsa (Ed.), *Tánc tudományi Tanulmányok 2002–2003* (pp. 75–106). Magyar Tánc tudományi Társaság.
- Fuchs, L. (1982a). „Az kaphat, aki ad is” Tervek és elhatározások a Népművelési Intézetben. 1. rész. *Táncművészet*, 8(1), 26–28.
- Fuchs, L. (1982b). „Az kaphat, aki ad is” Tervek és elhatározások a Népművelési Intézetben. 2. rész. *Táncművészet*, 13(2), 18–20.
- Fuchs, L. (1990). *Egy elfelejtett egyesület dokumentumaiból*. In Péter Márta (Ed.), *Táncművészeti dokumentumok 1990* (pp. 67–93). Magyar Táncművészek Szövetsége.
- Gaubek, R. (1933). *Gaubek Rezső megnyitó ünnepi beszéde*. Magyar Tánc tanítók Országos Szövetsége díszközgyűlése. *Tánc tanítók Lapja*, 39(5–6), 2–3.
- Galambos, T. (2019). *Magam járom... Élet- és korrajzom*. Magyar Táncművészeti Egyetem.
- Gyenes, R. (1969). *Az új társastánc-pedagógusok képzéséről*. *Muzsika*, 12(3), 38.
- Határozat (1998). *Határozat a művészeti felsőoktatás alapképzési szakjain folyó képzésről = Művelődési Közlöny*, 17(33), 3359–3362.
- Hirschberg, E. (2004). *A tánc szerepe életemben. (Részletek)*. In Lenkei Júlia. *A mozdulatművészet Magyarországon. Vázlatos történet* (pp. 71–99). Veszprémi Egyetemi Kiadó.
- Kaposi, E. (1983). *Néptáncpedagógus képzés – Társastáncpedagógus képzés*. In Kaposi Edit & Pesovár Ernő: *Magyar táncművészet* (pp. 150–155). Corvina Kiadó.
- Keszler, M. (1965). *A magyar gyermektánc mozgalom történetéből. Táncművészeti értesítő*, 1965(4), 140–163.

- Kocsis, Gy. (1950). A Táncszövetség tanfolyamairól. *Táncoló Nép, 1950. április–július*, 18–19.
- Lenkei, J. (Ed.). (1993). *Mozdulatművészet. Dokumentumok egy letűnt mozgalom történetéből*. Magvető Könyvkiadó – T-Twins Kiadó.
- Lenkei, J. (2004). *A mozdulatművészet Magyarországon. Vázlatos történet*. Veszprémi Egyetemi Kiadó.
- Lenkei, J. (2007). Volt egyszer egy táncnevelési szak. In Gajdó Tamás (Ed.), *Színház és politika. Színháztörténeti tanulmányok, 1949–1989* (19–43). Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet.
- Maác, L. (1965). Visszatekintés a Népművelési Intézet levelező táncanfolyamaira. *Táncművészeti Értesítő, 1965*(2), 30–35.
- Merényi, Zs. (1955). A táncfőtanszak és a néptáncpedagógus-képzés. *Táncművészet, 5*(2), 73–76.
- Merényi, Zs, L. (1972). Javaslattervezet főiskolai pedagógus tanszak felállítására az Állami Balett Intézetben. *Táncművészeti Értesítő, 1972*(2), 68–73.
- Merényi, Zs., L. (1983). A táncpedagógus képzés helyzete az Állami Balett Intézetben. *Táncművészet, 14*(8), 25–27.
- Neuwirth, A. (2001). A gyermeknéptánc-oktatás és pedagógusképzés helyzete Magyarországon. In Kovácsné Bíró Ágnes (Ed.), *Alkotó emberek. Amatőr művészetek az ezredfordulón* (pp. 101–115). NKÖM Közművelődési Főosztály.
- Petravichné Matyaczko, O. (2001). Az amatőr társastáncélet Magyarországon. In Kovácsné Bíró Ágnes (Ed.), *Alkotó emberek. Amatőr művészetek az ezredfordulón* (pp. 357–374). NKÖM Közművelődési Főosztály.
- Petravichné Matyaczko, O. (2007). Társastánc és táncoktatástörténet, és a Magyar Művelődési Intézet táncoktató képzése (sic!). *Szín – Közösségi Művelődés, 12*(1), 68–72.
- Pór, A. (1955) A táncoktatók felülvizsgálatáról. *Táncművészet, 5*(10), 445–448.
- Róka, P. (1923). *A Magyarországi Táncitanítók Egyesületének harminc éves története 1891–1921*. Budapest
- Simay, Zs. (1983). Táncpedagógus képzés a Népművelési Intézetben. *Táncművészet, 14*(8), 27–30.
- Somogyiné Halmy, L. (1952). A munkaközösségi balettiskolákról. *Táncművészet, 2*(10), 304–308.
- Szántó K. (1953). A munkaközösségi balettiskolák fejlődése. *Táncművészet, 3*(8–9), 260–263.
- Szentpál, O. (1951). published by Kóvágo Zsuzsa, Szentpál Olga beszámolója a Színművészeti Főiskola Táncfőtanszaka munkaközösségének hathetes munkájáról. *Táncstudományi Közlemények, 1*(2), 61–63.
- Táncszövetség (1965). Magyar Táncművészek Szövetsége Elnöksége: Népművelés és tánc. Állásfoglalás. *Táncművészeti Értesítő, 1965*(1), 1–34.
- Táncszövetség (1972). Magyar Táncművészek Szövetsége Elnöksége: Tájékoztató az amatőr balettoktatás helyzetéről és problémáiról. *Táncművészeti Értesítő, 1972*(2), 63–68.

- Táncszövetség (1983). Magyar Táncművészek Szövetsége munkabizottsága: A táncművészet oktatása Magyarországon. Szempontok a távlati tervezéshez. 1979. február 8. In Kaposi Edit (Ed.), *Táncművészeti dokumentumok 1983* (pp. 81–89). Magyar Táncművészek Szövetsége.
- Tóthpál, J. (1999). Terpszikhoré műhelyében. Új feladatok előtt a táncpedagógia. *Zene-Zene-Tánc*, 6(3), 11–14.
- Vásárhelyi, L. (1972). A magyar amatőr néptáncmozgalom helyzete. *Táncművészeti Értesítő*, 1972(2), 50–60.
- Vincze, G., & Faludy, J. (Eds.). (2013). *Mouvement – rythme – danse. Les débuts de la danse moderne en Hongrie 1902–1950*. Balassi Intézet; Collegium Hungaricum; Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria.
- Vitányi, I. (1951). A mozgásművészetéről tartott ankét eredményei. *Táncművészet*, 1(1), 28–30.
- Zórándi, M. (2014). *A bartóki út. Pályaképek a színpadi néptáncművészet 20. századi történetéből*. Magyar Táncművészeti Főiskola.

Legal Sources

1897. évi 50.743/1896.B.M. körrendelet a nyilvános tánctanítás szabályozása tárgyában. *Budapesti Közlöny*, 1897(210), 1–2.; *Magyarországi Rendelet Tára*, 31(1897), 393–395.
- 25.797/1906.B.M. körrendelet a nyilvános tánctanítás szabályozásáról. *Budapesti Közlöny*, 1906(134), 4.; *Magyarországi Rendelet Tára*, 40(1906), 615–619.
1921. évi LIII. törvénycikk a testnevelésről. *Országos Törvénytár*, 1921(25); *Magyar Törvénytár*, 1921. évi törvénycikkek. Franklin Társulat. 1922.
- 229.230/1925.B.M. körrendelet a táncmesterképzés és a nyilvános tánctanítás szabályozása tárgyában. *Budapesti Közlöny*, 1925(122), 1–3.; *Magyarországi Rendelet Tára*, 59(1925), 267–276.
- 231.391/1925. B.M. körrendelet a nyilvános tánctanításra jogosító oklevél megszerzéséhez szükséges képesítő vizsga határidejének megállapítása tárgyában. *Budapesti Közlöny*, 1925(122), 3.; *Magyarországi Rendelet Tára*, 59, 276–278.
- 77.000/1925.V.K.M. rendelet az 1921. évi LIII. törvénycikk 4. §-a alapján szervezett Országos Testnevelési Főiskola szabályzatáról. 1925. október 16. In *Magyarországi Rendelet Gyűjteménye 1919–1939*. XVIII. Vallás- és közoktatásügyi miniszteri rendeletek. Athenaeum. 1942. 151–153.
- 152.900/1926.B.M. rendelet a táncmesterképző tanfolyam szabályzatáról. *Budapesti Közlöny*, 1926(77), 1–2.; *Magyarországi Rendelet Tára*, 60., 267–273.
- 252.098/1928.B.M. rendelet a nyilvános tornatanítás szabályozásáról. *Budapesti Közlöny*, 1928(150), 1–2.; *Magyarországi Rendelet Tára*, 62., 1014–1016.
- 256.205/1928.B.M. körrendelet a balett-tanítás szabályozásáról. *Budapesti Közlöny*, 1928(151), 1–2.; *Magyarországi Rendelet Tára*, 62., 1008–1009.
- 248.711/1929.B.M. rendelet a Magyar Országos Táncmesterképző Tanfolyam szervezetének újabb megállapításáról. *Magyarországi Rendelet Tára*, 63., 151–153.
- 124.227/1932.B.M. rendelet a mozdulatművész- és táncmesterképzésről szóló rendeletek egyes rendelkezéseinek módosításáról. *Budapesti Közlöny*, 1932(161), 2.; *Magyarországi Rendelet Tára*, 66., 819–821.

- 162.000/1933.B.M. rendelet a tánc- és mozdulatművészet-tanítóképzés szabályozásáról. *Magyarországi Rendelet Tára*, 67., 2355–2363.
- 117.700/1942.B.M. rendelet a tánc- és mozdulattanítóképzés szabályozásáról szóló 162.000/1933.B.M. számú rendelet egyes rendelkezéseinek módosításáról, illetve kiegészítéséről. *Budapesti Közlöny*, 1933(203), 1–2.; *Magyarországi Rendelet Tára*, 76., 2913–2915.
- 156.100/1945.B.M. rendelet az Országos Mozdulatművészeti Tanítóképző Tanfolyam felállításáról. *Magyar Közlöny*, 1945(175), 2–3.
- 264.000/1946.B.M. rendelet a tánctanítóképzés újabb szabályozásáról. *Magyar Közlöny*, 1946(134), 2–3.
- 637.440/1948.(XII.8.) B.M. rendelet a 156.100/1945.B.M. számú rendelettel felállított Országos Mozdulatművészeti Tanítóképző Tanfolyam megszüntetéséről. *Magyar Közlöny. Rendelet Tára*, 1948(270), 2518.
- 8.399/1949. (XII.10.) Np.M. rendelet Táncművészeti Iskola szervezése, szervezési szabályzata és tanulmányi rendje tárgyában. *Magyar Közlöny*, 1949(256), 2101–2102.
- 9/1951. (I.6.) M.T. rendelet a Népművészeti Intézet létrehozásáról. *Magyar Közlöny*, 1951(3–4), 15.
- 54/1951. (II.25.) M.T. rendelet Állami Ballet Intézet létesítéséről. *Magyar Közlöny. I.* 1951(30–34), 133–134.
- 116/1951. (VI.5.) M.T. rendelet a népművelési miniszter ügykörének kiegészítése tárgyában. *Magyar Közlöny* (June 5), 538.
- 1.011–3–38/1951.(X.25.) Np.M. rendelet a társastánctanítás egyes kérdéseinek szabályozása tárgyában. *Magyar Közlöny* (Oct 25), 1064.
- 11–2–65/1952. (Np.K.23.) Np.M. utasítás a társastánctanítás egyes kérdéseinek szabályozása tárgyában kiadott 1.011–3–38/1951.(X.25.) Np.M. számú rendelet kiegészítéséről. *Népművelési Közlöny*, 2(23), 188.
- 32–1–376/1954. Np.M. utasítás az öntevékeny művészeti csoportok szakmai vezetőinek munkafeltételeiről. *Népművelési Közlöny*, 4(22–23), 196–198.
- 6/1955. (XI.15.) Np.M. rendelet a balettoktatók működésének felülvizsgálatáról és továbbképzéséről. *Magyar Közlöny*, 1955(119), 762.
- 2/1956. (VI.1.) Np.M. rendelet a társastánctanítás egyes kérdéseinek szabályozásáról szóló 1011–3–38/1951. (X.25.) Np.M. számú rendelet módosításáról és kiegészítéséről. *Magyar Közlöny*, 1956.(48), 277–278.
- 18/1957. (M.K.2.) MM. utasítás a Népművészeti Intézet feladatköréről és elnevezésének módosításáról. *Művelődésügyi Közlöny*, 1(2), 18.
- 105/1961. (M. K. 1.) MM. utasítás a művelődési otthonokban foglalkoztatott dolgozók munkabérének és díjának megállapításáról. *Művelődésügyi Közlöny*, 5(1), 6–21.
- 4/1975. (IX.14.) KM rendelet a táncpedagógusok szakosító képzéséről. *Magyar Közlöny*, 1975(62), 876–877.
- 5/1976. (X. 26.) KM rendelet az egyes közművelődési tevékenységeket végzők szakképesítéséről és foglalkoztatásáról. *Magyar Közlöny*, 1976(79), . szám, 913–917.

- 7/1977.(VII. 27.) OM–MüM. együttes rendelet a felsőoktatási intézmények oktatói és egyéb dolgozói munkabérééről. *Magyar Közlöny*, 1977(58), 789–790.; with appendixes: *Művelődésügyi Közlöny*, 22(15), 621–635.
1983. évi 18. számú törvényerejű rendelet az Állami Balett Intézetéről. *Magyar Közlöny*, 1983(39), 643–644.
1985. évi I. törvény az oktatásról. *Magyar Közlöny*, 1985(19). 461–480.
1992. évi XXXIII. törvény a közalkalmazottak jogállásáról. *Magyar Közlöny*, 1992(56), 1953–1964.
1993. évi LXXX. törvény a felsőoktatásról. *Magyar Közlöny*, 1993(107), 5730–5755.
- 13/1997. (II. 18.) MKM rendelet a vezető óvodapedagógus és a gyermektáncoktató szakirányú továbbképzési szakok képesítési követelményeiről. *Magyar Közlöny*, 1997(15), 1170–1172.
- 105/1998.(V.23.) Korm. rendelet a művészeti felsőoktatás alapképzési szakjainak képesítési követelményeiről. *Magyar Közlöny*, 1998(43), 3505–3545.
- 20/1999. (IV. 21.) OM rendelet a tánc- és drámapedagógia szakirányú továbbképzési szak képesítési követelményeiről. *Magyar Közlöny*, 1999(3), 2459–2460.
- 29/1999. (VII. 6.) OM rendelet a gyermektáncoktató óvodapedagógus szakirányú továbbképzési szak képesítési követelményeiről. *Magyar Közlöny*, 1999(61), 4039–4040.
2004. évi LX. törvény az egyes oktatási tárgyú, az oktatási jogok érvényesítésének elősegítését, valamint a felsőoktatási intézmény- és képzési rendszer fejlesztését szolgáló törvények módosításáról. *Magyar Közlöny*, 2004(91), 8867–8868.
2005. évi CXXXIX. törvény a felsőoktatásról. *Magyar Közlöny*, 2005(160), 9810–9886.
- 5/2005. (III. 11.) OM rendelet egyes művészeti szakirányú továbbképzési szakok képesítési követelményeiről. *Magyar Közlöny*, 2005(31), 1506–1507.
- 289/2005. (XII. 22.) Korm. rendelet a felsőoktatási alap- és mesterképzésről, valamint a szakindítás eljárási rendjéről. *Magyar Közlöny*, 2005(66), 10468–10510.
- 15/2006. (IV. 3.) OM rendelet az alap- és mesterképzési szakok képzési és kimeneti követelményeiről. *Magyar Közlöny*, 2006(36/ II), [2006. Apr. 3].
- 10/2006. (IX. 25.) OKM rendelet a szakirányú továbbképzés szervezésének általános feltételeiről. *Magyar Közlöny*, 2006(116), 8630–8635.
- 14/2006. (XII.13.) OKM rendelet az alap- és mesterképzési szakok képzési és kimeneti követelményeiről szóló 15/2006. (IV. 3.) OM rendelet módosításáról. *Magyar Közlöny*, 2006(153), 12042–12102.
- 18/2007. (III. 19.) OKM rendelet az alap- és mesterképzési szakok képzési és kimeneti követelményeiről szóló 15/2006. (IV. 3.) OM rendelet módosításáról. *Magyar Közlöny*, 2007(31), 2005–2084.
- 26/2008. (VIII. 15.) OKM rendelet az alap- és mesterképzési szakok képzési és kimeneti követelményeiről szóló 15/2006. (IV. 3.) OM rendelet módosításáról. *Magyar Közlöny*, 2008(120), 13964–14242.
2011. évi CCIV. törvény a nemzeti felsőoktatásról. *Magyar Közlöny*, 2011(165), 41181–41247.
- 283/2012. (X. 4.) Korm. rendelet a tanárképzés rendszeréről, a szakosodás rendjéről és a tanárszakok jegyzékéről. *Magyar Közlöny*, 2012(131), 22315–22324.

- 8/2013. (I. 30.) EMMI rendelet a tanári felkészítés közös követelményeiről és az egyes tanárszakok képzési és kimeneti követelményeiről. *Magyar Közlöny*, 2013(15), 979–1324.
- 132/2014. (IV. 18.) Korm. rendelet a felsőoktatási alap- és mesterképzésről, valamint a szakindítás eljárási rendjéről szóló 289/2005. (XII. 22.) Korm. rendelet módosításáról. *Magyar Közlöny*, 2014(56), 5552–5563.
- 139/2015. (VI. 9.) Korm. rendelet a felsőoktatásban szerorzhető képesítések jegyzékéről és új képesítések jegyzékbe történő felvételéről. *Magyar Közlöny*, 2015(79), 7131–7158.
2016. évi CXXVI. törvény az oktatás szabályozására vonatkozó egyes törvények módosításáról. *Magyar Közlöny*, 2016(182), 77230–77246.
- 169/2016. (VII. 1.) Korm. rendelet a felsőoktatás szabályozására vonatkozó egyes kormányrendeletek módosításáról. *Magyar Közlöny*, 2016(97), 7744–7758.
- 18/2016. (VIII. 5.) EMMI rendelet a felsőoktatási szakképzések, az alap- és mesterképzések képzési és kimeneti követelményeiről, valamint a tanári felkészítés közös követelményeiről és az egyes tanárszakok képzési és kimeneti követelményeiről szóló 8/2013. (I. 30.) EMMI rendelet módosításáról. *Magyar Közlöny*, 2016(116), 10408–11970.
- 64/2021. (XII. 29.) ITM rendelet a tanári felkészítés közös követelményeiről és az egyes tanárszakok képzési és kimeneti követelményeiről szóló 8/2013. (I. 30.) EMMI rendelet, valamint egyes kapcsolódó miniszteri rendeletek módosításáról. *Magyar Közlöny*, 2021(245), 12753–12758.
- 65/2021. (XII. 29.) ITM rendelet a felsőoktatásban szerorzhető képesítések jegyzékéről és az új képzések létesítéséről. *Magyar Közlöny*, 2021(245), 12759–12792.

URL Links to Legal Resources

Budapesti Közlöny. <https://adt.arcanum.com/hu/collection/BudapestiKozlony/>
Hatályos jogszabályok. <https://njt.hu/>
Magyar Közlöny. <https://magyarkozlony.hu/>; <https://adt.arcanum.com/hu/collection/MagyarKozlony/>
Magyarországi Rendeletek Tára. https://library.hungaricana.hu/hu/collection/ogyk_rendeletek_tara/
Művelődési Közlöny, Művelődésügyi Közlöny. <https://adt.arcanum.com/hu/collection/MuvelodesiKozlony/>
Népművelési Közlöny. <https://adt.arcanum.com/hu/collection/NepmuvelesiKozlony/>

ÚJRATEREMTETT VILÁG

EGY MAGYAR BALETT-TÁNCOS, TÁNCPEDAGÓGUS ÉS KOREOGRÁFUS, SOLYMOSSY KÁLMÁN ÉLETE AZ AUSZTRÁLIAI EMIGRÁCIÓBAN

Tongori Ágota PhD, egyetemi adjunktus, Magyar Táncművészeti Egyetem,
Pedagógia és Pszichológia Tanszék

Absztrakt

Amikor az 1956-os forradalomban való részvétele után elmenekült Magyarországról, Solymossy Kálmán elvesztette az Operaház táncosának kedvező társadalmi státuszát, és a semmiből kellett újrakezdenie életét. Hittt abban, hogy a tánc az élete, és ehhez az elvhez hű maradt, bármilyenek voltak is a körülmények. Bár nem volt kereslet a táncosok iránt, örök optimizmusa, kitartása és bátorsága segítette neki abban, hogy kitartsa az általa választott úton. Megalapította korának legnagyobb balettiskoláját Ausztráliában, és olyan táncosokat nevelt és támogatott, akik közül sokan később a táncot választották hivatásul. Mindeközben koreográfiáival és televíziós jelenlétével jelentősen hozzájárult Ausztrália és a magyar közönség kulturális életéhez. A cikk elsődleges, másodlagos és harmadlagos forrásokra épül, és többnyire kényelmi mintavételre támaszkodik a hozzáférhető forrásokból, felhasználva mind az ausztrál, mind a magyar levéltárak online elérhető adatbázisát. Bár nem zár ki minden bizonytalanságot, a tanulmány Solymossy életének és hatásának egy – eddig homályosan feltárt – gazdag időszakát fedi fel.

Kulcsszavak: koreográfus, táncoktató, Ausztrália, klasszikus balett

1. BEVEZETÉS

Csinády Dóra, Eck Imre, Éhn Éva, Fülöp Viktor, Kun Zsuzsa, Lakatos Gabriella, Ősi János, Róna Viktor – csak néhány jól ismert név az öt közvetlenül körülvevők köréből, akikkel egy színpadon táncolt a Budapesti Operaház színpadán. Ennek a vitathatatlan ténynek az ellenére a hazai források az operaházi előadások szereposztását kivéve – ahol 1950 és 1956 között szóló szerepekben is táncolt – Solymossy Kálmánról mégis alig tesznek említést [lásd MTVA Archívum (*Kultúra - Balett - Solymossy Kálmán*, n.d.) és Opera DIGItár (n.d.)]. Igaz, életpályájának nagy részét külhonban töltötte, ezért az 1956 utáni pályájára vonatkozó adatok is távoliak, olykor szubjektív forrásokból származnak. Nem csoda, ha felmerül a kérdés, mennyire tekinthető hitelesnek a fellelhető információk laza halmaza. A kép

minél teljesebb felderítéséhez azonban érdemes az elérhető valamennyi töredékre, visszaemlékezésre támaszkodni, mivel a hazai szakirodalom, illetve audio- és videótár e tekintetben hiányos. Annak ellenére, hogy táncos pályafutásának az 1956-ig tartó szakaszát jól dokumentálják a hazai források (például az *Arcanum Digihteca* és az *Opera DIGItár*), az 1956-os forradalmi eseményekben való részvétele miatt (*On This Day*, 2020; Mrongovius, 2014; Tanka & Balás, 2005, 2009) a külföldre kényszerült művésztől évtizedekig – méltatlanul – hallgattak a kortársak és a média is, így a köztudatból szinte törlődött Solymossy. Ezáltal azonban a legjobb szándék ellenére is, fülünkbe csenghet, hogy „(...) a magyar tánc történeti kutatás legnagyobb hibáját a ténszerűen, ám annál kevésbé alátámasztott és elemzett adatok kritikátlan felsorolása jelenti” (Kürti, 2018, p. 159). Ez a megállapítás ugyan a korai táncművészeti forrásokra vonatkozott Kürti László (2018) tollából, mégis a Solymossy Kálmán pályáját felderíteni szándékozó kísérletet is jellemzi egyfajta félhomályban való tapogatózás. Balettiskola alapítói, balettmesteri, táncpedagógusi karrierjének említése teljes mértékben hiányzik a magyar nyelvű feljegyzésekből – lásd *MTVA Archívum (Kultúra - Balett - Solymossy Kálmán, n.d.)* és *Opera DIGItár (n.d.)*. Mindössze az *Ausztriai Kamarabalettben* egy alig két éven át tartó időszakban (Magyarországról való elmenekülése és Ausztráliába való kitelepülése közötti időszakban) betöltött szerepéről esik említés. Továbbá a kéthetenkénti egy alkalommal harminc percben sugárzott *Ausztráliai Magyar Televízió* műsorának általa betöltött vezetői tisztségéről lehet értesülni (Kurunczi & Balás, 2005). Kimarad azonban a rekordokból az ausztrál kulturális életben játszott jelentős, a baletthez szorosan kötődő balett táncosi, koreográfusi és pedagógusi szerepkör. Mintha csak a rendszer bosszút állt volna rajta, amiért ellene fordult. A források hiányos volta ellenére, éppen a hiányosságok felderítésének céljával vállalkozom a kettétört, s újratereztett művészi pálya feltárására.

Az emigrációba kényszerült, 2014. augusztus 23-án elhunyt (Mrongovius, 2014) balett-táncos, koreográfus, balettmester, tanár, művészeti vezető és producer, Solymossy Kálmán ugyanakkor csak az óhaza számára merült érdemtelenül a feledés homályába. Ausztráliai emlékezete arról tanúskodik, hogy rövid hazai pályafutását követően külhoni magyarként – bár hányattatások közepette – mély nyomot hagyott a művészeti és kulturális élet több területén új hazájában. Solymossy az *Operaház Forradalmi Bizottsága* fegyveres gárdájának a vezetője volt az 1956-os magyarországi események idején (Tanka & Balás, 2005), és szemtanúja volt az Országház előtti békés tüntetők lemészárlásának az október 25-i véres csüttörtökön (Gazda, 2006). Közel egy emberöltővel azután, hogy el kellett hagynia hazáját, átvehette kitüntetését, amellyel méltóképp elismerték a forradalomban való részvételét (*1. ábra*). A kitüntetést a korábbi nyolcszoros magyar motorkerékpár bajnoktól és honvéd ezredestől, az 1956-os forradalmártól, Bánkúti Gézától vehette át, aki Stefka (2002) és Koós (2017) szerint korábban maga is megaláztatást szenvedett el 1956-os tevékenysége miatt. Az ünnepségre a melbourne-i Magyar Ház Bocskai-termében került sor 2006. november 23-án, az 1956-os forradalom 50. évfordulója alkalmából (Szeverényi, 2014b). Bár a kitüntetés szép gesztus volt, sajnos mégsem annak a hazának a hivatalos képviselője adta át, amelyért Solymossy küzdött, és amely (közvetve) száműzte, majd szándékosan elfeledte.



1.ábra: Solymossy Kálmán (jobbra) átveszi díját Bánkuty Gézától az 1956-os eseményekben való részvétele elismeréseként (Szeverényi, 2014b)

2. A KUTATÁS CÉLJA ÉS FÓKUSZA

Célom Solymossy Kálmán életéből a kevésbé ismert ausztráliai emigrációban töltött időszak főként szakirodalmi és adatközlők általi (a *Módszerek* fejezetben részletezett primertől a negyedleges forrásokig való) információk alapján történő feltárása és bemutatása. Mivel a tánc és az oktatás a két uralkodó tevékenység Solymossy baletthez kötődő, részben feltáratlan ausztráliai évei alatt, a jelen tanulmányt négy pillérré kívánom építeni, és a *zooming-in* (ráközelítés) módszerét alkalmazom. Először azt vizsgálom meg, hogy miért érdemes Solymossy pályafutását feltérképezni a *Főhajtás a táncpedagógus előtt* című fejezetben annak fényében, hogy tanítványai hogyan emlékeznek rá. Ezután a szigorúan kronológiai sorrend helyett második pilléreként *A táncpedagógus és koreográfus* című fejezetben táncpedagógusi és koreográfusi éveire fogok koncentrálni. A fejezeteken belül a kronológiai sorrend érvényesül. Ez a megközelítés hitelesen tükrözi Solymossy életében a táncpedagógussá és koreográfussá válás rendkívüli fontosságát. A balettpedagógussá válás volt a legjobb esélye arra, hogy túlélje azt a személyes tragédiát, hogy szólistaként elvesztette a színpaddal való kapcsolatot, és ezáltal megadhatta másoknak azt, amit ő maga hiányolt a „száműzetésben”.

Azonban Solymossy nem válhatott volna elismert táncpedagógussá, ha ezt nem előzte volna meg tisztán balett-táncosi múltja. Ezért *A balett-táncos* fejezetben bemutatott táncosi pályafutása lett e cikk harmadik pillére, a kezdetektől az ausztráliai éveket is felölelve.

Egy táncművész, oktató pályája nem ér véget azzal, hogy táncos tudását táncoktatással transzferálja, hanem új irányokat vehet, melyek magukkal hozhatnak a színpad, az előadóművészet világához lazábban kötődő tevékenységeket.

Ezért negyedik pilléreként Solymossy ausztráliai pályájának ezt az utolsó szakaszát mutatom be röviden a *További kulturális lábnyomok* fejezetben.

Összefoglalva, Solymossy teljes életpályájának jelentős szakaszait kívánom felvillantani, táncpedagógusi tevékenységével kezdve. Ezután korai táncos karrierjének azon elemeit mutatom be, amelyek lehetővé tették számára, hogy megbecsült balettmesterré, koreográfussá válhasson. Végül a balettiskola vezetés mellett és azt követően is új hazájában folytatott kulturális tevékenységéről szolgálak információval.

3. MÓDSZEREK

Történeti kutatásról lévén szó, a jelen tanulmány a történetiség szempontjából értékes források felsorolását és elemzését tűzi ki céljául az egyes fejezeteken belül kronológiai sorrendet követve, miközben felidézi Solymossy Kálmán táncos és táncpedagógus életének jelentős állomásait. A történeti kutatásokon belül a jelenlegi a legkonkrétabb, az életrajz kategóriába tartozik, bemutatva a művész életpályáját. A tanulmány elsődleges forrásokra, mint például egyes múzeumok és adatbázisok által tárolt szórólapokra, meghívókra, képeslapokra, harmadlagos forrásokra, úgy mint cikkekre és könyvfejezetekre, valamint negyedleges forrásokra, mint például visszaemlékezésekre és interjúkra támaszkodik (Lanszki, 2020).¹ A kutatás életrajzi fókuszának köszönhetően másodlagos forrásokat nem vonunk be vizsgálódásunkba egy hangfelvételen rögzített interjú kivételével, amely az Operaház egyik prima balerinájával, Solymossy kortársával készült. A kutatás többnyire a szerző tartózkodási helyéről a rendelkezésre álló idő alatt a számos korlátozással járó pandémia idején főként online elérhető irodalom és dokumentumok kényelmi mintavételén alapul. Bizonyos források félig tényszerű természeténél fogva (mint például a gyászjelentések és az azok alatti hozzászólások), az ilyen jellegű anyagok szerzőit közvetett adatközlőknek tekintem, akik a vizsgálódás tárgyát, Solymossy Kálmánt és pályáját tekintve a lehető legjobb ismerettel rendelkeztek. A róluk hozzáférhető információ a hivatkozásokban található. A felhasznált adatbázisok az Ausztrál Nemzeti Könyvtár hiteles, peer-reviewed, az ausztrálázsiai² régió és nemzetközi eredetű forrásait felölelő, vezető adatbázisa, az *Informit*, az Ausztrál Nemzeti Levéltár digitális archívuma, a *Destination Australia*, az *Opera Digitár*, az *MTVA Archívum*, a *Google Scholar*, a *Magyar Táncművészeti Egyetem* online adatbázisa, az *Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet*, valamint a *WorldCat*

¹ Ugyanakkor érdemes megemlíteni, hogy a történeti kutatás forrásainak rangsorolása, illetve csoportosítása sem egységes. Anthony Brundage (2017) szerint a kéziratnak tekintett – a fenti elsődleges forrás felsorolással megegyező – források mellett az újságok, magazinok, folyóiratok is elsődleges forrásnak számítanak, míg a könyvek, tanulmányok, tudományos cikkek, disszertációk és konferencia kiadványok másodlagos forrásnak tekinthetők. Ugyanebben a könyvben a disszertációk, kormány dokumentumok, weboldalak és videó felvételek az egyéb források közé (is – a disszertációk esetében) besorolódnak (Brundage, 2018). Mindazonáltal, a jelen kiadvány hazai kontextusa és a lehetséges történeti források alapos áttekintése miatt e cikk szerzője Lanszki (2020) kategorizálását követi.

² Ausztrálázsia az Ausztráliát, Új-Zélandot, Új-Guineát, és a közeli Csendes-óceáni szigeteket magába foglaló régió.

online nyilvánosan elérhető adatbázisa. Továbbá közvetlen adatközlők által félig strukturált interjúk formájában létrejött, személyes kommunikáció során szolgáltatott információk gyűjtése is történt.

4. FŐHAJTÁS A TÁNCPEDAGÓGUS ELŐTT – SOLYMOSSY KÁLMÁN ÖRÖKSÉGE

Hálás diákok tisztelegtek mesterük, Solymossy Kálmán és felesége, Elizabeth Mrongovius emléke előtt. Solymossy „a tánc szeretetét adta” (Stephens, 2019), „felébresztette tanítványaiban a balett és a művészetek iránti rajongást” és segítette megtalálni a „minden dolgokban rejlő szépség fontosságát és igazságát a néha embertelenül mostoha körülmények közepett” (Peura, 2017), „kivételes és egyedi volt”, aki „a legnagyobb tiszteletet érdemli”, és hálát „a sok csodálatos évért”, míg tanított (Perugini, 2016), és akit a következő szavakkal dícsértek: „Mr Solymossy tanítása olyannyira megérintette a szívemet és a lelkemet, hogy a mai napig meleg szívvel gondolok a magyar táncra, és arról álmodom, hogy repülök” (Hannigan, 2014). Luke Toohey and Merle Lamb mint „nagy tehetségű és nagyszerű képzelőerővel rendelkező táncost” jellemezte Solymossy Kálmánt (Toohey, 2014). Sharyne Jewell [nomen est omen – a szerző] nemrégiben mindkettőjükéről kedves emléket osztott meg: „Bár az iskolában nagyon sokan voltak, minden emlékem Miss Elizabethtel és Kálmánnal kezdődik és végződik. Emlékszem, amikor a stúdióban voltam, és titokban arra vártam, hogy egymással táncoljanak. Néha játszottak és megnevettettek. Máskor valamely koreográfián dolgoztak elmélyülten.” (Jewell, S., személyes közlés, 2021. március 7.)

Solymossy Kálmán számos táncos növendéket nevelt ki az évek során balettakadémiáján. 1963-ban, alig egy évvel az alapítás után az akadémiának már több mint kilencven növendéke volt (Special Correspondent, 1963). Solymossy Kálmán munkáját pedig sokan elismerték. Luke Toohey és Merle Lamb (2014) azt állítják, hogy „akadémiáján keresztül számtalan fiatalnak adott inspiráló művészi élményeket és kiváló képzést”. Solymossy sógora, Will Mrongovius is „nagyon tehetséges emberként” (Mrongovius, 2014b) emlegette őt a *The Age* magazin/újság által létrehozott, 2014. szeptember 22-én megjelentetett emlékdoldalon. Nem lenne meglepő, ha egy rokon dicsérné a családot, de Will, Elizabeth Mrongovius bátyja jól tudta, milyen erényei lehetnek egy balett-táncosnak vagy pedagógusnak, hiszen a nővére is az volt. A *Music and Dance* című folyóirat Special Correspondent (1963) nevű cikkírója is úgy tekintett Solymossyra, mint „a legjobb melbourne-i zene- és balettakadémia igazgatójára” (Special Correspondent, 1963), ami azt bizonyítja, hogy Solymossy balettiskolája nagy hírnévnek örvendett.

Solymossy öröksége még mindig velünk van. Egykori tanítványai közül néhányan maguk is elismert művészekké, táncoktatókká és szakmájuk úttörőivé váltak. Sharyne Jewell például, akinek a klasszikus balett alapjait Kálmán Solymossy fektette le a melbourne-i *Solymossy Ballet & Music Academy* (későbbi nevén *Australian Ballet Comique*) iskolában, ünnepelt kortárs táncos és koreográfus lett Ausztráliában, miután bejárta az Egyesült Királyságot, Európát és az Egyesült Államokat (Inspiring Women to Dance like a Diva, 2017; Jewell, S., személyes közlés, 2021. március 7.). Ő az alapítója egy burleszk tánciskolának, a *Dance Like*

a *Divan*nak Sydneyben, és koreográfiáiban a burleszk mellett a jazzbalett, a hip-hop, a salsa, a bachata, az afro-kortárs és a japán butoh elemeit is ötvözi („Inspiring Women to Dance like a Diva”, 2017). Egyik produkciója, a *Blue Cabaret* a 2018-as iparági díjátadón a legjelesebb 10 ausztrál esemény jelöltje volt, és a show továbbra is műsoron van (*Blue Cabaret's Victory Bombshell Show*, n.d.).

A Sharon Saunders Dancers (egy megbecsült bendigoi tánciskola) egyik tanára, Anita Scott, aki szintén a Solymossy Academy egykori diákja volt, miután több előadást is koreografált (pl. *Fiddler on the Roof*) és 2014-ben a Bendigo Comps koreográfusi díját is elnyerte, jelenleg 2-5 éveseknek tart balettórákat, ahol támogató környezetben segíti elő biztonságos technikai fejlődésüket a mintegy 420 ezer lakosú Bendigo városában (*Our Team*, é.n.). Egy további tehetség és egyben másik tanítvány, akinek sikerei a mestert dicsérik, Claire Campbell, a *National Theatre Ballet School* társigazgatója. Balettkarrierje szintén Solymossy Kálmánnál kezdődött három és fél éves korában („Teachers’ Spotlight 2018/19. Placing Teachers Centre Stage”, 2018). Érdekes, hogy később egy másik melbourne-i táncakadémián, az *Utassy Balettiskolában* folytatta a táncot, amelyet szintén egy magyar, Eugene Utassy (Utassy Jenő) alapított 1960-ban (*History*, n.d.). Utassy Jenő az 1940-es években Budapesten szteptáncáról híres művész volt (Bogár, 2011).

5. A TÁNCPEDAGÓGUS ÉS KOREOGRÁFUS

Az a neves táncpedagógus és koreográfus pálya, amellyel Solymossy utat tört művész tanítványai számára, hogy a táncművészet új irányzatainak hírnökei legyenek, 1955-ben kezdődött, amikor Magyarországon megalapította táncársulatát, a *Mátra Balettet*. Ebből az időszakból kiemelkedő munkái a *Rómeó és Júlia*, valamint Ravel *Bolerójának* és *A keszkenőnek* egyes beállításai (Mrongovius, 2014). Egy másik visszaemlékezés szerint Solymossy már 1949-ben Nádasi Ferenc balettmester asszisztenseként tevékenykedett (Atyimás, 2014). Sajnos e cikk szerzője nem talált további dokumentumokat, amelyek ezt az állítást alátámasztanák. Nincs okunk azonban kételkedni abban, amit a közvetett adatközlők, egy erős és összetartó emigrációs közösség tagjai igaznak állítanak, hiszen ők mindent megtesznek azért, hogy megőrizték és büszkén idézzék fel emlékeiket az óhazában eltöltött dicső időkről - különösen annak fényében, hogy 1956-ban, a közelgő letartóztatásuk fenyegetése közepette, mindenüktől megfosztva (Mrongovius, 2014), otthonukat kényszerűen hátuk mögött hagyva, és a hivatalos fórumoknak a létezésükkel kapcsolatos hallgatása mellett csak az maradt számukra, amit az elméjükben és a szívükben meg tudtak őrizni.

A szocialista oktatási rendszer kulturális koncepcióját kétféle eltérés jellemezte a korábbi, a demokratikus és nemzeti kulturális eszméken alapuló kultúrkonceptióhoz képest. Egyrészt alakilag a „szocialista” kifejezés hozzáragasztása minden fogalomhoz, például „szocialista kultúra/oktatás/irodalom/színház/film”. Másrészt azonban lényeges változásokat jelentett a tartalom egységesítése, amelynek ideológiai alapjait az 1951-ben létrehozott *Népnevelési Intézet* fektette le. Az 50-es évek elején kultúrházak egész hálózatát hozták létre, amelyek amellől hogy könyvtáraknak, koncerteknek, felnőttképzési eseményeknek és egyéb kulturális rendezvényeknek adtak otthont, a propaganda tevékenységek kifejtésére is kiválóan megfeleltek (Valuch, 2001).

Ez az időszak nagyrészt Révai József (1949-1953) kultuszminiszterhez, főideológushoz és a kulturális élet mindenható vezetőjéhez, valamint az általa megfogalmazott, úgynevezett kulturális forradalom ideológiájához kötődik. A kifejezés azt jelentette, hogy minden eszközt a nép szocialista átnevelésének szolgálatába kellett állítani, beleértve az iskolát, az agitációt és a propagandát, a művészetet, a filmet és az irodalmat. A burzsoáziával való leszámolás szükségességének hirdetőjeként a szocialista embertípust állította a művészet középpontjába, mint hőst. A szocialista realizmust állította a piederstálra mint alkotói módszert, és a művészetre mint a dolgozó embert és az osztályharcot kiszolgáló eszközre tekintett. A művészeti intézményrendszer központosítása a pártfunkcionáriusok és az új, proletár vagy paraszti gyökerekkel bíró technokrata elit bevonását szolgálta. Az állami szabályozás a művészi tehetség elismerése és a művészeti díjak odaítélése terén is jelen volt (Bolvári-Takács, 2011). Balett tekintetében is kétféle, szovjet importból származó műfajra szűkült a kínálat: orosz klasszikusok felújításai mellett dramobaletteket³ lehetett találni (Fuchs, 2007; Gara, 2018).

A centralizációnak ebben az egészségtelen miliójében egy fiatal, alkotó elme börtönben érezhette magát. Ebben az ellentmondást nem tűrő közegben azonban nem volt kegyelem a rendszer ellen lázadó forradalmároknak, akik fegyverüket fűrészpörba rejtve az Operaházban reménykedtek egy fegyveres felkelésben, míg nem a rendszer besúgói elárulták őket (Tanka & Balás, 2005).

Solymossy Kálmán, tudván, hogy el kell hagynia az országot, testvérét, Zoltánt is invitálta, hogy csatlakozzon hozzá. Zoltán az orvosi egyetemen tanult, de ott hagyta az egyetemet, mert elégedetlen volt azzal a helyzettel, hogy a politikai szemináriumok fontosabbak voltak, mint az orvosi tanulmányok. Bár Zoltán ekkor még visszautasította bátyja meghívását, később ő is emigrált, és Torontóban, apjuk, Sándor nyomdokaiba lépett, aki színdarabokat írt, és kiadta a legendás *Órtűz* című irodalmi folyóiratot (Tanka & Balás, 2005). Eleinte maga Kálmán sem akart elmenekülni az országból. Miután november közepén elhagyta Budapestet, másfél hónapot töltött Szombathely közelében, barátainál, abban a reményben, hogy a nyugati országokból megérkezik a segítség a magyar forradalom támogatására. Csak akkor távozott, amikor már minden reménye elveszett (Tanka és Balás, 2005).

Ennek következtében Solymossy koreográfusi és táncpedagógusi pályafutásának második állomása Ausztriában volt, miután 1956. december 31-én Magyarországról Bécsbe menekült. A magyar művészeket a Bécs melletti üdülőhelyen, Baden bei Wienben szállásolták el (Tanka & Balás, 2009). A feljegyzések szerint (Kultúra - Balett - Solymossy Kálmán, n.d.). itt történt, hogy a *Rockefeller Trust Fund*tól (Mrongovius, 2014, idézi Szeverényi, 2014a, 2014b) és a *Ford Fund*tól (Tanka & Balás, 2005) kapott támogatással, Galambos Ivánnal együtt Solymossy megalapította, majd vezette a 16 táncosból álló *Szabad Magyar Kamarabalettet*, és 1957–1958 között két autóbusszal, amelyet a támogatás biztosított számukra, bejárták az országot (Tanka & Balás, 2005). Ebben az időben különböző kezdeményezésekről számoltak be a Magyarországról Ausztriába menekültek

³ A dramobalett kifejezés olyan, az akadémikus balett mellet a karaktertáncokra épülő egész estés, „realista” ábrázolás jegyeit magán hordozó táncművet jelent, amelynél a közérthetőséget és a katarzisz érdekében a hangsúly a színészi játékra tevődik (Fuchs, 2013).

támogatására. Például 26 vöröskeresztes táborban maguk a menekültek szerveztek balettkurzusokat, néptánc- és színjátszó csoportokat, valamint zenekarokat 1957 januárjában, hogy enyhítsék a tábori pszichózis terheit (Murber & Weber, 2001). Solymossy és kamarabalettjének műsorán Borszék Ferenc operaénekes közreműködésével magyar táncdarabok szerepeltek, amit a közönség nemcsak hogy melegen fogadott, de az előadás mélyen megérintette és meghatotta őket (Tanka & Balás, 2005).

Mrongovius (2014) szerint ebben az időszakban Solymossy a *Sissi* című film balettmestere is volt, Romy Schneiderrel a főszerepben. Tény, hogy Ernst Marischka rendezésében, Romy Schneider főszereplésével készült egy filmtrilógia, amelynek első része, a *Sissi* 1955. december 22-én került a mozikba (Jespersion, 1956). Azonban mivel Solymossy csak 1956. december 31-én érkezett Ausztriába (Tanka & Balás, 2005, 2009), nem lehetett ennek a résznek a balettmestere. A trilógia második része, a *Sissi - Die junge Kaiserin* (*Sissi - Az ifjú császárnő*) 1956-ban jelent meg, ami szintén kizárja Solymossy részvételének lehetőségét a produkcióban, és Willy Fränzl neve szerepel koreográfusként a kiegészítő stáblistában (*Sissi - Die Junge Kaiserin* (1956), n.d.). A trilógia utolsó, 1957-ben bemutatott részében, a *Sissi - Schicksalsjahre einer Kaiserin* (*Sissi - Egy császárnő sorsfordító évei*) című előadásban azonban van egy báli jelenet néhány táncsal (többek között egy magyar csárdással), ellenben a stáblistában nem említenek sem koreográfust, sem segédkoreográfust, sem a balettmestert (Jespersion, 1958). A megjelenés dátuma és a magyar táncjelenet esetleg arra enged következtetni, hogy a táncokat koreografálhatta és akár be is taníthatta Solymossy Kálmán. Mellékesen jegyezzük meg, hogy a filmet, akár csak a trilógia előző két részét, jelölték a Cannes-i Filmfesztiválra (*In Competition - Feature Films Sissi, Schicksalsjahre Einer Kaiserin*, n.d.).

Az Ausztriában töltött rövid idő alatt Solymossy egy hét magyarból álló, önszerveződő politikai csoportban is részt vett, amelynek székhelye egy népszerű kávéházban volt a bécsi Opera közelében. Miközben az akkor még bizonytalan jövőjüket tervezték, magyarországi honfitársaik megsegítéséről szöttek álmokat. Solymossy legnagyobb megdöbbenésére néhányan közülük nem sokkal később a magyarországi *Kossuth Rádió*ban a bécsi nézeteik teljes ellentétét állították. Solymossy nem bízott a Magyarországra való önkéntes visszatérésükről szóló hírekben, és arra a következtetésre jutott, hogy ő is veszélyben van. Ezért az ausztrál nagykövetségen munka- és letelepedési engedélyért folyamodott mint birkanyíró, majd két hét múlva az Ausztráliába tartó hajó fedélzetén találta magát (Tanka & Balás, 2009).

Solymossy Kálmán koreográfus, balettmester, táncpedagógus pályájának harmadik és egyben utolsó állomása a távoli Ausztrália volt. Oda 1958. június 30-án érkezett (Australian National Archive, 1958; Mrongovius, 2014; Tanka & Balás, 2005, 2009), a magyar menekültek negyedik hullámával. Az összesen 15 ezer magyarországi emigránst Ürményházy Attila (2015) esszéje szerint az ENSZ menekülttáboraiából toborozták és az utazási költségeikhez támogatást biztosítottak. Továbbá, megérkezésük után azoknak a letelepedett magyaroknak a támogatását élvezték, akik már körülbelül egy évtizede ott éltek, s akikkel közös volt a nyelvük és kulturális örökségük (Ürmenyhazy, 2015). Ezenkívül a richmondi Magyar Ház, ahol a Victoriai Magyar Egyesület tartotta összejeveteleit, 4000 fontot

különített el gyorssegélyként a rászorulóknak az 1956-os szabadságharcot követő Ausztráliába érkezésük után (Szeverényi, 2000). Kuncz (1997) szintén beszámol 4000 font Melbourne-ben való összegyűjtéséről.

Solymossyt először a bevándorlóknak fenntartott bonegillai ideiglenes befogadóközpontban helyezték el, ahol tolmácsnak nevezték ki annak a tudásnak köszönhetően, amelyet a Triesztből Perthbe tartó egy hónapos út során szerzett, és amelynek során naponta 200 angol szót tanult meg (Tanka és Balás, 2005, 2009). A táborban való tartózkodása azonban nem tartott sokáig. Ligeti László, a magyar vízilabda-válogatott kapusa – aki abból a csapatból való volt, akik közül sokan úgy döntöttek, hogy a melbourne-i olimpia után nem térnek vissza Magyarországra (Corwin, 2008) – meghívta őt, hogy költözzön a lakásába. Solymossy Kálmán így 1958 júliusában Melbourne-ben telepedett le (Tanka & Balás, 2009).

Az újonnan érkezőkre váró munkahelyek sokasága azonban többnyire fizikai munkára korlátozódott. Ennek következtében egy balett-táncos számára különösen nehéz volt a pályafutását ily módon folytatni (Morongovius, 2015). Azonban, ahogy Solymossy Kálmán szokta mondani, a tánc volt az élete és az egyetlen út a jövőjéhez (Szeverényi, 2014b). Bár az operaházi karrierje zátonyra futott, amikor el kellett hagynia Magyarországot, a balettel való végleges szakítást nem tudta elképzelni. És nem is tette. Balett-táncosi pályafutásának ausztrál fejezetéről a cikk 6. részében *A balett-táncos* cím alatt lesz szó.

A richmondi *Magyar Ház* ötlete, ahol az Ausztráliai Kisújság szerkesztője először találkozott Solymossy Kálmánnal, még az 1956-os emigránsok érkezése előtt, 1953-ban fogalmazódott meg. Az addigra már használaton kívüli egykori metodista templomot 1957-ben vásárolták meg, miután 1955-ben a melbourne-i magyarok állami felügyelet mellett megalapították a *Magyar Szövetkezeti Társaság Kft*-t, hogy részvények jegyzésével biztosítsák az anyagi alapot. A kezdeti, ambiciózus épületátalakítási tervek azonban forráshiány miatt rögtönzött felújítással és belső javítással szelídültek, amely nem érte el a kívánt állagmegővési szintet. Ezért a Cremorne Street-i ingatlant már 1964-ben eladták. Ezt megelőzően azonban a hat és fél év alatt ezrek léphették át a küszöbét. 1958-ban a *Magyar Iskola* beindulásával megélnékvült az élet a *Magyar Házban*, amit hamarosan (1960-ban, vö. Tanka & Balás, 2009) követett a Solymossy Kálmán vezette *Budapesti Magyar Balett Színház* egyre bővülő és egyre népszerűbb néptáncsoportjának és balettdrámáinak befogadása (Szeverényi, 2000). A forrás nem utal a táncsoport megalakulásának pontos időpontjára. Ennek ellenére az *Ausztriai Kisújság* 2000. májusi, visszatekintő számának erről az időszakról szóló beszámolóját annak bensőségessége miatt érdemes a szerkesztő tollából idézni.

Jómagam és sok jó barátom Kálmánt a Richmond-i Magyar Házban láttam meg először, tanítani a fiatal lányokat a *...lefelé folyik a Tisza....* című lánytánra. A Magyar Ház volt akkoriban a központ, mert mint új emigránsok a nyelv és kapcsolatok miatt – oda fűzött mindenkit, aki társaságot keresett. Amikor Kálmán el kezdte tanítani a *Karádi rezgőst* – a lányok egyedül „rezegtek” – és akkor Kern Feri-bácsi kérésére, - hogy csak fogjuk meg a lányok kezét, hogy ne rezegjenek egyedül – mi a fiuk is beálltunk. Ennek az lett a vége, hogy heteken, hónapokon keresztül oda járt

– először csak egy kis csoport, amiből nagy csoport lett – és végül olyan eredményes volt Kálmán tanítása, hogy sok szép műsoros estet tudott a társaság előadni. Akkor volt a neve a csoportnak BUDAPEST Magyar Balett Színház. Az előadásokat természetesen kiegészítették a már szólótáncos egyéniségek, akik Kálmán Balett iskolájában táncoltak – és fiatal tehetséges gyerekek is (Szeverényi, 2000, pp. 12-13).

A tanfolyamokat előadások követték Melbourne-ben és más, vidéki városokban, a legjelentősebbek az első komoly és nagy sikerű előadás a *Fitroy Townhall*ban, valamint a márciusi viharos előadás a *Prahran Town Hall*ban 1960-ban (Szeverényi, 2000). Tanka és Balás (2009) azt is állítja, hogy az 1960-ban alapított *Budapesti Magyar Balett Társulat* az 1956-os forradalom után Ausztráliába emigrált magyar táncosokból állt, és nemcsak Melbourne-ben, hanem Sydney-ben, Gaelongban, Alburyban és Wodongában is fellépett. A *Független Magyarország* 1960. június 1-i cikke (ko, 1960) szerint a *Budapesti Magyar Balett*-társulatot alkotó táncosok mindegyike az 1956-os forradalom után emigrált Magyarországról. A cikk dicséri az alapítót a balett-társulat létéért, a koreográfiáikért, a táncosok lelkesedését, valamint elismeréssel nyugtázza azt az őszinteségüket, hogy nem állítanak többet magukról, mint amik. Pálfia Mária és Farkas János teljesítményét elismeri, valamint a jellemábrázolást és a komikum ábrázolását, amelyeket a társulat erősségeiként emel ki. Ugyanakkor a cikk írója szorgalmazza a táncosok továbbképzését, különösen a magyar karaktertáncok tekintetében, amelyek – a szerző szerint – több temperamentumot igényelnek a női táncosok részéről. Magát Soly mossyt mint táncost az előadás során meglehetősen fáradtnak látja (ko, 1960).

Szeverényi (2014c) viszont elismerően ír az 1960-as márciusi előadásról a *Prahran Town Hall*ban. Felidézi az akkori helyi lapban megjelent cikk lelkes, cseppet sem kritikus hangvételű megfogalmazását. A műsor a hagyományos magyar báltermi palotás táncsal kezdődött: „a negyvenhat tagú együttes párosai színes, korhű öltözékekben kezdték a büszke, távolságtartó, mégis könnyed hagyományos tánc lépéseit” (Szeverényi, 2014c, 2. *ábra*). A nyitótáncot további húsz követte (3-6. *ábra*), különböző hagyományos néptáncokkal – mint például a *Keszkenő tánc*, a *Karádi rezgős*, a *Fergeteges*, a *Kapuvári verbunkos* és a *Sárköz háromugrós* –, valamint balett-táncdarabokkal – például Debussy *Clair de Lune*-jára vagy Csajkovszkij *Rómeó és Júliá*jára készült koreográfiákkal – és a *Magyar forradalom* című tánckompozícióval együtt. Mindezeket a darabokat emigráns hivatásos táncosok adták elő: Pálfia Mária, Farkas János, Biro Viktória és Soly mossy Kálmán. Az énekesek, Futsek Katalin és Sennit László Robert Wilson, az egyetlen ausztrál zongorakíséretével tették még színesebbé az előadást. Lengyel Ágit és Mersits Lajost a jövő generáció ígéretes tehetségeinek nevezték. Soly mossy kisdíákjai, Nagy Györgyi és Oláh Eszter *Hejre Kati* című tánc-koreográfiájukat bájos előadásukkal dicsérték. Zsolnay Kálmán zenekaráról azt mondták, hogy empátiával és átéléssel játszotta zenéjét. „Kálmánnak háromszor kellett eltáncolnia a *Verbunkost*”, ami a táncelőadásokban meglehetősen kivételes volt és ma is az, és mutatja a rendkívül felfokozott hangulatot (Szeverényi, 2014c).



2. ábra: A palotás a Prahran Town Hall 1960. márciusi előadásán
(Szeverényi, 2014b)



3-6. ábra: Az előadás táncosai a Prahran Town Hallban
(Szeverényi, 2014 b)

Solymossy Kálmán mindössze 29 éves volt, amikor Ausztráliába érkezett, és alig 33, amikor 1962-ben megalapította a *Solymossy Balett- és Zeneakadémiát* (On This Day, 2020); valószínűleg a Melbourne egyik belső külvárosában, Richmondban, a *Magyar Házban* 1960-ban indult *Budapesti Magyar Balett Színház* alapján). A balettakadémia hamarosan Ausztrália legnagyobb balettakadémiájává vált (On This Day, 2020; Mrongovius, 2014; Tanka & Balás, 2005, 2009). Victoria államban nemcsak Melbourne külvárosában, hanem vidéken is voltak fiókjai. A táncosnő, Elizabeth Mrongovius segített neki a tanításban, a koreográfiák, például az 1962-ben a Palais Színházban bemutatott *The Wall (A fal)* (Tanka & Balás, 2009), valamint az előadások jelmeztervezésében. Mivel Solymossy nem kapott állami támogatást az iskolájához, maradt a szenvedélye, lelkesedése és energiája, mint forrás (Mrongovius, 2014). Solymossy melbourne-i balettiskolájának megnyitására a *Délamerikai Magyarság* is beszámolt *Magyarok mindenfelé* címmel. A híradás szerint az akadémiának 100 növendéke volt, akiknek mintegy fele magyar. A lap beszámol arról is, hogy szeptemberben az akadémia 70 táncosa adta elő Ambrózy Pál *A falu* című táncdrámáját (Magyarok Mindenfelé, 1962). A *Music and Dance* című ausztrál

folyóirat 1963. augusztusi száma elismerte Solymossy érdemeit, hogy leküzdötte a leküzdhetetlen akadályokat, és létrehozta balettiskoláját (Special Correspondent, 1963). A cikk végigvezeti az olvasót balettiskolájának helyiségein, tájékoztatva a közönséget arról, hogy mennyi erőfeszítést és tényleges fizikai munkát fektetett Solymossy Kálmán annak minden zugába. Annyira szerette a baletet, hogy újra akarta teremteni azt, amit hátrahagyott. Sem Ausztriában nem adta át magát a bénító tábori pszichózisnak, sem Ausztráliában nem adta fel álmait. Kezébe vette a kezdeményezést, és fáradhatatlanul küzdött álmai megvalósításáért. Az anyagi támogatást leszámítva megvolt mindaz, amire szüksége volt: bátorság és elszántság, vidám természet, jó humor és mély optimizmus. Ezek a tulajdonságok segítettek neki abban, hogy keményen dolgozzon, és teljesen egyedül építse fel iskolája belső terét, speciális tükrökkel, balett rudakkal és öltözőkkel felszerelve (Special Correspondent, 1963).

Az ausztrál *TV Guide* 1963. szeptemberi számában (Andrew @TelevisionAU, 2018) hírt adtak a Solymossy *Music and Ballet Academy* televíziós debütálásáról három balettkoreográfiával (Ballet's TV Debut, é.n.-b). 1963. szeptember 22-én, vasárnap az ABV 2 TV nézői egy 25 perces műsort láthattak Melbourne-ben Bryan Faull rendezésében, amelyben Manuel de Falla *Rituális tűztáncára* és Claude Debussy *Claire de Lune*-jára, valamint a Faustból a *Walpurgis-éji jelenetre* készült balettkoreográfiák szerepeltek (Tanka és Balás, 2009). Mivel ez volt a balettkadémiájának bemutatkozása a televízióban, valamint Sharyne Jewell későbbi beszámolója alapján arról, hogy Solymossy és Elizabeth Mongrovius mennyire elfoglalt volt, amikor folyamatosan koreográfiákat készített (Jewell, S., személyes közlés, 2021. március 7.), arra lehet következtetni, hogy ezek Solymossy Kálmán és Elizabeth Mongrovius eredeti koreográfiái voltak, még akkor is, ha esetleg Vashegyi Ernő *Faust* (Walpurgis-éj) című koreográfiájából merített ihletet, amelyben Solymossy 1953-ban a Városi Színházban (Városi Színház - ma Erkel Színház) Belzebubot táncolta. „A koreográfia mindig olyan komoly dolognak tűnt.” - idézi fel Jewell a pár egyik emlékét (Jewell, S., személyes közlés, 2021. március 7.).

Solymossy 1958-as ausztráliai érkezését követő első néhány évben jelentős előrelépést tett. Alighogy 1962-ben megalapította balettiskoláját és 1963-ban debütált a televízióban (ABV 2 TV) új hazájában, máris újabb sikereket könyvelhetett el karrierjében. 1964-ben ő volt a Magyar Művészeti Fesztivál igazgatója, amelyen eredeti balettje, *A csodaszarvas* (White Elk), Pálfia Máriával és Helen Brimblecombbal a főszerepekben (Herald and Weekly Times, 1964), mintegy 7000 nézőt vonzott (Fotó 7502022 | Destination Australia, n.d.). Kenneth Hince meghívója szerint, amelyet az *Ausztrál Nemzeti Könyvtár* őrzött meg, és amelyet e cikk szerzőjével csak hivatkozás céljából osztottak meg, a balett zeneszerzője Paul Ambrosy volt, míg a balett szövegét és koreográfiáját Kalman Solymossy írta és koreografálta, akinek egész estés balettjét a *Solymossy Ballet Company* 1964. október 8-án este 20:15-kor mutatta be a melbourne-i városrészben, St Kildában található *Palais Theatre*-ben (Australian National Library, 1964). Solymossy további koreográfiái voltak *A magyar* az ABV2 TV-ben és az *Aladdin és a csodalámpa* a *Metodista Leányiskola* színpadán 1966-ban, majd 1967-ben *Az elveszett varázspálca* és 1968-ban a *Searadia* (Tanka és Balás, 2009).

A társulat hamarosan *Australian Ballet Comique*-ra változtatta nevét, és olyan helyszíneken mutatott be produkciókat, mint a *Comedy Theatre* és a *St. Kilda-i Palais*. A társulat megalakulásáról egy ausztrál lap, a *The Bulletin* számol be: „Egy új ausztrál balett-társulatot alapított Solymossy Kálmán melbourne-i balett-tanár, és a meglehetősen ironikus *The Australian Ballet Comique* címet kapta (*Comedy Capers?*, 1970).

Az *Art Sound FM* (egy független, canberrai közösségi művészeti és zenei rádióállomás) 1970-es riportja alapján (*On This Day*, 2020) Solymossy és az általa vezetett *Australian Ballet Comique* szolgálatait ajánlották fel az *Ausztrál Balett* táncosainak helyettesítésére, amikor Margot Fonteyn brit balerina különleges vendégként megérkezett a *Canberrai Színházba*, ahol az *Ausztrál Balett* táncosai sztrájkolnak. Hogy a híres balerinát megóvják az esetleges kellemetlenségektől, Solymossy kijelentette: „Nem vagyunk sztrájkőrők, de az nem történhet meg, hogy Fonteyn egy sztrájk középpontjába kerüljön”. Szolgálataira azonban ekkor már nem került sor (*On This Day*, 2020).

Az 1970-es évek végén Solymossy balettiskolája még mindig a fénykorát élte, negyven táncossal, Solymossy Kálmán művészeti vezetésével, a szeptember-októberi műsorfüzet szerint (7. és 8. ábra), amely két balettet hirdet: *Stradivari lelke* és a *Searadia*.



7. és 8. ábra: Az ausztrál Ballet Comique szeptember-októberi műsorfüzete 1970-ből. ([Australian Ballet Comique : Programok és kapcsolódó anyagok az Ausztrál Nemzeti Könyvtár gyűjteményében]. | National Library of Australia, n.d.)

A balettiskolának több helyszíne volt Melbourne számos külvárosában. Tanka és Balás (2009, p. 267) szerint „megalapította a Solymossy Balett- és Zeneakadémiát, és az első iskolából hamarosan tíz lett”. Sharyne Jewell (Jewell, S., személyes közlés, 2021. március 7.) visszaemlékezése szerint időnként más helyszíneken is voltak órák és próbák. A helyszín, ahová ő járt, „egy kisméretű iskola volt, amely egy helyi teremben működött”, „fapadlóval, amely hatalmasnak tűnt”, zongorával és hosszú rúddal felszerelve, de a próbákat és a vizsgákat a városi helyszínen tartották (Jewell, S., személyes közlés, 2021. március 7.).

A balettiskola a beiratkozott tanulók számára a rendszeres délutáni órák mellett ösztöndíjakat is kínált a tehetségesek számára. A tehetség kiemelt figyelmet kapott, de a diákok azt is megtanulták, hogy cserébe vissza kell adniuk. Az ösztöndíj elnyerése napi délutáni elkötelezettséget jelentett, szombati jelenléttel, emellett közösségi munkát, például a stúdió rendbetételét vagy a társulat jelmezeinek karbantartásában való segédkezést (Jewell, S., személyes közlés, 2021. március 7.). „Amikor nem edzettem, órákat töltöttem keresztbe tett lábakkal a padlón, a spicc cipők orrának stoppolásával (ez egy manapság már nem alkalmazott technika), gumik és szalagok felvarrásával vagy tüttük javításával.” - emlékszik vissza Jewell. Az olyan feladatokat, mint a meditáció és a balett, menedéknek tekintette az őt brutális családon belüli erőszakkal bántalmazó nevelőcsaládi élete elől. A monoton karbantartási feladatok később olyan életvezetési készségeknek bizonyultak, amelyek segítettek neki abban, hogy mellékes jövedelemhez jusson, és „négy évtizeden át hozzáférjen a méretre szabott jelmezekhez” (Jewell, S., személyes közlés, 2021. március 7.). Saját bevallása szerint a tánctréning annak ellenére is örömet okozott neki, hogy rendkívüli fegyelmet, rendkívül nagyfokú elkötelezettséget és hihetetlen elszántságot követelt. Azért, mert egyúttal struktúrát is adott neki; valamit, ami segített neki továbblépni minden bizonytalanság és ellenséges háttér ellenére, amit akkor még nem is talált szokatlannak (Jewell, S., személyes közlés, 2021. március 7.).

Solymossy Kálmán és Elizabeth Mrongovius tanítványainak beszámolóí, illetve megemlékezései az előadóművészet zord világában a mesterük által tanúsított humanista szemléletről tanúskodnak. Solymossy azáltal, hogy ilyen pedagógussá vált, hatalmas személyes fejlődést tett meg: az Operaház Balettiskolájának éretlen, lobbanékony táncosából érett, empatikus és nagylelkű táncpedagógussá vált. 1948 októberében (három táncos társával együtt) a fegyelmi bizottság megbüntette, mert egy növendékeket bántalmaztak (Bolvári-Takács, 2013), valószínűleg beiktatási ceremóniaképp. Saját iskolájában azonban ezt az energiát arra használta fel, hogy megteremtse egy balettakadémia fizikai valóságát és szellemi kapacitását is, ahol a próbatermek és a gondoskodó hozzáállás a többiek fejlődését segítette.

A nyilvános előadások gyakoriak voltak, még azután is, hogy az iskolát átkeresztelték *Australian Ballet Comique*-ra. Többek között a *Comedy Theatre*-ben és a *Palais*-ban, St Kilda egyik legnagyobb színházában léptek fel (Jewell, S., személyes közlés, 2021. március 7.; Szeverényi, 2014a). A fiatal balerínák amazon anyáik támogatásával minden lehetséges módon, etikusan vagy nem etikusan, de harcoltak a főszerepekért. Az alábbi beszámoló egy ilyen, színpad mögötti összetűzésről és a mögöttes érzelmekről rántja le a leplet, és rávilágít arra, hogy ezek a fiatal növendékek mennyire komolyan vették a karrierjüket és azt a lehetőséget, hogy egy szép jelmezben a figyelem középpontjába kerüljenek. Emellett az ilyen események az élet tanulságainak pillanatai voltak.

Emlékszem, hogy egy konkrét szerepet akartam. Nem emlékszem, hogy melyik balett volt az, de azért akartam, mert Elizabeth megmutatta nekünk a jelmezt. Ez volt a legszebb lila tütü, amit valaha láttam. Nem vagyok egy versengő ember, de emlékszem, hogy „mindent megtettem”, hogy megszerezsem azt a szerepet. És sikerült is. Az előadás estéjén, azt hiszem, a St Kilda-i *Palais*-ban volt, hogy megtörtént a tragédia. Hátrahajoltam, és ahogy ezt tettem, a tütü elején lévő varrás elengedett, és a tinédzser mellem kibukkant. Rendkívüli zavaromban előrehajoltam, hogy takarjam magam. A színpad oldala felé néztem, és láttam, hogy Kálmán és Elizabeth elborzadva néz rám. Nem értették, miért viselkedem furcsán, és dühösen intettek, hogy folytassam. Csak akkor látták meg, hogy mi a baj, amikor már lementem a színpadról. Teljesen megalázva éreztem magam. Úgy éreztem, hogy cserben hagytam őket. Megvizsgálták a jelmezt, és arra a következtetésre jutottak, hogy valaki előzőleg kibontotta a varrást. Elizabeth biztos volt benne, hogy egy másik növendék édesanyja volt az. Soha nem fogom megtudni, hogy ez így volt-e vagy sem, de az biztos, hogy elvette a kedvemet attól, hogy újra megküzdjek egy szerepért (Jewell, S., személyes közlés, 2021. március 7.).

További emlékezetes előadások, amelyeket Solymossynak tulajdonítanak, az 1974-es *Comedy Theatre*-beli gála és az 1977-es *Diótörő* volt. Ezt követően, 1979-ben, a Gyermek Nemzetközi Évében az *Australian Ballet Comique* 40 gyermekkel turnézott Európában, 68 előadást tartva az *Aladdin és a csodalámpa* és *A hókirálynő* című darabokból Nyugat-Németországban, Nyugat-Berlinben, Belgiumban, Hollandiában, Dániában és Svájcban (Mrongovius, 2014; Szeverényi, 2014b; Tanka és Balás, 2009). Irene Perugini, egykori tanítványa szenvedélyesen emlékszik vissza erre az időszakra:

„Azon szerencsés táncosok közé tartoztam, akiknek 11 éves korában, 1979-ben lehetőségük volt önnel európai turnéra menni. Ön és Elizabeth nélkül kellett visszatérnünk, ami lesújtott minket. Próbáltam folytatni a táncot, azonban nem volt önhöz hasonló, és végül feladtam, de a mai napig szenvedélyesen szeretem a táncot, és most már a lányom is”. (The Age, 2016). A WorldCat, a legnagyobb online nyilvános katalógus szerint 1979-ben a Vejlbj Risskov Hallen kiadásában egy könyv is megjelent dán nyelven, *Snedronningen* címmel az *Ausztrál Ballet Comique*-ről, amelynek szerzője Solymossy (1979), ahol őt koreográfusként is feltüntetik. Ez a kiadvány a Solymossy-féle *Ballet Comique* európai turnéján Dániában bemutatott programjához kapcsolódhatott.

Solymossy virágzó ausztrál karrierje ekkor fordulatot vett, és egy évtizedig úgy tűnt, hogy a mély európai gyökerekkel rendelkező házaspár az anyakontinens iránti vonzalmuk csapdájába esett. A forrásokban csak pontatlan utalások vannak erre az időszakra vonatkozóan, azt állítva, hogy a házaspár ezt az időt Mrongovius (2014) szerint „tanári szerepkörben”, Szeverényi (2014a) szerint „ballett-táncot tanítva”, „művészi tevékenységüket folytatva” (Tanka & Balás, 2009) töltötte. 1989-ben, a rendszerváltás után Magyarországra is ellátogattak (Tanka & Balás, 2005). Hazatérve azonban az óhazába, Solymossy számára az elhunyt szülei által megszakadt családi kötelékek, és Torontóban élő testvére, Zoltán (Tanka

& Balás, 2005), nem kárpótolhatták őt mindazért, amit hosszú évekig nélkülözött a távolban, miközben nosztalgikus érzésekkel s honvágygal telve gondolt vissza Európára. Meglehet, hogy a szülőföldjére való visszatérés sem adta meg neki azt, amit a hazatéréstől remélt. Vagy éppen fordítva: a még élő rokonokkal és barátokkal való találkozás talán eléggé feltöltötte ahhoz, hogy a kommunista rezsim fenyegetése által erőszakkal szétszakított életének egy korábbi fejezetét lezárva, immár saját akaratából, a maga módján, 1989-ben visszatérhessen Ausztráliába. Nem sokkal ezután, Melbourne-be visszatérve lelkileg és szellemileg is készen állt arra, hogy folytassa táncpedagógusi pályafutását, átvéve a melbourne-i Magyar Ház *Déliabáb* táncsoportjának vezetését Elizabethtel, akit 1984-ben vett feleségül (Tanka & Balás, 2009). Fejes Istvánnak a *Magyar Sajtóban* 1999-ben megjelent Solymossy-interjúja alapján Solymossy ekkor még balettstúdiót vezetett kárpátaljai születésű német feleségével, Elizabethtel (Fejes, 1999).

6. A BALETT-TÁNCOS

Solymossy tizenkét évesen kezdett táncolni az Operaház Balettiskolájában, Budapesten (Tanka & Balás, 2009). Mivel a képzés Bolvári-Takács (2013) kutatásai szerint általában 5 évig tartott – legalábbis 1945 után –, és Solymossy első említése a *Petruska* című balett egyik szerepében, a *Kocsisok* szerepében 1946-ra datálódik (Opera DIGItár, n.d.). 1941-ben kezdhette meg a balettiskolát. Solymossy visszaemlékezése szerint beiratkozása Nádas Ferenc Operaházzal szembeni lakásában történt – amely egyben Nádas balettiskolájának helyszíne is volt (Bolvári, 2014) –, meghallgatás nélkül, egy kis trükkjének köszönhetően, azt állítva, hogy másnap nem ér rá jelentkezni a balettiskolában felvételi vizsgára, és az intézmény főtitkára küldte Nádasához. Bár balett-táncos karrierje azzal kezdődött, hogy ártatlanul túllicitálta egy gyermeki beszélgetés során a szomszéd kislányt, aki azzal dicsekedett, hogy színésznő lesz, bátor visszavágása, miszerint ő pedig balett-táncos lesz, hamarosan igazi, életre szóló szenvedélynek bizonyult. Olyan neves mesterek és koreográfusok irányításával, mint a magyar Harangozó Gyula és Nádas Ferenc, az orosz (akkor szovjet) Vaszilij Vajnonen, Aszaf Messzerer és Rosztyiszlav Zaharov (Mrongovius, 2014; Opera DIGItár, é.n.-a; Szeverényi, 2014a;), nem is kaphatott volna jobb lehetőséget arra, hogy technikáját fejlessze, és jól képzett táncossá váljon. Solymossy 1946 és 1956 között rövid idő alatt 24 különböző szerepet kapott az Operaházban. Az ebben az időszakban táncolt számos szerepének listája az 1. táblázatban látható.

Szerep	Előadás címe	Év
Kocsisok	Petruska	1946-1947
Cirkusz jelenet	Az eladott menyasszony	1950-51-52
Rózsakeringő szóló	A diótörő	1950-51
Orosz tánc	A diótörő	1950-51-52-53-54
Spanyol tánc	Traviata,	1950, 1952-53-54-55-56
Baszkok	Párizs lángjai	1950-1951-52-53-54-55-56
Farandola	Párizs lángjai	1950-1951-52-53-54-55-56
Toborzó	A cigánybáró	1950-51, 53, 55, 1957. január 7. d.u. (holott, 1956 december 31-én állítólag elhagyja Magyarországot)
Kard tánc	Csínom Palkó	1951, 1953-54
Cigánylegények tánca	Keszkenő	1951, 1953-54-55-56
Három csikós	Furfangos diákok	1951
Polovec harcosok	Polovec táncok/ Igor herceg	1952/ 1953-54-55
Fabáb	A fából faragott királyfi	1952*, 1954
Spanyol táncok	Carmen	1952-53-54-55-56
Spanyol tánc	A hattyúk tava	1952-53-54-55
	Az ifjú gárda	1953, 1954**
Belzebub (III. Tétel)	Faust	1953-54-55-56
Pas de six	Coppelia	1953-54-55-56
Magyar őrmester	Coppelia	1953
Arab tánc	Pomádé király	1953
Nurali, tatár vezér	A bahcsiszeráji szökőkút	1953-54-55-56
A varázsló ⁴	A hattyúk tava	1954-55-56
Két Magyar ifjú	Bihari nótája	1954-55-56
Tritonok – A Vénusz diadala című balett szereplője	Bihari nótája	1954

1. táblázat: Solymossy szerepei a budapesti Operaházban (illetve a hozzá tartozó Városi Színházban, ma Erkel Színház) 1946-1956 között, elsősorban az Opera DIGItár (é.n.); részben az MTVA Archívum** (Kultúra - Balett - Solymossy Kálmán, é.n.) és az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet* (OSZMI, 2018) alapján.

.....
⁴ Rothbart, a gonosz varázsló, Odília (a fekete hattyú) édesapja

Egyetlen forrás sem tartalmazza azonban Solymossy szerepeinek teljes listáját. Még az Opera DIGItár (n.d.) adatbázisában sem lehet megbízni a teljes pontosság tekintetében. Az előadások dátumai, amelyekben Solymossy egy-egy szerepben táncolt, nem mindig tartalmazzák az összes fellépést, vagy nem tükrözik a váratlan változásokat. Ellentmondás van például az adatbázis adatai és egyes nyomtatott szakirodalmi adatok között. Az Opera DIGItár a Cigánybáró 1957. január 7-i délutáni előadását jelöli meg olyan előadásként, amelyben Solymossy a toborzók között szerepel (Opera DIGItár, n.d.), míg saját állítása szerint 1956 szilveszterének éjszakáján hagyta el az országot (Tanka & Balás, 2005). Szintén az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet adatbázisában található (a fenti táblázatban csillaggal jelölt) bejegyzés szerint (Várkonyi, n.d.) Solymossy 1952-ben a *Fából faragott királyfi* című balettben a Királykisasszonyt alakító Pásztor Verával (9. ábra) táncolt. Ugyanez a honlap azt állítja, hogy Solymossy Kálmán 1947-1957 közötti operaházi szolgálata ideje alatt (Opera DIGItár, n.d.), 1951-től az Operaház „magántáncosa” (amit nagyjából második szólótáncosnak lehetne fordítani) volt (OSZMI, 2018) – amely beosztásra Mrongovius (2014) tiszteletteljes túlzással “principal dancer”-ként utal. Eközben az Opera DIGItár (n.d.) és Gelencsér et al. (1984) A budapesti Operaház 100 éve című könyvében Solymossyt az 1947–1957 közötti időszakban végig csak mint a tánckar tagja, azaz az 1951-től kezdődő időszak megkülönböztetése nélkül (vö. OSZMI, 2018) említi.



9. ábra: Solymossy Kálmán a Fabáb és Pásztor Vera a Királykisasszony szerepében, *A fából faragott királyfi* című balettben, 1952 (Várkonyi, .n.d.)

A balett világában a szigorú hierarchiában használt kifejezések rövid tisztázása szükséges, hogy Solymossy pozícióját azonosítani lehessen anélkül, hogy megfosztanánk őt a címétől. Pusztán az a tény, hogy valaki szólót táncolt a színpadon, ahogyan azt időnként tette (1. táblázat), még nem tesz valakit a hazai terminológiával élve magántáncossá. Valójában jóval azelőtt, hogy olyan szerepeket táncolt volna, mint a *Fából faragott királyfi* Fabábja vagy Nurali (1. táblázat), 1951-ben a Budapesti Operaházban a következő, magántáncos pozícióba lépett elő (OSZMI, 2018). Solymossy nevét egyébként a magyarországi nyomtatott sajtóban is a Budapesti Operaház egyik legjobb szólistájaként emlegették (Csinády Dóra, Lakatos Gabriella, Kálmán Etelka, Gál Andor és Tóth László nevével együtt), amikor a Budapesti Operaház táncosainak Debrecenben tartott balett-estjéről tudósítottak (A Pénteki Balett-Estről..., 1950). Bár Solymossynak nem volt esélye tovább lépni a hivatalos ranglétrán ebben a jeles magyar intézményben, mert a korábban részletezett okok miatt el kellett hagynia az országot, az Operaházi időszak alatt táncolt szerepei alapján Solymossyra mint szólistára és nem mint magántáncosra emlékezhetünk a balett világában.

Az Opera DIGItárból (n.d.) hiányzik még egy adat a balett-táncosok, köztük Solymossy közreműködéséről Julij Meitusz *Ifjú gárda* című operájának 1953. december 20-án Budapesten először színre került előadásán (Kultúra - Opera - Mejtusz: Az ifjú gárda, n.d.). A Tanka és Balás (2005, p. 302) által idézett Solymossy meglehetősen visszafogott lelkesedéssel beszél az operáról, amelyet „fegyverrel a kézben” táncoltak, és megállapítja, hogy a nézői érdeklődés hiánya miatt csak öt előadás volt, az elsőt csak Rákosiék meghívott V.I.P.-vendégei, a negyediken pedig mindössze öt fizető néző. Gelencsér és társai (1984) könyvében *Az ifjú gárda* 1953. decemberi bemutatójáról és 1954-es műsorra tűzéséről is értesülünk, azonban csak a monstre méretre utaló információkkal, de a szereposztásra vonatkozó adatok nélkül. Az akkori hivatalos kritikák jelentős áttörésként emlegették az előadást (Gelencsér et al., 1984; vö. Tanka & Balás, 2005). Ennek ellenére a valódi cél csupán az volt, hogy cáfolják a szovjet opera elhanyagolásának vádját (Gelencsér et al., 1984).

Az Operaházi előadásai mellett más balett esti programjairól is van bizonyíték. Például egy 1953-as szórólap szerint, amely a Katona József Bács-Kiskun Megyei Könyvtár egyik anyaga (10. ábra), Solymossy a bajai Művelődési Házban tartott balett-esten vett részt Galambos Iván, Rácz Boriska és Maross Éva operaházi táncosokkal együtt. A műsorban szerepelt a palotás Erkel Ferenc *Hunyadi László* című operájából, Gounod *Faustjából* egy jelenet, Weber *Rondója*, Csajkovszkij *Diótörőjének* első felvonásából egy jelenet, Verdi *Traviatájából* a spanyol tánc, Delibes *Pizzicato polkája*, Bartók *Gyermekeknek* című művéből egy darab, egy jelenet Kenessey *A keszkenőjéből*, a toborzó jelenet Strauss *Cigánybárójából*, egy jelenet Csajkovszkij *A hattyúk tavából*, Járdányi *Melódia*, egy tánc Lehár *A mosoly országából*, Strauss *Kék Duna keringője* és egy részlet Smetana *Az elcsereült menyasszony* című művéből (Országos Filharmónia Szegedi Kirendeltsége - Lippói Gyula, n.d.).



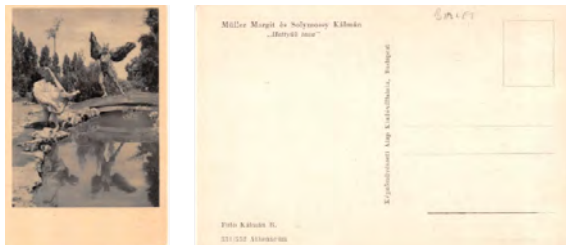
10. ábra: Szórólap a Bajai Városi Művelődési Központban tartott balett-estről Solymossy Kálmánnal és más operaházi táncosokkal (Országos Filharmónia Szegedi Kirendeltsége - Lippói Gyula, n.d.)

Szeverényi (2014a) Mrongovius (2014) alapján gyorsnak tartja Solymossy balettkarrierjének előrehaladását. Hozzáteszi, hogy Solymossy 1949-ben már szólótáncos volt, és Atyimás (2014) szerint Nádasi mellé balettmesteri asszisztenssé nevezték ki. Bár az Opera alapján DIGItár (n.d.) adatai alapján Solymossy első szerepe 1946-1947-ben a *Petruska* egyik kocsisa volt, igaz, hogy a Royal Revü Varieté Erzsébet körút 31. szám alatti esti revüelőadásának 1949-es szórólapján Solymossy a szólótáncosok között szerepel olyan műsorszámokban, mint a *Mézeskalács*, a *Chopin* és az *Anna bál* (Az Országos Színház-történeti Múzeum és Intézet által rendelkezésre bocsátott szórólap). A cikk szerzője nem talált bizonyítékot arra, hogy Solymossy a korábban említettek szerint balettmestersegéd lett volna, ennek ellenére tapasztalt táncosként a balettközlőben demonstrátor vagy társulati korrepetitor lehetett, aki alkalmanként próbákat vezetett, és felkérhették, hogy időnként helyettesítse Nádasit. Mivel Nádasi maga balettmesterként a balettközlő táncosainak technikai fejlesztéséért, Harangozó koreográfusként, Horváth Margit pedig a gyermekrepetitorok felolvasójaként volt felelős (Bolvári-Takács, 2013), Solymossy akár alkalmi tanítói feladatokat is elláthatott, még ha erről nincs is feljegyzés. Ráadásul akkoriban még nem létezett a különböző beosztások és címek pontos azonosítása. Az operaházi évkönyvek (*A Magyar Királyi Operaház Évkönyve*, 1925–1944 idézi Bolvári, 2014), illetve a Magyarország Tiszti Cím és Névtárának (*Magyarország Tiszti Cím És Névtára*, 1873–1937 idézi Bolvári, 2014, p. 17) tanúsága szerint Nádasit

is különféle címekkel illették 1937-1950 közötti, a balettiskola élén töltött időszakában, mint például „a tánciskola vezetője”, „a balettiskola tanára”, „balettmester”, „táncitanító”, avagy „a balettiskola tanára”.

Függetlenül attól, hogy Solymossy előmenetele során az Operaház balettkolájában tanított-e vagy sem, balettképzése és így személyes technikai fejlődése két neves és hatékonyan együttműködő balettmester és koreográfus kezében volt. Nádas Ferenc balettmester a balettktatás pedagógiai és technikai részét látta el, míg Harangozó Gyula a koreográfiákra koncentrálnak. A táncosok gyors fejlődése részben annak volt köszönhető, hogy Harangozó, amikor a következő balett szóját képzelte el, arra kérte Nádasit, hogy vonja be a képzési programjába azokat a technikákat, amelyek magasabb technikai felkészültséget igényelnek (Harangozó, 1971 idézi Bolvári-Takács 2013). Ennek következtében a táncosok folyamatosan új kihívásokkal szembesültek, ami a táncosok profizmusát eredményezte. „Addig kellett szórniuk a spárgákat a levegőben, amíg nem tapsoltak, vagy bele nem „pusztult” a táncos” – emlékszik vissza Solymossy (Tanka & Balás, 2005, p. 302). Gelencsér et al. (1984) szerint a *Diótörő* 1950-es bemutatója előtt a szovjet mesterek, Vajnonen és Armasevszkaja nagymértékben kibővítették a *corps de ballet*-t azzal, hogy széles körű tehetségkutatással amatőr balettkolákból, kurzusokból és együttesekből toboroztak táncosokat. A szigorú képzés elengedhetetlen volt egy jól összehangolt balettkar kialakításához. A balettegyüttes létszáma akkoriban 110 fő körülire duzzadt (Gara, 2018; Gelencsér et al., 1984). Ez segíthette elő Solymossy felemelkedését, hogy a ranglétrán 1951-ben szólistává emelkedhessen. Másfelől azonban az ilyen megnövekedett létszám sokak számára akadály is lehetett az előrelépésnek. Az eddigi legjelentősebb magyar tánckritikai folyóiratban, a *Táncművészet*ben Solymossy teljesítményét más fiatal művészek mellett Nádas balettmester felesége is méltatta, azt állítva, hogy „Az Operabalett sokat dolgozik azon, hogy a két színházat, az Operaházat és a Városi Színházat (ma Erkel Színház) balett-táncosokkal lássa el. Olyan táncosok nélkül, mint Eck, Füleki, Balogh, Szilágyi és Solymossy, ez elképzelhetetlen lenne” (Nádas, 1953). „Kálmán nagyon jó táncos volt. Láttam őt az Operaházban. Ő volt az is, aki elvitt Jeszenszky Endre balettkolájába,– emlékszik vissza elismerően a Drezdai Operett egykori balerinája (I. Heydenbluth, személyes közlés, 2021. április 4.). Solymossy nemcsak tehetséges táncos volt, hanem szórakoztató mesélő is, amikor a tánc szeretetéről vallott.

A hattyúk tavában a varázslót alakítottam, amely azonban egy mimi-kus szerep volt, és nem nagyon fűlt hozzá a fogam, hogy csak sétálok a színpadon, ijesztgetem a hattyúkat és a nézőket. Ezért engedély nélkül megváltoztattam a koreográfiát és táncos szerepet kreáltam belőle. A közönség tombolt, nem akartak leengedni a színpadról. Az orosz művészeti vezető viszont a haját tépte és azt ordibálta, hogy a táncművészetben a koreográfia megváltoztatása halálos bűn! Azt feleltem: mester, táncolni szeretnék, nem pedig sétafikálni a színpadon. Erre hátat fordított, és amíg itt volt, nem táncolhattam a szerepet. De amikor elment, folytattam! És csodálatos módon, azóta A hattyúk tavában ez a legnagyobb szerep, és végigtáncolják (Tanka & Balás, 2005, p. 302).



11. ábra: Müller Margit és Solymossy Kálmán *A hattyúk tavában* (1954) egy képeslapon (Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Budapest & Kálmán, n.d.)

A hattyúk tava 1951-es, Messzerer által koreografált budapesti operaházi bemutatóját illetően a Varázsló szerepét mimikusként, ellenben az 1977-es előadásban komoly technikai tudást igénylőként írják le (*A Hattyúk Tava (Balett): Magyarországi Bemutatók*, n.d.).

Egy másik, Tanka és Balás (2005) által megosztott anekdota arról szól, hogy Solymossy az előadás végén Belzebub szerepében magára vonta a közönség figyelmét. Feltehetően az Erkel Színházban (akkor Városi Színház) 1953-ban a *Walpurgis-éj* című balett-est végén, amely a következő balettek híres balettrészleteit tartalmazta, az Opera Digi Tár szerint ebben a sorrendben: *Hattyúk tava*, *Diótörő*, *A kendő*, *Az elcsérült menyasszony*, *Polovec táncok* és *Faust* (5. felvonás első jelenete, *Walpurgis-éj*), Vashegyi Ernő koreográfiája (Opera Digi Tár, n. d.), vagy magában az opera, a *Faust* fináléjában Solymossy kedves emlékét idézi fel, amikor Belzebubként két égő fáklával táncolt. Miután a fináléban egy üst tetején szerepelt, elmondása szerint a korábban körülötte kavargó füstkoszorút belélegezve, majd, egy spárgával leugrás közben azt hirtelen kilélegezve nyugtázta le a közönséget, amikor meghajlaskor rá került a sor. Ezután állítólag az ünnepelt balerina, Kálmán Etelka megkérte Vashegyi Ernő művészeti vezető koreográfust, hogy Solymossy ne csináljon ilyen túlzó mutatványokat. Ekkor Vashegyi intett Solymossynak, és megkérdezte: „Hallottad, hogy mit mondott a művésznő?”. És amikor Solymossy azt mondta, hogy igen, Vashegyi hozzátette: „És tudod, hogy mit kell csinálni?”. „Tudom” – felelte Solymossy. „Ezzel meg vagy elégedve, Etelka?” fordult, Vashegyi a balerina felé, aki erre azt mondta, hogy igen. Ezután, amikor visszafordult, Vashegyi állítólag odasúgta Solymossynak: „Nagyszerű voltál, Kálmán, továbbra is úgy csináld, ahogy eddig” (Tanka és Balás, 2005, p. 302).

Az *Ausztráliai Kisújság* szerint (Szeverényi, 2014a, 2014b) eközben az 1955-ben alapított balett-társulatában, a *Mátra Balett*ben szólótáncos és koreográfus volt. Tanka és Balás (2005) könyvében azonban Solymossy 1954-től szerepel a *Mátra Balett* szólólistájaként és egyik koreográfusaként. Az Arcanum Digithecaban további említések találhatóak a társulatról. Az egyik 1956. június 26-i, amely a *Mátra Balett* június 30-i, a Kulich Gyula téri Szabadtéri Színpadon tartott előadását népszerűsíti, a fellépőkre mint a Magyar Állami Operaház táncművészeire, Nadas Hella, Nadas Imre és Solymossy Kálmán táncművészekre, valamint a *Mátra Balett Együttesselre* hivatkozva. Egy kis fényképet is mellékeltek, amely „egy jelenetet” ábrázol hét „fiatal táncossal”: két férfi és négy női táncos bokáig érő, fodros szoknyát visel kétoldalt, közepén egy ötödik balerina (Új Világ, 1956, p. 2).

Az „önszerveződő baletteggyüttesről” egy másik említés a neves magyar táncművészeti folyóiratból, a *Táncművészet*ből származik, szintén 1956-ból, röviden hírül adva az együttes augusztus 4-i és 5-i fellépését a Városmajori Szabadtéri Színpadon, amelyet a Magyar-Szovjet Társaság II. és XII. kerületi szervezete és a Budapest II. és XII. kerületi Tanács Művelődési Osztálya közösen szervezett. A rövid hír közreműködőként jelöli meg Nadas Hellát, Nadas Imrét és Solymossy Kálmánt, az Állami Operaház táncosait is. Beszámol arról, hogy „(...) többek között két hosszabb produkciót (*Vasárnap délután* és *Cigánytánc*) adnak elő. A koreográfiákat Nadas Imre és Solymossy Kálmán tervezte” (A Mátra Baletteggyüttes ..., 1956). Az megfogalmazása arra utalhat, hogy a média és a közönség számára az Operaház táncosai – még ha ebben az esetben maguk is az együttes részei voltak – nyilvánvalóan nagyobb vonzerőt jelentettek, mint a kevésbé híres baletteggyüttes önmagában. Ennek ellenére a *Mátrai Balett* létezése egyértelműen dokumentálva van ezekben a forrásokban. Hogy a formációt maga Solymossy szervezte-e és pontosan melyik évben, nem derül ki. Koreográfusként azonban kifejezetten őt nevezik meg. Emellett az, hogy őt és két kollégáját az Operaház táncosaiként említik, arra utal, hogy ők lehettek a produkció szólótáncosai.

Táncos pályafutásának következő állomása (és egyben a táncosból koreográfussá és pedagógussá válás kezdete) 1956 decemberében, Magyarország elhagyása után kezdődött Baden-bei-Wienben, ahol az emigráns zenészeket, színészeket és balett-táncosokat gyűjtötték egybe. Ott Solymossy és Galambos Iván tizenhat táncossal megalapította a *Szabad Magyar Kamarabalettet* (OSZMI, 2018; b; Tanka & Balás, 2005), amelynek vezetője és egyben táncosa is volt Solymossy, mint már említettük. A társulat másfél év után feloszlott, mivel tagjai a világ különböző pontjain próbáltak új otthonra lelni. Solymossy életében ez 1958-ban történt, amikor Ausztráliában telepedett le.

Melbourne-be érkezve korlátozott munkát talált a balett világában. A 7-es televíziós csatornánál dolgozott és lépett fel (Mrongovius, 2014). Ebből az időszakból az Ausztrál Nemzeti Archívum egyik fotója és annak felirata (Photograph 7501831 | Destination Australia, n.d.) a lett származású táncosnő, Vija Vetra partnereként mutatja be Solymossyt, aki „televíziós és színpadi fellépések révén hagyományos európai táncokat hozott Melbourne-be”. Egy másik forrás, Sharyne Jewell (Jewell, S., személyes közlés, 2021. március 7.) szintén említi Solymossy televíziós szerepléseit. Továbbá egy 1963-as újságoldal fotója, amely egy új csatorna, a Network 10 (10-es csatorna) elindítását hirdeti, és amelyet a Twitter fotóblobstore-on osztottak meg (Andrew @ TelevisionAU, 2018), tájékoztatja az olvasókat a *Solymossy Music and Ballet Academy* televíziós debütálásáról, amelyben Solymossy Kálmánt a darabok szólótáncosaként jelentik be. A műsoron a *Tűztánc*, *Clair de Lune* szerepelt, és egy jelenet a *Faust*ból. A balettakadémián készített koreográfiáiban betöltött, már említett szerepei mellett 1960-ban ő volt a népszerű trinidadai ragtime és honky-tonk zongorista, Winifred Atwell⁵ ausztráliai turnéjának fő táncosa (On This Day, 2020; 1970; Mrongovius, 2014, idézi Szeverényi, 2014a).

.....
⁵Winifred Atwell (1914-83) - „The Amazing Miss A” - korának egyik legnépszerűbb ragtime-zenésze volt, két brit listavezető kislemezzel, 11 Top 10-es slágerrel az 1950-es években, és fekete művészként egymillió lemezt adott el az Egyesült Királyságban. 1970-ben Sydneyben telepedett le (National Film and Sound Archive of Australia, n.d.).

7. TOVÁBBI KULTURÁLIS LÁBNYOMOK

Miután 1989-ben visszatértek Melbourne-be, Solymossy az Ausztrál Magyar Magazin TV Egyesület elnöke lett, és a magyar hírek műsorvezetője a Rádió 3ZZZ-ben, 2012-ig felesége, Elizabeth segítségével egészen az asszony haláláig (Fejes, 1999; Mrongovius, 2014; Kultúra - Balett - Solymossy Kálmán, é.n.; OSZMI, 2018; Tanka & Balás, 2005, 2009). A saját műsorok mellett a magyar televíziók által készített műsorokat is sugározták. Solymossy Kálmán 2000-tól 2014-ben bekövetkezett haláláig az amerikai magyar Panoráma Világmagazinnak is dolgozott (Tanka & Balás, 2009).

Kurunczi & Balás (2005) az Ausztrál Magyar Magazin Televízió történetéről szóló cikkében beszámol a melbourne-i magyarok számára sikeres, a magyarok életének egyik fénypontjaként számon tartott műsor működéséről. A magazin televízió nem sokkal azután indult el, hogy Solymossyt felkérték, hogy vegye át egy „videoklub” vezetését, amelyhez 1996-ban csatlakozott. Bár balett-táncosként igyekezett kivonni magát a feladat alól a televíziózásban való járatlansága miatt, jó szervezőképességét elegendőnek tartották a posztra. Három hónapos próbaidőre átvette az elnökséget. Egy magyar televízió elindításának gondolatát dédelgette. Először a 31-es csatornához fordult, hogy megtudja, lehetne-e magyar műsort sugározni a közösségi csatorna égisze alatt. Ekkor, Rosemary Field, a St. Kilda Access (SKA) Television – egy önkéntesek által működtetett közösségi médiacsoport (Wiser Directory, 2021) – egy bájos munkatársa segítőkészen felajánlotta neki, hogy csatlakozzon hozzájuk, és elmagyarázta neki, hogyan kell egy félórás műsort készíteni, hogy az adásba kerülhessen (Kurunczi & Balás, 2005).

1997 márciusában Barkóczy Ronald, egy hivatásos filmproducer szintén felajánlotta Solymossynak a segítségét a Magyar Televízió elindításában. Végül az ismert rádiós, Ámon Antal kapcsolata révén Dunavölgyi Péter, a Magyar Televízió egyik főmunkatársa küldött Solymossy stábjának egy félórás műsort, amelyet a 31-es csatorna szívesen fogadott és angol felirattal vetített. Ettől kezdve a félórás hírműsorokat rendszeresen küldték Magyarországról Melbourne-be (Kurunczi & Balás, 2005).

Solymossy azonban már azon gondolkodott, hogyan tudna ő munkatársaival egyetemben helyi műsorokat készíteni. Egy Fejes Istvánnak adott interjúbán (1999) Solymossy bevallotta, hogy azért látogatott el Pécsre, hogy köszönetét fejezze ki Békés Sándornak és a Pécsi Regionális Stúdióknak, és megbeszélje a további együttműködés lehetőségeit. Az interjú szerint a félórás magyar adás – amelynek egyik részében az ausztriai magyarok életéről, másik felében a dél-dunántúli régió lakóinak szokásairól, mindennapjairól szóló tudósítások szerepeltek – ezután hétfőnként 18 órakor került adásba (Fejes, 1999). A saját gyártás anyagi háttérét támogatók felkutatásával kellett előteremteniük. Rövid időn belül háromszáz támogatót találtak, akik több ezer dollárnyi törzstőkét gyűjtötték össze a műsor gyártásához. Ahhoz, hogy a kamerákat és a filmvágó gépeket meg tudják vásárolni, további pénzt kellett gyűjteni olyan rendezvényeken keresztül, mint például egy irodalmi est vagy egy bál (Fejes, 1999; Kurunczi és Balás, 2005). A Magyar Televízió első saját műsorát 1997 októberében sugározták, amely Kancsár Imre, az *Ausztriai Kisújság* főszerkesztőjének temetéséről tudósított. A Kurunczi & Balás (2005) által idézett Solymossy Kálmán a következő szavakkal emlékezik vissza ennek az időszaknak a viszontagságaira.

Izgatottan készültünk a bemutatkozásra. Este hattól reggel négy óráig dolgoztunk a filmen, és amikor vissza akartuk nézni a produkciót, lerobbant a számítógép. A tízórás munkánk kárba veszett, s másnap kezdhettük előlről. Bár a a tanulópenzt megfizettük, ettől kezdve folyamatosan kerültek képernyőre a saját műsoraink, a nézők meglegedésére (Kurunczi & Balás, 2005).

Ettől kezdve tehát a saját műsoraikat sugározva jelentek meg folyamatosan a képernyőn.

Némi belső nézeteltérés után, amely az Ausztrál Magyar Televízió csapatának szétválásához vezetett, a Solymossy Kálmán és felesége, Elizabeth által irányított csapat az Ausztrál Magyar Magazin Televízió nevet kapta. Rendszeresen tudósítottak a helyi eseményekről, így a nemzeti (pl. március 15., június 4. a trianoni békeszerződés emléknapja, Szent István napja - augusztus 20. és október 23.) vagy vallási ünnepekről (pl. húsvét és karácsony), egyéb megemlékezésekről és a magyar egyesületek fontosabb eseményeiről. Filmportrékat, illetve interjúkat sugároztak magyar művészekről, egyházi tisztségviselőkről, például Mészáros Andor és Antal Sándor szobrászművészekről, Csutoros Hajnal és Rácz Judit festőművészekről, Csiha Kálmán erdélyi püspökről, Bíró Sándor plébánosról és Dézsi Csaba atyáról. A magyar értékeket őrző és a közösség értékes tagjait bemutató audiovizuális archívumuk több száz műsora között bemutatkozott a Melbourne-i Magyar Kultúrkör, valamint Vida Tamás nyugat-ausztráliai hivatásos kőgyógyász és költő is. A magazin televízió munkáját nagyban segítette a magyarországi alkotók, így Kurunczi Margit szerkesztő-műsorvezető és a Duna Televízió együttműködése és közreműködése (Kurunczi és Balás, 2005).

Solymossy Kálmán és Elizabeth életében az Ausztrál Magyar Magazintelevízió kéthetente vasárnaponként 23 órakor harminc percig volt műsor⁶, amelyet Papp Szilvia, Teleki Ilona, Parádi Eszter, Benedek István és Barkóczy Ronald műsorvezetők, valamint Hipping Szilveszter és Dvornitzky András operatőrök segítettek tovább. A televíziót adományokból és a csapat odaadásával tartották fenn, legfőképpen Solymossy Kálmán igazi elhivatottságával, „aki különleges egyéniségével egyedi hangulatot varázsolt az adásokhoz” (Kurunczi és Balás, 2005).

8. KONLÚZIÓ

Solymossy Kálmán minden viszontagság ellenére sikeresen alkalmazkodott és beilleszkedett az ausztrál életbe. De ami a legfontosabb, hogy tevékenységével számos területen jelentősen hozzájárult Ausztrália kulturális életéhez (Mrongovius, 2014, idézi Szeverényi, 2014a) és az ausztráliai magyar közösséghez. Nemcsak hogy sikeresen nézett szembe a színpad világától való megfosztottsággal és küzdötte le a társadalmi kirekesztettséget 1956-os, Magyarországról való menekülését követően, hanem külön erőfeszítéseket téve, kemény munkával és belső motivációjával, valamint örök optimizmusával képes volt művészi tehetségét egy magasabb

.....
⁶ A műsort az idézett források szerint az évek során különböző időpontokban sugározták (Fejes, 1999; vö. Kurunczi & Balás, 2005). Emellett az *Ausztráliai Kislítség* 2012. februári száma szerint a Melbourne-i Magyar Televízió (MHTV) vasárnaponként 16:30-kor sugározta a 31-es csatornán (Szeverényi, 2012).

szinten újratemetni, megalapítani és fenntartani balett iskoláját. Eközben koreografált, balettelőadásokban szerepelt, szervezte és részvételével erősítette a Magyar Művészeti Fesztivált egy számára új világban. Táncpedagógusként nem egyszerűen balettmozdulatokat tanított, hanem példát mutatott és reményt adott tanítványainak, akiket mind anyagilag, mind szellemi-lelki alapon támogatott. Végezetül pedig az őt Ausztráliában befogadó és megbecsülő társadalomnak, valamint a világ magyar közösségének viszonzásul azt adta, hogy televíziós műsorán keresztül megőrizte és népszerűsítette a magyar s az ausztráliai magyar kultúra értékeit.

Bár ez a tanulmány nem zárta ki a Solymossy Kálmán pályafutásával kapcsolatos valamennyi bizonytalanságot, mégis feltárta életének egy gazdag és eddig kevésbé ismert időszakát, és nemcsak a magyar közösség, hanem az ausztrál társadalom jóval szélesebb spektrumának kulturális és művészeti életére tett hatását. Ráadásul a jelen tanulmány méltó kiegészítője lehet annak a kevés példának, amelyek megpróbálják rehabilitálni azokat a művészeket, akik bár elhagyták az országot, mégis megérdemlik a figyelmet. Sokan kényszerültek emigrációba, köztük több olyan művész és balett-táncos, akikre azért érdemes emlékezni, mert megőrizték emberségüket, és másodsor is sikerült kivívniuk a közvélemény elismerését, annak ellenére, hogy Magyarországon nem tudták folytatni pályafutásukat.

Solymossy Kálmán pályájának felidézését méltóképpen fejezhetjük be Dózsa Imre egy interjúban elhangzott záró gondolatával: „A táncművészet borzasztó mulékony és nyomtalanul tűnnek el nagyszerű előadások, nagyszerű teljesítmények. Pedig erre van szüksége mindenkinek, aki a művészettel foglalkozik, hogy meg tudjuk becsülni az elődeinket” (mara222100, 2011).



12. ábra: Elizabeth Mrongovius és Solymossy Kálmán a Mrongovius testvérek és feleségei által a Solymossy Kálmánra emlékező kiállításra a Melbourne-i Magyar Ház Faith Ferenc Könyvtárában 2014. október 26-án biztosított képen (Atyimás, 2014).

Ahogy Szeverényi László, az *Ausztráliai Kisújság* szerkesztője felidézte: „Kálmán a magánszférát illetően meglehetősen zárkózott volt. Még élete vége felé sem fogadott el személyes segítséget. Mi, akik vele voltunk és segítettük őt sikeres melbourne-i pályafutása kezdetén, örökre megőrizzük emlékezetünkben.” (Szeverényi L., személyes közlés, 2021. március 13.)

Irodalomjegyzék

- Aceto, M. (2012). Developing the Dance Artist in Technique Class: The Alteration Task. *Journal of Dance Education*, 12(1), 14–20. <https://doi.org/10.1080/15290824.2011.569296>
- Andrew @TelevisionAU. (2018, September 25). *and Sydney's new TV station will have the call-sign TEN10; Image of a page of a newspaper or TV* [Tweet]. Twitter. <https://twitter.com/televisionau/status/1044430865088925696>
- APA Citation Generator. (n.d.). Scribbr.Com. Retrieved February 26, 2022, from <https://www.scribbr.com/apa-citation-generator/>
- Arcanum Digitális Tudománytár. (1989). *Arcanum Digitális Tudománytár*. <https://adt.arcanum.com/hu/>. Retrieved November 23, 2021, from <https://adt.arcanum.com/hu/>
- Atyimás, E. (2014). Októberi beszámoló. *Híradó*, 22(11), 7. <https://adoc.pub/hirado-meghivo-hungarian-community-centre-s-monthly-newslett.html>
- Australian Ballet Comique: programs and related material collected by the National Library of Australia* | National Library of Australia. (n.d.). National Library of Australia. Catalogue. <https://catalogue.nla.gov.au/Record/3526229>
- Ballet's TV Debut*. (n.d.). [Jpg image of a newspaper page]. <https://pbs.twimg.com/media/Dn6S5hhVAAET1nm.jpg:large>
- Blue Cabaret's Victory bombshell show*. (n.d.). Eventbrite. <https://www.eventbrite.com.au/e/blue-cabarets-victory-bombshell-show-tickets-131654035765>
- Bogár, R. (2011). Napló. *Táncstudományi Közlemények*, 2(2), 4–10. http://real-j.mtak.hu/15611/1/TTK_2011_2.pdf
- Bolvári-Takács, G. (2011). *A művészet megszelídítése. Folyamatok és fordulatok a művészetpolitikában 1948–1956*. http://real.mtak.hu/21385/1/Muveszet_megszeliditese_teljes_u_200208.23787.pdf
- Bolvári-Takács, G. (2013). Adatok az operaházi balettiskola 1945 utáni történetéhez. In G. Bolvári-Takács, J. Fügedi, K. Mizerák, & A. Németh (Eds.), *Kultúra - érték - változás a táncművészetben, a táncpedagógiában és a tánc kutatásban* (pp. 32–37). http://real.mtak.hu/21373/1/Adatok_operahazi_balettiskola_1945_utan_korr_u_191136.464949.pdf
- Bolvári-Takács, G. (2014). *Táncosok és iskolák: Fejezetek a hazai táncművészképzés 19–20. századi intézménytörténetéből*. Gondolat.
- Brundage, A. (2017). *Going to the Sources: A Guide to Historical Research and Writing* (6th ed.). Wiley-Blackwell.
- Comedy Capers? (1970, May 30). *The Bulletin*, 92(4706). <https://nla.gov.au/nla.obj-1161581278/view?sectionId=nla.obj-1455557576&partId=nla.obj-1161618688#page/n19/mode/1up>
- Corwin, M. (2008). Blood in the Water at the 1956 Olympics. Political turmoil between Hungary and the Soviet Union spills over into an Olympic water polo match. *Smithsonian Magazine*. <https://www.smithsonianmag.com/history/blood-in-the-water-at-the-1956-olympics-1616787/>
- The Editors Of Encyclopaedia Britannica. (2022, February 1). *Mátyás Rákosi* | *prime minister of Hungary*. Encyclopedia Britannica. Retrieved November 19, 2021, from <https://www.britannica.com/biography/Matyas-Rakosi>

- Fejes, I. (1999). Balettművész, televíziós magyar Ausztráliában. *Magyar Sajtó*, 40(6), 14. https://adt.arcanum.com/hu/view/MagyarSajto_1999/?query=SZO%3D%28G%C3%A1ll%20Edit%29&pg=165
- Fuchs, L. (2007). *Száz év tánc: Bevezetés a tánc XX. századi történetébe*. L'Harmattan.
- Fuchs, L. (2013). A neoavantgárd tánc. *Aszinkronban*. In *Színészképzés: neoavantgárd hagyomány* (pp. 119–162). Színház- és Filmművészeti Egyetem.
- Gara, M. (2018). Az első szovjet-típusú magyar balett. In *Források a magyar színpadi táncművészet történetéhez* (Vol. 3, pp. 192–206). Magyar Táncművészeti Egyetem. <http://mte.eu/wp-content/uploads/2020/05/OTKA-forr%C3%A1sk%C3%B6tet-3.pdf>
- Gazda, J. (2006, October 28). A Golgota útja. *Háromszék Megyei Tükör*, 10.
- Gelencsér, A., Körtvélyes, G., Staud, G., Székely, G., & Tallián, T. (1984). *A Budapesti Operaház 100 éve*. (G. Staud, Ed.). Zeneműkiadó.
- Hannigan, S. (2014, August 29). *Legacy.com for The Age*. Legacy.Com. Retrieved February 14, 2021, from <https://www.legacy.com/obituaries/name/kalman-soly-mossy-obituary?pid=172265191>
- Harangozó, G. (1971). Mozaikok az operai balett és pályám történetéből. *Táncművészeti Értesítő*, 9(1), 64–79.
- A hattyúk tava (balett): Magyarországi bemutatók*. (n.d.). Wikipedia. Retrieved March 10, 2022, from [https://hu.wikipedia.org/wiki/A_hatty%C3%BAk_tava_\(balett\)](https://hu.wikipedia.org/wiki/A_hatty%C3%BAk_tava_(balett))
- Heydenbluth, Ildikó, (07.02.2021). Personal communication [text message & video chat]
- Herald And Weekly Times. (1964a). *Kalman Solymossy twirls two of the leading dancers who will appear in his ballet "The White Elk."* They are Maria Palfia (left) and Helen Brinblecombe. [Photograph]. WorldCat. <https://www.worldcat.org/title/kalman-solymossy-twirls-two-of-the-leading-dancers-who-will-appear-in-his-ballet-the-white-elk-they-are-maria-palfia-left-and-helen-brinblecombe/oclc/795647147>
- History*. (n.d.). Utassy Ballet School. <https://www.utassyballetschool.com.au/history-utassy-ballet-school/>
- In Competition - Feature Films Sissi, Schicksaljahre Einer Kaiserin*. (n.d.). The Festival de Cannes World. Retrieved February 28, 2021, from <https://www.festival-cannes.com/en/films/sissi-schicksaljahre-einer-kaiserin>
- Inspiring women to dance like a diva. (2017, January 18). *Blue Mountains Gazette*. <https://www.bluemountainsgazette.com.au/story/4400761/inspiring-women-to-dance-like-a-diva/>
- Jewell, S. (2021, March 7). Personal communication [email].
- Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Budapest, & Kálmán, B. (n.d.). Müller Margit és Solymossy Kálmán "Hattyúk tava" [Photo in picture postcard]. In *Müller Margit és Solymossy Kálmán "Hattyúk tava."*
- ko. (1960, June 1). Szívvel táncolt a magyar balett. *Dél Keresztje Független Magyarország*, 3.
- Koós, L. (2017, June 16). Egy ügyes motoros - NSO. *NSO.Hu*. https://www.nemzetisport.hu/egyeb_egyeni/egy-ugyes-motoros-2575405

- Kuncz, E. (1997). *Magyarok Ausztráliában* (I. Diószegi, Ed.). Teleki László Alapítvány. https://kisebbssegkutato.tk.hu/uploads/files/olvasoszoba/magyarsagkutataaskonyvtara/Magyarok_ausztraliaban.pdf
- Kurunczi, M., & Balás, R. (2005, July). Népszerű magyar tévé Melbourne-ben, Panoráma 2005. július, augusztus. *Dunavolgyipeter.Hu - TV Történelem Hiteles Forrásból*. Retrieved October 31, 2021, from https://www.dunavolgyipeter.hu/rolam_megjelent_irasok/2000-es_evok/nepszeru_magyar_teve_melbourne-ben__panorama_2005__julius_augusztus
- Népszerű magyar tévé Melbourne-ben. *American Hungarian Panorama.*, 7(4), 34. *Worldwide Magazine/Magyarok a Nagyvilágban/A nyugati magyarság képes magazinja*
- Kürti, L. (2017, November). „Kinizsit látsz véres ajakkal”: A tánc történeti kutatás sarokpontjainak kérdése. In G. Bolvári-Takács & G. Perger (Eds.), *VI. Nemzetközi Tánc tudományi Konferencia: Táncművészet és Intellektualitás* (pp. 159–171). Magyar Táncművészeti Egyetem.
- Kultúra - Balett - Solymossy Kálmán.* (n.d.). MTVA Archívum. Retrieved February 28, 2021, from <https://archivum.mtva.hu/photobank/item/MTI-FOTO-dnIv-Mlk5OVdtOWFuVHG1K0VkoHBSUT09>
- Kultúra - Opera - Mejtusz: Az ifjú gárda.* (n.d.). MTVA Archívum. Retrieved March 6, 2022, from <https://archivum.mtva.hu/photobank/item/MTI-FOTO-SHFTV-0s3YW5YNDUvWHBIWVJGdUpCUT09>
- Lanszki, A. (2020). *Bevezetés a táncsal kapcsolatos kutatások módszertanába*. Magyar Táncművészeti Egyetem. http://mte.eu/wp-content/uploads/2020/10/jegyzet_ok_web-1.pdf
- A Magyar Királyi Operaház Évkönyve* (Vols. 41–60). (1925–1943–). Magyar Királyi Operaház Igazgatósága.
- Magyarok mindenfelé. (1962, November 29). *Délamerikai Magyarság*, 3.
- Magyarország Tiszti Cím és Névtára* (I–XLV. évf.). (1873–1937). [Dataset]. Központi Statisztikai Hivatal.
- mar222100. (2011, April 13). *Lakatos Gabriella / film 3.rész/* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=5mAxtT0IjnM>
- Maths Jespersion {maths.jespersion1@comhem.se}. (1956, May 18). *Sissi (1955)*. IMDb. Retrieved February 28, 2021, from https://www.imdb.com/title/tt0048624/?ref_=rvi_tt
- Maths Jespersion {maths.jespersion1@comhem.se}. (1958, February 14). *Sissi - Schicksalsjahre einer Kaiserin (1957)*. IMDb. Retrieved February 28, 2021, from https://www.imdb.com/title/tt0050974/?ref_=rvi_tt
- A Mátra Balettegyüttes . . . (1955). *Táncművészet*, 6(8), 378. https://adt.arcanum.com/hu/view/TancMuveszet_1956/?query=M%C3%A1tra%20Balettegy%C3%BCttes&pg=407. „A Mátra Balettegyüttes augusztus 4-én és 5-én a Városmajori Szabadtéri Színpadon adott műsort”
- Mrongovius, W. (2014a, September 17). Ballet pioneer brought flair to the local stage. *The Sydney Morning Herald*. <https://www.smh.com.au/national/ballet-pioneer-brought-flair-to-the-local-stage-20140916-3fvnm.html>

- Mrongovius, W. (2014b, September 22). *The Age. Kalman Solymossy*. Tributes. The Age. Retrieved February 14, 2021, from <https://tributes.theage.com.au/obituaries/93764/kalman-solymossy/>
- Murber, I., & Weber, W. (2001). Heimat – Fremde – Heimat? Deskriptive Aspekte der Migrationsgeschichte ungarischer Flüchtlinge 1956/57 in Vorarlberg. *Kakanien Revisited*, 1–14. <http://www.kakanien-revisited.at/beitr/fallstudie/WWeber1.pdf>
- Nádasi, F. (1953). Az operaházi balett fiataljai. *Táncművészet*, 3(6), 183–186.
- National Film and Sound Archive of Australia. (n.d.). *The Amazing Winifred Atwell* | NFSA. Retrieved March 6, 2022, from <https://www.nfsa.gov.au/collection/curated/amazing-winifred-atwell>
- On This Day*. (2020, December 22). ArtSound FM 92.7. Retrieved February 28, 2021, from <https://artsound.fm/on-this-day/> The content of the 9th recording on the page (from 09:15 to 10:47) about „23 Oct: 1970 Margot Fonteyn begins four days at Canberra Theatre with The Australian Ballet, evading industrial action — intervention of Kalman Solymossy’s Australian Ballet Comique not needed.”
- Opera DIGItár. (n.d.). *Opera DIGItár: Solymossy Kálmán*. Retrieved March 6, 2022, from <http://digital.opera.hu/www/c16operadigital.01.02.php?as=1103&bm=1&mt=0>
- Országos Filharmóna Szegedi Kirendeltsége - Lippói Gyula. (n.d.). *Balett-est* [Scanned image of a programme leaflet]. <https://Digital.Kjmk.Hu/>. https://digital.kjmk.hu/Gallery/530509_balett_est.pdf
- OSZMI. (2018). *Solymossy Kálmán*. Országos Színháztörténeti Múzeum és intézet (OSZMI). Retrieved February 28, 2021, from <https://szinhaztortenet.hu/person/-/record/OSZMI6488>
- Our Team*. (n.d.). Sharon Saunders Dancers. Retrieved February 14, 2021, from <https://sharonsaundersdancers.com/our-team>
- A pénteki balett-estről. . . (1950, July 23). *Néplap*, 3.
- Perugini, I. (2016, October 14). *Legacy.com for The Age*. Legacy.Com. Retrieved February 14, 2021, from <https://www.legacy.com/obituaries/name/kalman-solymossy-obituary?pid=172265191>
- Peura, A. (2017, June 22). *Legacy.com for The Age*. Legacy.Com. Retrieved February 14, 2021, from <https://www.legacy.com/obituaries/name/kalman-solymossy-obituary?pid=172265191>
- Photograph 7502022* | *Destination Australia*. (n.d.). Destination: Australia. National Archives of Australia. Retrieved November 1, 2021, from <https://www.destinationaustralia.gov.au/photographs/photograph-7502022>. „Mr Solymossy, 32, wrote and choreographed - and danced in - the ballet, *The White Elk*,”
- Sissi - Die junge Kaiserin (1956)*. (n.d.). IMDb. Retrieved February 28, 2021, from https://www.imdb.com/title/tt0049762/fullcredits?ref_=tt_cl_sm#cast
- Solymossy, K., & Australien Ballet Comique. (1979). *Snedronningen*. Vejlbj Risskov Hallen.
- Stefka, I. (n.d.). *Stefka István portréi 2000–2003*. <https://Otvenhatarcai.Hu>. Retrieved February 26, 2022, from <https://otvenhatarcai.hu/bankuti-geza-akik-itt-hon-szenvedtek-ok-az-igazi-hosok/>

- Stephens, D. (2019, May 25). *Legacy.com for The Age*. Legacy.Com. Retrieved February 14, 2021, from <https://www.legacy.com/obituaries/name/kalman-solymossy-obituary?pid=172265191>
- Teachers' spotlight 2018/19. Placing teachers centre stage. (2018). *Dance Australia*, 219, 55–60. <https://search.informit.org/doi/10.3316/informit.496928415301522>
- Special Correspondent. (1963). Dancer Talks of Future of Australian Ballet. *Music and Dance.*, 54(2), 23–24.
- St. Kilda Access Television - SKA TV. (n.d.). Wiser.Directory. Retrieved December 4, 2021, from <https://wiser.directory/organization/st-kilda-access>
- Szeverényi, L. (2000, May). Egy kis visszapillantás. A Magyar Ház Szövetkezet. *The Australian Kisújság*. https://epa.oszk.hu/03100/03118/00029/pdf/EPA03118_ausztraliai_kisujsg_2000_05.pdf
- Szeverényi, L. (2012, February). Melbourne-i Magyar Televízió - MHTV. *The Australian Kisújság*. Retrieved March 20, 2022, from http://epa.oszk.hu/03100/03118/00155/pdf/EPA03118_ausztraliai_kisujsg_2012_02.pdf
- Szeverényi, L. (2014a, October 23). In Memoriam. *Magyar Élet*. http://www.epa.hu/02200/02228/00271/pdf/EPA02228_magyar_elet_2014_42.pdf
- Szeverényi, L. (2014b). Balett pionír (úttörő – indító) aki felvirágzást hozott a helyi színpadokra: Kalman Solymossy. *The Australian Kisújság*. <https://www.austriankisujsg.net.au/joomla30/index.php/hirdetesek>
- Szeverényi, L. (2014c). Solymossy Kálmán és a Melbourne-i sikeres kezdet. . . *Ausztraliai Kisújság*. <https://www.austriankisujsg.net.au/joomla30/index.php/hirdetesek>
- Tanka, L., & Balás, R. (2005). Hátán vitte a határon a haldoklót. In L. Tanka & R. Balás (Eds.), *Ausztrália és Új-Zéland magyar világa. Hungarian World in Australia and New Zealand* (pp. 302–304). Mediamix.
- Tanka, L., & Balás, R. (2009). Siker a világot jelentő deszkákon. In L. Tanka & R. Balás (Eds.), *Magyarok a nagyvilágban - Akik által előbbre haladt a világ* (p. 267). Médiamix Kiadó.
- Toohy, L. (2014, September 22). *The Age. Kalman Solymossy*. Tributes. The Age. Retrieved February 14, 2021, from <https://tributes.theage.com.au/obituaries/93764/kalman-solymossy/>
- Ürmenyházi, A. (2015, June 17). *Essay - Hungarian Immigration in Australia - Obituaries Australia*. Australian Dictionary of Biography, National Centre of Biography, Australian National University. Retrieved February 28, 2021, from <https://oa.anu.edu.au/essay/13>
- Valuch, T. (2001). A Cultural and Social History of Hungary 1948–1990. In L. Kósa (Ed.), *In A Cultural History of Hungary* (pp. 249–349). Corvina-Osiris. http://www.rev.hu/ords/f?p=600:2:::P2_PAGE_URI:tanulmányok/1945_56/valuch
- Várkonyi, L. (n.d.). *Solymossy Kálmán, Pásztor Vera* [Photograph]. Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet (OSZMI). <https://szinhaztortenet.hu/record/-/record/OSZMI176106> A fából faragott királyfi , 1952.03.15 Társulat: Magyar Állami Operaház, Budapest A fabáb: Solymossy Kálmán A királykisasszony: Pásztor Vera

A WORLD RE-CREATED

THE LIFE OF THE HUNGARIAN BALLET DANCER, DANCE EDUCATOR, AND CHOREOGRAPHER KALMAN SOLYMOSSY IN AUSTRALIAN EMIGRATION

Ágota Tongori PhD, assistant professor, Department for Pedagogy and Psychology,
Hungarian Dance University

Abstract

After fleeing Hungary due to his participation in the 1956 revolution, Kalman Solymossy left behind his renowned status as a dancer of the Budapest Opera House and had to start his life from scratch. Dance held a central position in Solymossy's life, whatever the circumstances. Although there was no demand for dancers when he arrived in Australia, his everlasting optimism, endurance and courage helped him stick to the path he had chosen, leading him to establish the largest ballet school of his time in Australia while educating and supporting dancers, many of whom later chose dance as their profession. With his choreography and his presence on TV, Solymossy significantly contributed to the cultural life of Australia and its Hungarian community. The present article is based on primary, secondary and tertiary sources, relying mainly on convenience sampling of the available resources accessed through both Australian and Hungarian online archives. This study presents a critical period in Solymossy's influential career and highlights a number of uncertain aspects of his life, topics which have so far been sparsely examined.

Keywords: choreographer, dance educator, Australia, classical ballet

1. INTRODUCTION

Despite sharing the stage at the Budapest Opera House with renowned names such as Dóra Csinády, Imre Eck, Éva Éhn, Viktor Fülöp, Zsuzsa Kun, Gabriella Lakatos, János Ősi, and Viktor Róna, Kalman Solymossy's name is hardly ever mentioned, except for in the cast lists of works performed in the Opera House, where he was a second soloist between 1950–1956 [MTVA Archívum (*Kultúra - Balett - Solymossy Kálmán*, n.d.) and Opera DIGItár (n.d.)]. As most of his career was spent far away from Hungary, data related to his work after 1956 is mostly found in distant and sometimes subjective sources. It is no wonder that one might be sceptical about how authentic this loose collection of information is; however, to gain as complete of a picture as possible, all the available fragments and recollections must be

investigated due to the shortage of references to Solymossy in Hungarian textual, audio and video databases. Although his dancing career was well documented up to 1956 – see, for example, the records of Arcanum Digitheca (Arcanum Digitális Tudománytár, 1989) and Opera DIGItár (n.d.) – because of his participation in the events of the 1956 revolution (*On This Day*, 2020; Mrongovius, 2014; Tanka & Balás, 2005, 2009), the forcibly displaced artist was dishonourably neglected by the public media and his fellow professionals for decades and was essentially erased from the public consciousness. Considering this, Kürti’s (2018, translated by Author) words are particularly relevant: “the biggest fault of the Hungarian dance history research is that it uncritically lists untested assumptions as facts, without any proof and thorough analysis.” Although Kürti’s observation referred to early sources of dance research, the attempt to shed light on Kalman Solymossy’s career is also characterized by a certain degree of groping in the mist. His career as a ballet school founder, ballet master and dance educator is completely missing from the Hungarian records – see the MTVA Archívum (*Kultúra - Balett - Solymossy Kálmán*, n.d.) and Opera DIGItár (n.d.). Only his role in the *Austrian Chamber Ballet* (a brief two-year period after fleeing Hungary before migrating to Australia) and his role as the head of Australian Hungarian Television (a program broadcast once every two weeks for thirty minutes – Kurunczi & Balás, 2005) are mentioned, ignoring the significant part that he played in Australian cultural life as a ballet dancer, choreographer and educator, as if the regime sought to take revenge on him for turning against it. Despite the scarcity of sources, my goal in this article is to undertake an unravelling of the once broken but later revived career of an artist.

However, it is only in his motherland that Kalman Solymossy, the ballet dancer, choreographer, ballet master, teacher, artistic director and producer sank disgracefully into oblivion. Although he passed away on August 23rd, 2014, his memory in Australia lives on, proving that despite setbacks, after a short career in his native Hungary, he was able to leave his mark on various areas of art and culture in his new home. Nearly one lifetime after he was forced to leave his home country due to his role as the leader of the armed guard of the revolutionary committee of the Opera House (Tanka & Balás, 2005) and witnessed the slaughter of peaceful demonstrators in front of the Budapest House of Parliament on “bloody Thursday” of October 25th during the 1956 revolution (or “uprising” as it is sometimes called) in Hungary (Gazda, 2006), he received an award from Géza Bánkúty¹, the former 8-time national motorcycle champion, army colonel and 1956 revolutionary, as an acknowledgement of his participation in the events (*Figure 1*). The ceremony took place in the Bocskai Hall of the *Hungarian House* in Melbourne on November 23rd 2006, marking the occasion of the 50th anniversary of the 1956 revolution (Szeverényi, 2014b). Although the award was a significant gesture, it was unfortunately not given by an official representative of Solymossy’s native country that he had fought for, and which had (indirectly) expelled and then deliberately forgotten him.

.....
¹ Géza Bánkúty is also claimed by Stefka (2002) and Koós (2017) to have suffered humiliation because of his revolutionary activities in 1956.



Figure 1. Kalman Solymossy (on the right) receives an award from Géza Bánkuty as an acknowledgement of his participation in the events of 1956 (Szeverényi, 2014b)

2. THE AIM AND FOCUS OF THE RESEARCH

The aim of the present article is to reveal and introduce the lesser-known period of the life of Kalman Solymossy, his emigration to Australia, based on primary to quaternary sources as detailed in the *Methods* section. As dance and education were the dominant activities throughout the somewhat obscure years when he was working with ballet in Australia, this article is built on four pillars and uses a zooming-in approach. First, I will look into why Solymossy's career history is worth mapping out in the chapter *A nod to the dance educator* in view of how his students remember him. Then, as the second pillar, I will focus on two particular roles that Solymossy played in the chapter *The dance educator and choreographer* instead of following a strictly chronological order. However, chronology is provided within the chapters. This approach reflects in an authentic way the utmost importance that Solymossy put on becoming a dance educator and choreographer. Being a ballet educator was his best chance of surviving the personal tragedy of losing touch with the stage as a dancer, allowing him to provide others with something that he missed in his „exile”.

Growing into an acknowledged dance pedagogue, however, could never have been accomplished without Solymossy's previous experience with ballet dancing. Thus, his dancing career is the third pillar of this article, described in the chapter *The ballet dancer*, which follows his career as a dancer from its beginnings to the Australian years.

However, the life of a dance artist and educator is not solely devoted to the transfer of his or her dancing skills to instruction. Instead, it might take new directions and may involve activities which are more loosely related to the performing arts. As a result, the fourth pillar of this article is a brief examination of the later years of Solymossy's career, found in the chapter entitled *Further cultural footprints*.

In short, the present articles aims to shed light on significant phases of the entirety of Solymossy's life, with his career as an educator as a starting point. I will then highlight the elements in his early dancing career which made it possible for him to later become a renowned ballet master and choreographer in Australia. Finally, I will subsequently present information about the cultural activities which he was involved in alongside and after his position as head of a ballet school in his new home country.

3. METHODS

As a work of historical research, the present study aims at enumerating and analysing sources of historical value; the sections of the paper follow a chronological order in presenting the significant stages of the life of the dancer and dance educator Kalman Solymossy. Among the various types of historical research, the present study examining the career of the artist belongs to the concrete category of biography. The article is based on primary sources such as programme leaflets, invitations or postcards stored by certain museums or archives, tertiary sources such as articles and book chapters, and quaternary sources including memoirs and interviews (Lanszki, 2020).²

Due to the biographical focus of the research and a lack of availability, no secondary sources were used, with the exception of a recorded interview with a prima ballerina of the Budapest Opera House who was Solymossy's contemporary. The research relies mostly on convenience sampling of online sources available to the author during the given time frame in which the study was carried out, which took place during the COVID pandemic with its various restrictions. Due of the nature of some of the sources available (e.g., comments under obituaries), the authors of such materials were regarded as indirect informants having the best possible knowledge of the subjects under investigation: Kalman Solymossy and his career. Information regarding these sources is provided in the reference section. The databases used included the Arcanum Digitheca, the Australian National Library, Informit (a leading database of credible, peer-reviewed, scholarly resources from Australasia and around the world), the National Archives of Australia (i.e., Destination Australia), Opera Digitár, MTVA Archivum, Google Scholar, The Hungarian Academy of Dance and The National Museum and Institute of Theatre History as well as WorldCat, an online public access catalogue. Furthermore, data provided by direct informants through personal communication in the form of semi-structured interviews were also collected.

.....
²However, the categorisation and ranking of sources may vary. According to Anthony Brundage (2017), in addition to manuscript sources, printed sources such as newspapers, magazines and journals as well as pamphlets are also regarded as primary sources for historical research, whereas books, essays, scholarly articles, dissertations and conference papers are categorised as secondary sources. In the same book, dissertations, government documents, websites and video recordings are (also – in case of dissertations) referred to as other types of sources (Brundage, 2018). Nevertheless, as the present publication is situated in the Hungarian context and considering the aim to include a thorough overview of the possible types of sources for historical research, the author of this article follows Lanszki's (2020) categorization.

4. A NOD TO THE DANCE EDUCATOR – KALMAN SOLYMOSSY'S LEGACY

Grateful students of Kalman Solymossy and his wife Elizabeth Mrongovius have paid tribute to the memory of their master, who instilled „a love of dancing“ in them (Stephens, 2019) and „truly sparked“ their „great love of ballet and the arts“ in addition to helping them to find „the importance and truth of beauty in all things, despite the sometime horrors of human circumstances“ (Peura, 2017). Solymossy was described as „one of a kind“ and deserving of the „utmost respect“ and gratitude for „all the wonderful years“ he spent teaching (Perugini, 2016), and was praised with the following words: “Mr. Solymossy’s teaching has entered my heart and soul so that to this day I have a warm spot for Hungarian dancing and I dream of flying” (Hannigan, 2014). Luke Toohey and Merle Lamb remembered him as „a dancer of great talent and vision“ (Toohey, 2014). Sharyne Jewell [nomen est omen – the author] has recently recalled fond memories of her instructors: “Although the school was full of other people, all my memories begin and end with Miss Elizabeth and Kalman. I remember being in the studio and secretly waiting for them to dance together. Sometimes they would play around and make me laugh. Other times they would be concentrating on some choreography” (Jewell, S., personal communication, March 7th, 2021).

Kalman Solymossy taught many dancers in his ballet academy over the years. In 1963, just one year after its foundation, the academy had over 90 students (Special Correspondent, 1963). Kalman Solymossy’s work was acknowledged by many: Luke Toohey and Merle Lamb (2014) claim that „through his academy he gave countless young people inspirational artistic experiences and expert training“. Solymossy’s brother-in-law, Will Mrongovius also referred to him as „a very talented man“ (Mrongovius, 2014b) on the tribute page set up by the magazine/newspaper *The Age*, published on 22nd September, 2014. It should not be surprising to see one family member praise another, but Will, Elizabeth Mrongovius’s brother, was well aware of what the virtues of a ballet dancer and educator could be, as his sister was one as well. The special correspondent (1963) of the journal *Music and Dance* also regarded Solymossy as the „director of a top Melbourne academy of music and ballet“ (Special Correspondent, 1963), which is evidence of Solymossy’s ballet school earning a high reputation.

Solymossy’s legacy is still with us. Some of his former students have become renowned artists, dance instructors and pioneers in their profession. Sharyne Jewell, for example, whose classical ballet foundations had been laid by Kalman Solymossy at the Solymossy Ballet and Music Academy (later called the Australian Ballet Comique) in Melbourne became a celebrated contemporary dancer and choreographer in Australia, having toured the U.K., Europe and the U.S. (“Inspiring Women to Dance like a Diva,” 2017; Jewell, S., personal communication, March 7, 2021). She is the founder of a burlesque dance school, *Dance Like a Diva* in Sydney, and her choreographies blend elements of jazz ballet, hip hop, salsa, bachata, afro-contemporary, Japanese butoh, and burlesque (“Inspiring Women to Dance like a Diva,” 2017). One of her productions, *Blue Cabaret*, was named a top 10 nominee by the 2018 industry awards, and as of now the show is running (*Blue Cabaret’s Victory Bombshell Show*, n.d.)

Anita Scott, one of the teachers of Sharon Saunders Dancers (a trusted Bendigo dance school), is also a former Solymossy Academy student. After having choreographed several shows (e.g., *Fiddler on the Roof*) and also winning the Choreographic Award at the Bendigo Comps in 2014, is teaching ballet classes to 2-5 year-olds on a non-competitive basis, facilitating their safe technical development in a supportive environment in Bendigo, a city with a population of around 420,000 (*Our Team*, n.d.). Another talented disciple is Claire Campbell, the Associate Director of the National Theatre Ballet School. Her ballet career started with Kalman Solymossy at the age of three and a half (“Teachers’ Spotlight 2018/19. Placing Teachers Centre Stage,” 2018). Interestingly, she later continued dancing at Utassy Ballet School, another Melbourne dance academy established by a Hungarian, Eugene Utassy (Jenő Utassy) in 1960 (*History*, n.d.). This Jenő Utassy was a recognized artist known for his tap dancing in Budapest during the 1940s (Bogár, 2011).

5. THE DANCE EDUCATOR AND CHOREOGRAPHER

Solymossy’s reputable dance educator and choreographer career, by which he paved the way for his student artists to be the heralds of new trends in dance art, started in 1955, when he founded his dance company, the Matra Ballett in Hungary. His most prominent works from this period were settings for *Romeo and Juliet*, Ravel’s *Bolero* and *The Scarf* (Mrongovius, 2014). Another memory of his teaching activity also claims that Solymossy had already acted as an assistant ballet master for Nádasi Ferenc as early as 1949 (Atyimás, 2014). Unfortunately, no further documentation has been found by the author of this article to support this statement. However, we have no reason to doubt the indirect claims of the informant, a member of a strong and cohesive emigrant community which makes every effort to preserve such memories and takes pride in recalling their times of fame in the old country. This is especially the case in the light of having been deprived of everything after 1956, when all they had were the memories that they could retain in their hearts and minds amidst the threat of their forthcoming arrest (Mrongovius, 2014), the unwanted, sudden necessity to leave their home and their erasure from official forums.

The cultural concept of the socialist educational system was characterised by two main deviations from the previous status quo which was based on democratic and national cultural ideals. First was the formal addition of the term ‘socialist’ to every subject, (e.g., socialist theater or socialist literature). The more substantial change was typically made by standardising the content based on the ideology laid out by the Institute for Popular Education established in 1951. A network of ‘culture homes’ was set up for the propaganda activities of the early ‘50s which housed libraries, concerts and other cultural programs as well as adult education events (Valuch, 2001).

An important figure during this period was József Révai, Minister of Culture, chief ideologue and omnipotent leader of cultural life between 1949-1953 whose ideology was the so-called cultural revolution, which aimed at taking advantage of all means necessary to promote the socialist re-education of the public through schools, agitation and propaganda, art, film and literature. As a proponent of a

showdown with the bourgeois, he placed the archetype of the socialist man at the centre of art as a hero. Révai put socialist realism on a pedestal as a creative method and art at the service of the working man and the class struggle. The centralization of the network of art institutions was a means of inclusion for party functionaries and the new technocratic elite with proletarian or peasant roots. State regulations were also present in the recognition of artistic talent and the awarding of art prizes (Bolvári-Takács, 2011). In terms of ballet, dancers could only choose from two genres, both of which were Soviet imports: revivals of Russian classics and dramoballets³ (Fuchs, 2007; Gara, 2018).

In this unhealthy milieu of centralization, a young, creative mind may have felt imprisoned. In this intolerant environment, there was no mercy for the revolutionaries revolting against the system, hiding their weapons in sawdust in the Opera House in the hope of an armed uprising, who were later betrayed by informants of the regime (Tanka & Balás, 2005).

Kalman Solymossy, knowing that he would have to leave the country, invited his brother Zoltán to join him. Zoltán had been studying at medical school but dropped out because he was dissatisfied with the fact that the university placed greater importance on political seminars than medical studies. Although at that point Zoltán rejected his brother's invitation, he later emigrated to Toronto, where he published the legendary literary magazine *Őrtűz*, following the footsteps of their father Sándor, who had written plays (Tanka & Balás, 2005). At first, Kalman himself did not want to flee the country. After leaving Budapest in the middle of November, he spent one and a half months staying with friends near Szombathely, hoping that help from western countries would arrive in support of the Hungarian revolution. He only left when all hope was lost (Tanka & Balás, 2005).

As a result, the second stage of Solymossy's career as a choreographer and dance educator was in Austria after he had fled Hungary for Vienna on December 31st, 1956. The Hungarian artists were accommodated at a resort called Baden bei Wien near Vienna (Tanka & Balás, 2009). According to the records (*Kultúra - Balett - Solymossy Kálmán*, n.d.), it was here with the aid received from the Rockefeller Trust Fund (Mrongovius, 2014, quoted by Szeverényi, 2014a, 2014b) and the Ford Fund (Tanka & Balás, 2005) that Solymossy, alongside Iván Galambos, founded and then led the Freie Ungarische Kammer Ballett (Free Hungarian Chamber Ballet). The troupe consisted of 16 dancers and toured the country between 1957-1958 in two buses which the funds provided for them (Tanka & Balás, 2005). At that time, various initiatives were available to support those who fled Hungary for Austria. For example, across 26 Red Cross camps, refugees themselves organized ballet courses, folk dancing and theatre groups, as well as small orchestras in January 1957 to ease the burden of camp psychosis (Murber & Weber, 2001). Solymossy and his chamber ballet program featured Hungarian dance pieces in collaboration with opera singer Ferenc Borszék, warmly welcomed by the audience members, who were deeply touched and moved by the performance (Tanka & Balás, 2005).

.....
³The term dramoballet refers to a dance work that, in addition to academic ballet, is based on character dances; dramoballets are full-length, "realistic" representations with an emphasis on acting for the sake of comprehensibility and catharsis (Fuchs, 2013).

According to Mrongovius (2014), during this period Solymossy was also the ballet master for the movie *Sissi*, with Romy Schneider in the lead role. However, the fact of the matter is that there was a film trilogy directed by Ernst Marischka, starring Romy Schneider, the first part of which, *Sissi*, was released on 22nd December, 1955 (Maths Jespersen {maths.jespersen1@comhem.se}, 1956). As Solymossy only arrived in Austria on December 31st, 1956 (Tanka & Balás, 2005, 2009), he could not have been the ballet master of that part of the trilogy. The second part of the trilogy, *Sissi – Die junge Kaiserin* (*Sissi – The Young Empress*) was released in 1956, which also excludes the possibility of Solymossy’s participation in the production; rather, Willy Fränzl is mentioned among the additional crew as the choreographer (*Sissi - Die Junge Kaiserin* (1956), n.d.). The last part of the trilogy, *Sissi - Schicksalsjahre einer Kaiserin* (*Sissi – Fateful Years of an Empress*), released in 1957, however, has a ball scene with a couple of dances (among others, a Hungarian ‘csardas’, or inn dance), but no choreographer, assistant choreographer or ballet master is mentioned among the crew (Maths Jespersen {maths.jespersen1@comhem.se}, 1958). The date of release and the Hungarian dance scene may lead one to conclude that the dances might actually have been choreographed and taught by Kalman Solymossy. On a side note, the film, just like the previous two parts of the trilogy, was nominated for the Cannes Film Festival (*In Competition - Feature Films Sissi, Schicksalsjahre Einer Kaiserin*, n.d.).

During the short time he spent in Austria, Solymossy was also involved in a self-organized political group of seven Hungarians who had their headquarters in a popular café near the Opera in Vienna. While planning their uncertain future, they envisioned helping the people of Hungary. To Solymossy’s great shock, some of these individuals could later be heard on Hungary’s Radio Kossuth expressing views that were the complete opposite of what they used to proclaim in Vienna. Solymossy did not trust the reports of their voluntary return to Hungary and concluded that he was also in danger. Therefore, he applied at the Australian embassy for a work and settlement permit as a sheep shearer and found himself on board a ship heading for Australia in two weeks’ time (Tanka & Balás, 2009).

The third and final stage of Kalman Solymossy’s career as a choreographer, ballet master, and educator took place in the faraway land of Australia. He arrived there on June 30th, 1958 (Australian National Archive, 1958; Mrongovius, 2014; Tanka & Balás, 2005, 2009) with the fourth wave of Hungarian refugees to ever set foot in the country, alongside 15,000 fellow Hungarians that, according to Attila Urmenyhazy’s (2015) essay, had been recruited from United Nations’ migrant camps and provided subsidized fares. After their arrival, they enjoyed the support of established Hungarians who had already been living there for about a decade and shared their language and cultural heritage (Urmenyhazy, 2015). Furthermore, the Richmond Hungarian House, where the Victoria Hungarian Association held its meetings, allotted 4000 pounds toward emergency aid for those in need after their arrival in Australia following the 1956 war of independence (Szeverényi, 2000). Kuncz (1997) also reports on the 4000 pounds raised in Melbourne.

Solymossy was initially put up in a temporary accommodation center for immigrants in Bonegilla, where he was appointed as interpreter due to the language knowledge he had acquired over the one-month voyage from Trieste to Perth,

learning 200 English words a day (Tanka & Balás, 2005, 2009). His stay at the camp, however, did not last long. László Ligeti, the goal-keeper of the Hungarian water-polo team who, like many of his teammates, decided not to return to Hungary after the Melbourne Olympic Games (Corwin, 2008), invited him to move into his apartment. Thus, Kalman Solymossy settled in Melbourne in July of 1958 (Tanka & Balás, 2009).

The jobs awaiting the new arrivals, however, were mostly restricted to physical labor. As a result, it was particularly difficult for a ballet dancer to pursue his former career (Mrongovius, 2015) However, as Kalman Solymossy used to say, dance was his life and the only path that he saw for his future (Szeverényi, 2014b). He had already suffered a major interruption of his Opera House career when he had to leave Hungary, but he could not imagine abandoning ballet for the rest of his life, nor did he. The Australian chapter of his career as a ballet dancer will be discussed in Part 3 of this article: *The ballet dancer*.

The idea of the Richmond Hungarian House, where the editor of the *Ausztráliai Kisújság* first met Kalman Solymossy, was conceived before the arrival of the 1956 emigrants in 1953. The former Methodist Church, by then disused, was purchased in 1957, after in 1955 the Hungarians of Melbourne had established the Hungarian Cooperative Society Ltd. under the supervision of the state, with a view to providing the financial basis by subscribing for shares. However, due to a lack of resources, the initial ambitious plans for the conversion of the building were scaled down to an impromptu renovation and internal repairs that did not reach the desired degree of preservation. Therefore, the property on Cremorne Street was sold as early as 1964. Before that, however, in the six and a half years of its existence, thousands were able to cross its threshold. In 1958, with the start of the Hungarian School, the Hungarian House became more active; this was soon (in 1960, c.f. Tanka & Balás, 2009) followed by the hosting of the ever-expanding and increasingly popular folk-dance group and ballet classes of the Budapest Hungarian Ballet Theater, led by Kalman Solymossy (Szeverényi, 2000). The source does not refer to the exact time of the formation of the dance group; however, a detailed account of this period is quoted below from the editor of the retrospective, May 2000 issue of the *Ausztráliai Kisújság* (Szeverényi, 2000, pp. 12-13):

“I myself and many good friends saw Kalman for the first time at the Hungarian House in Richmond, to teach young girls the girl dance called ‘Lefelé folyik a Tisza’ (Downstream Tisza). The Hungarian House was the center at that time, for as new emigrants, because of the language and connections, we were all attracted by it to look for company. When Kalman started teaching the Karád ‘rezgős’ (a Somogy county vibrating mode of dancing the Hungarian dance ‘csárdás’ or inn-dance⁴), the girls ‘vibrated’ alone, and then — at the request of Uncle Feri Kern, that we should just hold the girls’ hands so that they should not vibrate alone —, we, the boys, also stood up. The end of this was that we went there for weeks and then months — at first only a small group of us, which became a large group, and

.....
⁴By vibratory mode of movement, we mean the descent from the tip of the toe to the heel and a lesser degree of knee flexion, and the execution of these movements (ascent, descent, elongation and bending) at the length of sixteenth notes / semiquavers. (Morvay & Pesovár, 1954, p. 147)

finally Kalman's teaching was so effective that the company was able to perform many beautiful programs. Then the name of the group was Budapest Hungarian Ballet Theater. The performances, of course, were complemented by the ones being already solo dancers who danced at Kalman's ballet school, and also by young, talented children."

The classes were followed by performances in Melbourne and as well as in rural towns; most notably, the first serious and highly successful show was at the Fitroy Townhall, followed by another storming performance at the Prahran Town Hall in March of 1960 (Szeverényi, 2000). Tanka and Balás (2009) also claim that the Budapest Hungarian Ballet Company, founded in 1960, was composed of Hungarian dancers who had emigrated to Australia after the 1956 revolution, performing not only in Melbourne but also Sydney, Geelong, Albury and Wodonga. According to the article in *Független Magyarország* from 1st June, 1960 (ko, 1960), all the dancers from the Budapest Hungarian Ballet Company were composed of individuals who had emigrated from Hungary after the 1956 revolution. The article praises the founder for the existence of the ballet company, the choreographies and the enthusiasm of the dancers, as well as their honesty in not claiming to be more than who they are. The performance of Mária Pálfia and János Farkas is acknowledged as well as the characterization and representation of the comic, which are emphasized as the strengths of the company. At the same time, the writer of the article urges the further training of the dancers, especially in terms of the Hungarian character dances that – according to the author – require more temperament on behalf of the female dancers. Solymossy himself is criticized as looking rather tired while dancing during the performance (ko, 1960).

On the other hand, Szeverényi (2014c) writes endearingly about the March performance at Prahran Town Hall in 1960. He recalls the enthusiastic, non-critical wording of the article in the local paper at the time. The programme began with the traditional Hungarian ball-room dance 'palotás': "the pairs of the ensemble of forty-six members began the steps of the proud, aloof, yet light traditional dance in colorful, age-appropriate attire" (Szeverényi, 2014c, *Figure 2*). The opening dance was followed by twenty more (*Figures 3-6*), with various traditional folk dances – such as the 'Keszkenő tánc' (Scarf dance), 'Karád rezgős', 'Fereteges', 'Kapunár Verbunkos' and 'Sárköz háromugrós' – and ballet dance pieces – including choreographies for Debussy's *Clair de Lune* or Tchaikovsky's *Romeo and Juliet* – together with a dance composition called 'The Hungarian Revolution'. All these pieces were performed by professional emigrant dancers, including Mária Pálfia, János Farkas, Viktoria Biro and Kalman Solymossy. The singers, Katalin Futsek and Laszlo Sennit (accompanied by Robert Wilson on piano, the only Australian in the performance) made the event even more colorful. Agi Lengyel and Lajos Mersits were named as promising talents of the future generation. With their charming performance, Solymossy's younger students Györgyi Nagy and Eszter Oláh were praised for their 'Hejre Kati' dance choreography. Kalman Zsolnay's band was said to have played their music with empathy and emotion. "Kalman had to dance the 'Verbunkos' (military recruiting dance) three times", which was and still is rather exceptional in dance performances and it shows the highly heated atmosphere (Szeverényi, 2014c).



Figure 2. The 'palotás' at the March 1960 performance at Prahran Town Hall (Szeverényi, 2014b)



Figures 3-6. The dancers from the performance at Prahran Town Hall (Szeverényi, 2014 b)

Kalman Solymossy was only 29 years old when he arrived in Australia, and only 33 when in 1962 he founded the Solymossy Ballet and Music Academy (*On This Day*, 2020), which was likely based on the Budapest Hungarian Ballet Theater started in 1960 in the Hungarian House in Richmond, an inner suburb of Melbourne. The ballet academy soon became the largest in Australia (*On This Day*, 2020; Mrongovius, 2014; Tanka & Balás, 2005, 2009). In Victoria, not only did he have branches in the suburbs of Melbourne, but in the countryside as well. The dancer Elizabeth Mrongovius helped him with teaching and choreography such as *The Wall* (A fal) presented in the Palais Theatre in 1962 (Tanka & Balás, 2009), as well as the costume design for the performances. As Solymossy was not provided with government support for his school, he relied on his passion, enthusiasm and energy as resources (Mrongovius, 2014). The newspaper *Délamerikai Magyarorság* also reported the opening of Solymossy's ballet school in Melbourne under the heading "Magyarok mindenfelé" (Hungarians Everywhere). According to the news bulletin, the academy had 100 students, about half of whom were Hungarians. The paper also reports that in September 70 dancers of the academy performed the dance drama *A falu* (*The Village*) by Pál Ambrózy ("Magyarok Mindenfelé," 1962). The August 1963 issue of the Australian

journal *Music and Dance* acknowledged Solymossy's achievements in overcoming seemingly insuperable obstacles to establish his ballet school (Special Correspondent, 1963). The article shows the reader around the rooms of his ballet school, informing the audience about how much effort and actual physical labour Kalman Solymossy put into every corner of it. Solymossy loved ballet to the point that he wanted to recreate what he had left behind. He did not surrender to delusion or psychosis in Austria, nor did he give up his dreams in Australia. Instead, he took the initiative and indefatigably fought to pursue his dream. Except for the financial support, he had what was needed: courage and determination, a cheerful nature, good humour and deep optimism. These characteristics pushed him to work hard to build the interior of his school all on his own, equipped with special mirrors, exercise bars and changing rooms (Special Correspondent, 1963).

In a 1963 September issue of the Australian TV Guide (Andrew @TelevisionAU, 2018), the television debut of the Solymossy Music and Ballet Academy with three ballet choreographies was announced (*Ballet's TV Debut*, n.d.-b). On Sunday, September 22nd, 1963, the viewers of ABV 2 TV could watch a 25-minute program directed by Bryan Faull in Melbourne, featuring ballet choreographies to Manuel de Falla's *Ritual Fire Dance* and Claude Debussy's *Claire de Lune*, as well as the Walpurgis-Night scene from *Faust* (Tanka & Balás, 2009). As this was his ballet academy's debut on television – and based on Sharyne Jewell's later account on how busy Solymossy and Elizabeth Mrogonovius were with producing choreographies (Jewell, S., personal communication, March 7th, 2021) – it could be concluded that these were Kalman Solymossy's and Elizabeth Mrogonovius's original choreographies, even though they might have taken inspiration from Ernő Vashegyi's choreography of *Faust* (Walpurgis-Night) in which Solymossy danced Beelzebub in the City Theater (Városi Színház – today Erkel Theatre) in 1953. "Choreography always seemed like such serious business," Jewell stated, recalling a memory of the couple (Jewell, S., personal communication, March 7, 2021).

Solymossy made substantial progress within the first couple of years after his 1958 arrival in Australia. He had just founded his ballet school in 1962 before debuting on television (ABV 2 TV) in 1963 in his new home country, when he was able to experience new success in his career. In 1964 he was the director of the Hungarian Arts Festival which featured his original ballet *The White Elk* (Csodaszarvas) with Maria Palfia and Helen Brimblecomb in the leading roles (Herald And Weekly Times, 1964) and attracted an audience of around 7000 (*Photograph 7502022 | Destination Australia*, n.d.). According to an invitation to Kenneth Hince, a record held by the Australian National Library and shared with the author of this article for reference purposes only, the composer of the ballet was Paul Ambrosy, while it was written and choreographed by Kalman Solymossy, whose full-length ballet was performed by the Solymossy Ballet Company at 8:15 p.m. on 8th October, 1964 at the Palais Theatre in St Kilda, a suburb of Melbourne (Australian National Library, 1964). Further choreographies created by Solymossy were *The Hungarian* (Magyar) on ABV2 TV and *Aladdin and the Magic Lamp* on stage of the Methodist Ladies College in 1966, followed by *The Lost Magic Wand* (Az elveszett varázsvessző) in 1967 and *Searadia* in 1968 (Tanka & Balás, 2009).

The company soon changed its name to the Australian Ballet Comique and staged productions at venues including the Comedy Theatre and the Palais in St Kilda. The Australian paper *The Bulletin* reported on the formation of the company: “A new Australian ballet company has been formed by Melbourne ballet teacher Kalman Solymossy and has been given the rather ironic title ‘The Australian Ballet Comique’” (“Comedy Capers?,” 1970)

Based on a report by Art Sound FM (an independent community arts and music radio station in Canberra) from 1970 (*On This Day*, 2020), Solymossy’s and his Australian Ballet Comique’s services were offered to substitute the Australian Ballet’s dancers when the British ballerina, Margot Fonteyn arrived as a special guest at the Canberra Theatre to find the dancers of the Australian Ballet on strike. To prevent the famous ballerina from any possible inconvenience, Solymossy proclaimed that “We are not strike breakers but Fonteyn should not be in the centre of a strike.” However, his services were not used at that time (*On This Day*, 2020).

At the end of the 1970s, Solymossy’s ballet school was still at the height of its operation, with 40 dancers under the artistic direction of Kalman Solymossy, according to a September-October program brochure (*Figures 7 and 8*) which advertises two ballets: *Soul of Stradivari* and *Searadia*.



Figures 7 and 8. The September-October programme brochure of the Australian Ballet Comique from 1970. ([Australian Ballet Comique : Programs and Related Material Collected by the National Library of Australia] | National Library of Australia, n.d.)

The ballet school had several venues in a number of suburbs in Melbourne. According to Tanka and Balás (2009, p. 267), “he founded the Solymossy Ballet and Music Academy, and from the first school, there soon emerged ten.” As Sharyne Jewell (Jewell, S., personal communication, March 7, 2021) recalls, there were occasionally classes and rehearsals which took place at other venues. The venue she attended “was a smallish school that operated in a local hall,” with “timber floor, which appeared to be immense,” equipped with a piano and a long barre, but the rehearsals and the examinations were held at locations in the city (Jewell, S., personal communication, March 7, 2021).

Besides the regular afternoon classes for the registered students, the ballet school also offered scholarships for those who were especially gifted. Talent was awarded extra attention, but the students also learned that they should give back in return. Gaining a scholarship meant a daily afternoon commitment along with Saturday attendance in addition to community work such as tidying up the studio or assisting in company costume maintenance (Jewell, S., personal communication, March 7th, 2021). “When not training, I would spend hours cross-legged on the floor darning the top of pointe shoes (a pointe technique that is no longer employed) and sewing on elastic and ribbons or repairing tutus,” Jewell recalls. She also regarded such duties as meditation, and ballet as an asylum from her abusive foster family life characterized by brutal domestic violence. The monotonous maintenance tasks led to the development of life skills that helped her make extra income and have “access to bespoke costumes for four decades” (Jewell, S., personal communication, March 7th, 2021). She admits that the dance training gave her joy even though it demanded exceptionally strict discipline as well as an extraordinarily high level of commitment and determination. The fact that the dance training gave her joy was because the program also provided her with structure, something that helped her move forward despite all the uncertainty and hostility stemming from her background that she had not yet realized was unusual (Jewell, S., personal communication, March 7th, 2021).

The reports and memoirs provided by Kalman Solymossy’s and Elizabeth Mrongovius’s students are proof of the instructors’ humanistic approach in the harsh world of performing arts. By becoming such an educator, Solymossy made significant personal progress, transforming from an immature, quick-tempered dancer of the Opera House Ballet School to a mature, empathetic and generous dance educator. In October 1948, he was punished (together with three fellow dancers) by the disciplinary committee for beating other students (Bolvári-Takács, 2013), possibly as a means of inauguration. In his own school, however, that energy was used to create an appropriate physical and mental environment of a ballet academy with rooms to rehearse in and a caring attitude to help others grow.

Public performances were common, even after the school was renamed the Australian Balett Comique. Among other venues, the students performed at the Comedy Theatre and the Palais, one of the largest theatres in St Kilda (Jewell, S., personal communication, March 7th, 2021; Szeverényi, 2014a). Young ballerinas backed by their amazon mothers fought for the main roles in every possible way, whether ethical or not. The following report on such a fight reveals the emotions that occurred behind the scenes and sheds a light on how seriously these young

students took their career and the chance of being at the centre of attention wearing a beautiful costume. In addition, such events also provided the opportunity to learn life lessons.

I do remember wanting one specific role. I cannot remember what ballet it was but the reason I wanted it was because Elizabeth had shown us the costume. It was the most beautiful purple tutu I had ever seen. I am not a competitive person but I remember going “all out” to secure that role. And I did. On the night of the performance, I believe it was at the Palais in St Kilda, tragedy struck. I leant backwards and as I did, the stitching down the front of the tutu burst and my teenage breast was exposed. In extreme embarrassment, I contracted forward to conceal the reveal. I looked to the wings and saw Kalman and Elizabeth looking at me with horror. They couldn’t understand why I was behaving badly and were angrily gesturing for me to continue. It wasn’t until I was off stage that they saw what was wrong. I was absolutely humiliated. I felt I had let them down. They examined the costume and came to the conclusion that someone had unpicked the seam. Elizabeth was sure that it was another student’s mother. I will never know if that was true or not but it certainly took away my desire to fight for a role again. (Jewell, S., personal communication, March 7th, 2021)

Other memorable performances credited to Solymossy included the gala at the Comedy Theater in 1974 and *The Nutcracker* in 1977. In 1979, in the International Year of the Child, the Australian Ballet Comique toured Europe with 40 children, giving 68 performances of *Aladdin and the Magic Lamp* and *The Snow Queen* in West-Germany, West-Berlin, Belgium, Holland, Denmark and Switzerland (Mrongovius, 2014; Szeverényi, 2014b; Tanka & Balás, 2009). Irene Perugini, a former student, recalls this period passionately:

I was one of the fortunate dancers that had the opportunity at the ripe of age of 11 to tour Europe with you in 1979. We had to return without you and Elizabeth and that devastated us. I tried to continue with my dance however there was no one like you and eventually I gave it away but still to this day I have a passion for it and so does my daughter now. (The Age, 2016)

According to WorldCat, the largest online public access catalogue, in 1979 a Danish book was published by Vejlbj Risskov Hallen with the title *Snedronningen*, authored by Solymossy (1979) – also marked as choreographer – about the Australian Ballet Comique. This publication must have been related to the program presented by Solymossy’s Ballet Comique in Denmark during their European tour.

It was at that point that Solymossy’s flourishing Australian career took a turn and for a decade the couple, with their deep European roots, seemed to have been trapped by their affection for the mother continent. The available sources only contain unspecific references to this period, saying the couple spent this time “in teaching roles” according to Mrongovius (2014), “teaching ballet dancing” according to Szeverényi (2014a), “continuing their artistic activity” (Tanka & Balás, 2009),

and also visiting Hungary in 1989 after the change of the regime (Tanka & Balás, 2005). However, back in his home country, Solymossy's broken family ties, with his parents deceased and his brother Zoltán in Toronto (Tanka & Balás, 2005), did not appear to make up for what he had missed out on for many years, despite the nostalgic feelings he experienced due to the emotional effects of homesickness far away from Europe. Even returning to his homeland might not have provided him with what he had expected to gain upon his return. However, there are other possible explanations: meeting his remaining relatives and friends might have recharged him enough to be able to return to Australia on his own will and in his own way in 1989, essentially closing an earlier chapter in his life which had been forcefully torn apart by the threat of the communist regime. Soon after that, back in Melbourne, he was both mentally and spiritually ready to resume his career as a dance educator, taking over the leadership of the dance group *Délibáb* (Mirage) of the Hungarian House in Melbourne with Elizabeth, whom he had married in 1984 (Tanka & Balás, 2009). Based on István Fejes's interview with Solymossy published in *Magyar Sajtó* in 1999, Solymossy was then still leading a ballet studio with his Subcarpathian-born German wife, Elizabeth (Fejes, 1999).

6. THE BALLET DANCER

Solymossy started dancing at the Ballet School of the Opera House in Budapest at the age of 12 (Tanka & Balás, 2009). As the training usually lasted for five years – at least after 1945 – according to Bolvári-Takács's research (2013), and Solymossy's first mention in the roles of Carters (Kocsisok) in the ballet *Petruska* is dated to 1946 (Opera DIGItár, n.d.), he must have begun his education in the ballet school in 1941. As Solymossy recalls, his registration took place in Ferenc Nádasí's apartment facing the Opera House – which was also the venue of Nádasí's ballet school (Bolvári, 2014) – with no audition, due to a little trick of his: claiming that he was too busy to report the next day at the ballet school for an entrance examination, for which he was sent to Nádasí by the secretary general of the institution. Although his ballet dancing career started with an infantile conversation with a neighbor's daughter who boasted of becoming an actress, his courageous backlash, that he would become a ballet dancer, soon proved to be a real, lifetime passion. Under the direction of famous masters and choreographers such as the Hungarians Gyula Harangozó and Ferenc Nádasí, as well as the Russian (then Soviet) Vasily Vajnonen, Asaf Messerer and Rostislav Zakharov (Mrongovius, 2014; Opera DIGItár, n.d.-a; Szeverényi, 2014a;), he could not have had a better opportunity to develop his technique and become a well-trained dancer. Solymossy had 24 different roles in the Opera House within a short period from 1946 to 1956, mainly between 1950-1956. The list of his numerous roles during these years can be seen in *Table 1*.

A WORLD RE-CREATED

Role	Title of Performance	Year
Carters (Kocsisok)	Petruska	1946-1947
Petruska	1946-1947	1950-51-52
Circus performance	A diótörő	1950-51
The Bartered Bride	1950-51-52	1950-51-52-53-54
Waltz of the flowers solo	The Nutcracker	1950-51
Russian dance	The Nutcracker	1950-51-52-53-54
Spanish dance	Traviata,	1950, 1952-53-54-55-56
Basques	The Flames of Paris	1950-1951-52-53-54-55-56
Farandola	The Flames of Paris	1950-1951-52-53-54-55-56
Recruiting	The Gypsy Baron	1950-51, 53, 55, 7 th Jan. 1957. p.m. (However, allegedly leaves Hungary on December 31st)
Sword dance	Palkó Csínom	1951, 1953-54
Young Gypsy men's dance	The Scarf (Keszkenő)	1951, 1953-54-55-56
Three horsemen	The Sly Students	1951
Polovtsian warriors	Polovtsian Dances/ Prince Igor	1952/1953-54-55
Wooden puppet	The Wooden Prince	1952*, 1954
Spanish dances	Carmen	1952-53-54-55-56
Spanish dance	Swan Lake	1952-53-54-55
	Young Guard	1953, 1954**
Beelzebub	Faust	1953-54-55-56
Pas de six	Coppelia	1953-54-55-56
Hungarian sergeant	Coppelia	1953
Arab dance	King Pomádé's New Clothes	1953
Nurali, Tartar chieftain	The Fountain of Bakhchisaray	1953-54-55-56
Evil Spirit	Swan Lake	1954-55-56

Table 1. Solymossy's roles in the Opera House (or the affiliated City Theater, today Erkel Theater) in Budapest between 1946-1956, based mainly on Opera DIGItár (n.d.) and partly on MTVA Archivum** (*Kultúra - Balett - Solymossy Kálmán*, n.d.) and Országos Színház-történeti Múzeum és Intézet (National Museum and Institute of Theatre History)* (OSZMI, 2018).

However, no sources include the full list of Solymossy's roles in their entirety. Even the database Opera DIGItár (n.d.) cannot be trusted as being entirely accurate. The dates of the performances in which Solymossy danced in a role might not always include all of his appearances or might not reflect unexpected changes. For example, there is a contradiction between the database information and print literature. Opera DIGItár marks the afternoon performance of *The Gypsy Baron* on January 7th, 1957 as having Solymossy among the recruiters (Opera DIGItár, n.d.), while he claims to have left the country on the night of New Year's Eve in 1956 (Tanka & Balás, 2005). In addition, according to a record (marked in the table above with an asterisk) in the database of the National Museum and Institute of Theatre History (Várkonyi, n.d.), Solymossy danced the Wooden Puppet with Vera Pásztor as the Princess in the ballet *The Wooden Prince* in 1952 (Figure 9). The same website claims that Kalman Solymossy was a 'magántáncos' (which can roughly be translated into English as a second-solo dancer) of the Opera House from 1951 (OSZMI, 2018) during his period of service at the Opera House between 1947–1957 (Opera DIGItár, n.d.); however, he is referred to (with respectful exaggeration) as a 'principal dancer' by Mrongovius (2014). Meanwhile, in Opera DIGItár (n.d.) and in the book *A budapesti Operaház 100 éve* (The 100 years of the Budapest Opera House) by Gelencsér et al. (1984), Solymossy is only referred to as a member of the *corpse de ballet* from 1947-1957 without distinguishing the period from 1951 (cf. OSZMI, 2018).



Figure 9. Kalman Solymossy as the Wooden Puppet with Vera Pásztor as the Princess in the ballet *The Wooden Prince* in 1952 (Várkonyi, n.d.)

A short clarification regarding the terms used in the strict hierarchy of the world of ballet dancing is necessary to identify Solymossy's position without depriving him of the title he deserves. However, the mere act of dancing solo on stage, as he did at times (*Table 1*), would not by itself make one a soloist, let alone a principal (dancer) within the hierarchy of a renowned national ballet company. Well before dancing roles such as the Wooden puppet or Nurali (*Table 1*), Solymossy stepped on to the next stage as a second-soloist of the Budapest Opera House in 1951 (OSZMI, 2018). In addition, Solymossy was also referred to as one of the best soloists of the Budapest Opera House (together with names such as Dóra Csinády, Gabriella Lakatos, Etelka Kálmán, Andor Gál and László Tóth) in Hungarian print media reporting on a ballet performed by the dancers of the Budapest Opera House in the city of Debrecen ("A Pénteki Ballett-Estről..." 1950). Although Solymossy had no chance to continue up the ladder of succession in this prominent Hungarian institution as he was forced to leave the country for reasons detailed earlier, based on the roles he fulfilled during, beside and after his Opera House period, Solymossy could be remembered as a soloist in the world of ballet in general.

Another piece of information missing from Opera DIGItár (n.d.) is the ballet dancers' – and among them Solymossy's – contribution to the performance of Yuliy Meitus's opera *Young Guard*, which was first staged in Budapest on December 20th, 1953 (*Kultúra - Opera - Mejtusz: Az ifjú gárda*, n.d.). Solymossy, quoted by Tanka and Balás (2005, p. 302), speaks rather unenthusiastically about the opera which they danced "with weapons in hand", stating that there were only five performances due to the lack of viewer interest, with only Rákosi-related, invited V.I.P. guests at the first, and only five paying viewers at its fourth performance. In the book by Gelencsér et al. (1984), we also learn about the premiere of *Young Guard* in December 1953 and that it was on show in 1954; however, there is only information regarding the monstrous size of but no relevant details of the cast. The official reviews referred to the performance as a significant breakthrough (Gelencsér et al., 1984; cf. Tanka & Balás, 2005); nevertheless, the goal of the production had only been to refute any accusations of neglecting Soviet opera (Gelencsér et al., 1984).

Beside his Opera House performances, there is evidence of other ballet night performances as well. For example, according to a 1953 flyer from the records of the Katona József Bács-Kiskun County Library (*Figure 10*), Solymossy participated in a ballet night at the Culture Centre of the (Hungarian) City of Baja with other Opera House dancers including Iván Galambos, Boriska Rác and Éva Maross. The program included the palotás (a traditional Hungarian ballroom dance) from the opera *László Hunyadi* composed by Ferenc Erkel, a scene from Gounod's *Faust* and Weber's *Rondo*, a scene from the first act of *The Nutcracker* by Tchaikovsky, the Spanish dance from *Traviata* by Verdi, the Pizzicato polka by Delibes, a piece from *For Children* by Bartók, a scene from *The Scarf* by Kenessey, the recruiting scene from Strauss's *Gypsy Baron*, one from Tchaikovsky's *Swan Lake*, *Melody* by Járdányi, a dance from the *Land of Smiles* by Lehár, Strauss's Blue Danube Waltz and a part from Smetana's *The Bartered Bride* (Országos Filharmónia Szegedi Kirendeltsége - Lippói Gyula, n.d.).



Figure 10. Leaflet of the Ballet Night at the Culture Centre of the Hungarian City of Baja with Kalman Solymossy and other Opera House dancers (Országos Filharmónia Szegedi Kirendeltsége - Lippói Gyula, n.d.)

Szeverényi (2014a), based on Mrongovius (2014), regards Solymossy’s progress in his ballet career as fast. He adds that Solymossy was already a solo dancer in 1949, and according to Atyimás (2014) he was appointed an assistant ballet master alongside Nádasi. Although Solymossy’s first role – based on data from the Opera DIGItár (n.d.) – was in 1946-1947 as one of the carters in *Petruska*, it is true that on a 1949 flyer of the Royal Revü Varieté’s nightly revue performance at 31 Erzsébet Boulevard, Solymossy is listed as a solo dancer in programs like *Mézeskalács* (Gingerbread) and *Chopin* and *Anna bál* (*Ann Ball*) (Leaflet provided by the National Museum and Institute of Theatre History). The author of this article has found no evidence of Solymossy being an assistant ballet master as mentioned in the previously discussed sources; nevertheless, as an experienced dancer he might have been a demonstrator or company repetiteur in the ballet school leading rehearsals and could have been asked to substitute Nádasi occasionally. With Nádasi himself being responsible for the technical development of the dancers of the ballet school as the ballet master, Harangozó being the choreographer, and Margit Horváth being the repetiteur of the children’s repertoire (Bolvári-Takács, 2013), Solymossy might as well have been responsible for occasional teaching duties even if there is no record of it. In addition, at that time no accurate identification of the various positions and titles existed. Based on the Opera House Yearbooks (*A Magyar Királyi Operaház Évkönyve*, 1925–1944 as cited by Bolvári, 2014) and the Official Directory of Titles and Names of Hungary (*Magyarország Tiszti Cím És Névtára*, 1873–1937 as cited by Bolvári, 2014, p. 17), Nádasi held various titles during his period in a leading position at the Opera House Ballet School between 1937-1949, including “leader of the dance school”, lower or higher grade “teacher of the ballet school”, and lower or higher grade “dance teacher” or “ballet master”.

Regardless of whether Solymossy's progress involved teaching in the Ballet School of the Opera House or not, his ballet training and thus personal technical development was in the hands of two reputable and efficiently collaborating ballet masters and choreographers. Ferenc Nádasi, the ballet master, was merely responsible for the pedagogical and technical aspects of ballet training, while Gyula Harangozó focused on choreography. The rapid development of the dancers was partly because Harangozó, when imagining the solo of upcoming ballets, asked Nádasi to involve techniques in his training program which demanded higher technical proficiency (Harangozó, 1971 cited by Bolvári-Takács 2013). Consequently, the dancers were continuously made to face new challenges, which resulted in the development of their skills. "We had to do the series of split leaps until the audience applauded or until the dancer was 'killed'," recalls Solymossy (Tanka & Balás, 2005, p. 302). According to Gelencsér et al. (1984), before the 1950 première of *The Nutcracker*, the Soviet masters Vajnonen and Armashevskaya extended the corpse de ballet to a large extent by recruiting dancers through a broad talent search, drawing dancers from amateur ballet schools, courses and ensembles to meet the artistic vision originally conceived for the Tsarist ballet company. Rigorous training was essential for developing a well-coordinated ballet body. The size of the ballet ensemble at that time was around 110 (Gara, 2018; Gelencsér et al., 1984). This might have contributed to Solymossy's rise through the ranks to second-soloist in 1951. On the other hand, for many dancers the large size of the group could have been an obstacle for promotion. In the most important Hungarian journal of dance criticism to date, *Táncművészet (Dance Art)*, Solymossy's performance was praised alongside those of other young artists by Nádasi's wife and ballet mistress, also claiming that "The Opera Ballet works a lot to supply the two theatres, The Opera House and the City Theatre (now Erkel Theatre) with ballet dancers. Without such dancers as Eck, Füleki, Balogh, Szilágyi and Solymossy this would be unimaginable" (Nádasi, 1953). A former ballerina of the Dresdener Operett appreciatively recalls that "Kalman was a very good dancer. I saw him in the Opera House. It was also him who took me to Endre Jeszenszky's ballet school" (I. Heydenbluth, personal communication, April 4th, 2021). Not only was Solymossy a talented dancer, but he was also a witty raconteur when professing his love of dancing.

I was dancing the Evil Sorcerer (Evil Spirit) in *Swan Lake* (Figure 11), which was actually a miming role that I did not really like the way it was, just simply walking on stage, frightening the swans and the audience. So, without permission, I changed the choreography and created a dancing role from it. The audience went crazy and they did not want to let me leave the stage. The Russian choreographer's hair, however, stood on end and shouted that changing the choreography was a deadly sin in dance art. I replied "Master, I like dancing, not walking about on stage." Then he turned back to me and ignored me. And while he was in Hungary, I was not allowed to dance that role. However, when he left, I could dance it again. (...) And since then that role has been danced through. (Tanka & Balás, 2005, p. 302).

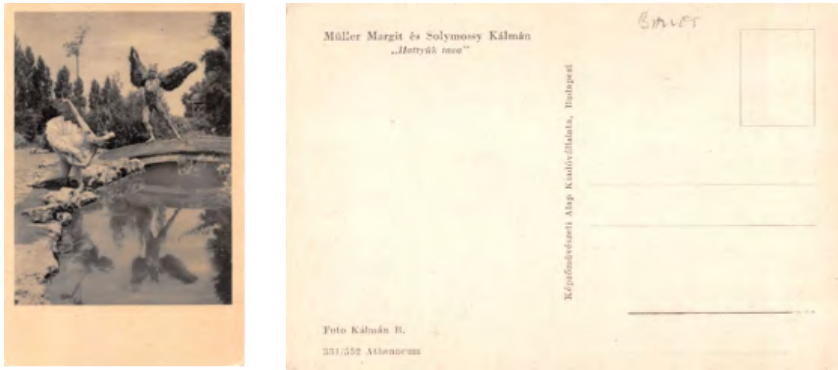


Figure 11. Margit Müller & Kálmán Solymossy in *Swan Lake* (1954) in a picture postcard (Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Budapest & Kálmán, n.d.)

Regarding the Budapest Opera House debut of *Swan Lake*, a source refers to the role of the Evil Spirit choreographed by Messerer in the 1951 première as a miming role. However, the role in the next performance in 1977 is described as highly demanding in terms of technical skills (*A Hattyúk Tava (Balett): Magyarországi Bemutatók*, n.d.).

Another anecdote shared by Tanka and Balás (2005) illustrates how Solymossy drew the audience's attention to himself at the end of the performance while in the role of Beelzebub. Supposedly at the end of the ballet night called Walpurgis-Night at the Erkel Theatre (then City Theatre) featuring famous ballet excerpts from the following ballets, according to Opera Digi Tár in this order, *Swan Lake*, *The Nutcracker*, *The Scarf*, *The Bartered Bride*, *Polovtsian Dances* and *Faust* (First scene, Act 5, Walpurgis-Night) in 1953 choreographed by Ernő Vashegyi (Opera DIGItár n.d.), or rather in the finale of the opera, *Faust*, while dancing with two lit torches as Beelzebub Solymossy, who was on top of a cauldron in the finale, supposedly jumped down with a split leap while exhaling the previously inhaled smoke wreathing around him to impress the audience when it was his turn to bow. After that, the lionized ballerina Etelka Kálmán was said to have asked the choreographer Ernő Vashegyi to stop Solymossy from performing such exaggerated tricks. Vashegyi, beckoning to him, asked "Did you hear what Miss Kálmán had said?" When Solymossy said that he had, Vashegyi added "And you know what must be done, don't you?" "I know" Solymossy replied. "Are you pleased with this, Etelka?" Vashegyi said, turning to the ballerina, who then confirmed that she was. When she had turned back, Vashegyi allegedly whispered to Solymossy "You were great, Kálmán, just do it your way next time again" (Tanka & Balás, 2005, p. 302).

According to the *Australian Kisújság* (Szeverényi, 2014a, 2014b) Solymossy was said to be a solo dancer and choreographer in his ballet company Mátra Ballet, founded in 1955. However, in Tanka and Balás's (2005) book, he is said to have been the soloist and one of the choreographers of Mátra Ballet from 1954. Further mentions of the group have been found in Arcanum Digitheca. One record from June 26th, 1956 which advertises a performance by Mátra Ballet on June 30th at the Kulich Gyula Open-Air Theater refers to the performers as the dance artists of the

Hungarian State Opera House, Hella Nádas, Imre Nádas, Kalman Solymossy, and the Mátra Ballet Ensemble. A small photo is also attached depicting “a scene” with seven “young dancers”: two males and four females wearing ankle-length, flounced skirts on two sides of a fifth ballerina in the middle (Új Világ, 1956, p. 2).

Another mention of the “autodynamic ballet group”, also from 1956, is from a brief announcement in the renowned Hungarian journal *Táncművészet* (Dance Art) regarding the group’s performance on August 4th and 5th at the Városmajor⁵ Open-Air Stage, organized jointly by the 2nd and 12th district organizations of the Hungarian-Soviet Society and the Culture Department of the 2nd and 12th District Councils of Budapest. The news bulletin also lists Hella Nádas, Imre Nádas and Kalman Solymossy, dancers of the State Opera House, as contributors. The text reports that “among others, two longer productions (*Sunday Afternoon* and *Gypsy Dance*) were performed. The choreographies were designed by Imre Nádas and Kalman Solymossy” (“A Mátra Balettegyüttes” 1956). The wording of these documents might suggest that for the media and the audience, the dancers of the Opera House, even if they themselves were part of the group in this case, were apparently a greater attraction than the less famed ballet group alone. Nevertheless, the existence of Mátra Ballet is clearly documented in these sources. Whether the group was organized by Solymossy himself and in which year is not stated. However, he is explicitly named as a choreographer. In addition, mentioning him and two of his colleagues as the dancers of the Opera House suggests that they were the solo dancers of the production.

The next stage of his dancing career (which also marked the beginning of a transition from dancer to choreographer and educator) commenced after leaving Hungary in December 1956 for Baden-bei-Wien, where emigrant musicians, actors and ballet dancers gathered. It was there that Solymossy and Iván Galambos started the Free Hungarian Chamber Ballet with sixteen dancers (OSZMI, 2018; b; Tanka & Balás, 2005), with Solymossy as the leader and also a dancer, as mentioned above. After one and a half years, the company dissolved as its members relocated to various parts of the world. Solymossy made such a move in 1958 when he left to settle down in Australia.

Arriving in Melbourne, Solymossy found limited work in the ballet world, such as working and performing on television for Channel 7 (Mrongovius, 2014). From this period, a photo and its caption from the Australian National Archive (*Photograph 7501831 | Destination Australia*, n.d.) shows Solymossy alongside Latvian-born dancer Vija Vetra “bringing traditional European dances to Melbourne through television and stage appearances.” In another source, Sharyne Jewell (Jewell, S., personal communication, March 7th, 2021) also mentions Solymossy’s television appearances. Furthermore, a photo of a newspaper page from 1963 announcing the launch of a new channel, Network 10 (Channel 10) shared on Twitter’s photo blobstore (Andrew @TelevisionAU, 2018) informs the readers about Solymossy Music and Ballet Academy’s television debut in which Kalman Solymossy is announced as the solo dancer of the following pieces: *Fire Dance*, *Clair de Lune* and a

.....
⁵Városmajor is a large park in the 12th district of Budapest in Buda: the green, hilly, and generally wealthier part of the city of Budapest on the right bank of the River Danube.

scene from *Faust*. In addition to the roles that Solymossy played in his choreographies at his ballet academy (mentioned above) in 1960 he was the main dancer supporting the popular Trinidadian ragtime and honky-tonk pianist Winifred Atwell's⁶ tour in Australia (*On This Day*, 2020; 1970; Mrongovius, 2014, quoted by Szeverényi, 2014a).

7. FURTHER CULTURAL FOOTPRINTS

Upon his return to Melbourne in 1989, Solymossy became president of the Australian Hungarian Magazine TV Association and a broadcaster of Hungarian news on Radio 3ZZZ with the help of his wife Elizabeth until she passed away in 2012 (Fejes, 1999; Mrongovius, 2014; *Kultúra - Balett - Solymossy Kálmán*, n.d.; OSZMI, 2018; Tanka & Balás, 2005, 2009). In addition to their own programs, they also broadcast shows created by Hungarian television companies. From 2000 until his death in 2014, Kalman Solymossy also worked for the American Hungarian Panorama World Magazine (Tanka & Balás, 2009).

In their account of the history of the programme entitled Australian Hungarian Magazine Television, Kurunczi & Balás (2005) report on the successful operation of the programme aimed at Melbourne Hungarians, which they regard as one of the highlights in the lives of the Hungarians at that time. The programme began soon after Solymossy was asked to take over the management of a “video club” which he had just joined in 1996. Even though he tried to excuse himself from the task because of his lack of expertise in television, his organizational skills were considered to be enough for the post. He took over the presidency for a three-month “probationary period” and cherished the idea of being involved with Hungarian television. He first turned to Channel 31 to learn if a Hungarian program could be broadcast under the auspices of the social channel. It was then that a charming associate, Rosemary Field from St. Kilda Access (SKA) Television – a volunteer-run community media group (Wiser Directory, 2021) – helpfully offered him the opportunity to join them, explaining to Solymossy how to produce a half-hour show so that it could be broadcast (Kurunczi & Balás, 2005).

In March 1997, a professional film producer by the name of Ronald Barkóczy also offered Solymossy his help with launching the Hungarian television programme. Finally, it was through his connection with a well-known radio man, Antal Ámon, that Péter Dunavölgyi, a senior employee of Hungarian Television, sent Solymossy's crew a half-hour program which was warmly welcomed and shown on Channel 31 with English subtitles. From then on, the half-hour news programs were regularly sent from Hungary to Melbourne (Kurunczi & Balás, 2005).

However, Solymossy already began wondering how he and his staff could produce local shows. In an interview with István Fejes (1999), Solymossy admitted visiting the Hungarian city of Pécs in order to express his gratitude towards Sándor Békés and the Pécs Regional Studio and discuss the possibilities of further cooperation. According to

.....
⁶ Winifred Atwell (1914-83), also known as ‘The Amazing Miss A’, was one of the most popular ragtime musicians of her time with two UK No. 1 singles, 11 Top 10 hits in the 1950s, and millions of records sold in the U.K. as a black artist. She settled in Sydney in 1970 (National Film and Sound Archive of Australia, n.d.).

this interview, the half-hour Hungarian program – which focused on reporting the lives of Australian Hungarians and the customs and daily life of the Hungarians in the South Transdanubia region – was broadcast at 6:00 p.m. on Mondays (Fejes, 1999). They had to provide the financial resources for their own production by finding advocates. Within a period short time they found three hundred sponsors, who raised thousands of dollars in share capital for the production of the program. To be able to purchase cameras and film cutting machines, further money had to be raised through events such as literary evenings or balls (Fejes, 1999; Kurunczi & Balás, 2005). The first original program of the Hungarian TV was broadcast in October 1997, reporting on the funeral of Imre Kancsár, editor-in-chief of the *Australian Kisújság*. Cited by Kurunczi & Balás (2005), Kalman Solymossy recalls the hardships of this period with the following words:

We were excited to introduce ourselves. We worked on the film from six p.m. to four in the morning, and when we wanted to watch the production back, the computer crashed. Our ten-hour job was wasted, and we had to start all over again the next day. Although we were taught a lesson, since then our own programs have been screened to the satisfaction of the viewers (Kurunczi & Balás, 2005).

From then on, their original shows were commonplace on the channel.

After some internal disagreement which created a rift among the Australian Hungarian television team, the faction directed by Kalman Solymossy and his wife Elizabeth was called Australian Hungarian Magazine Television. They regularly reported on local events such as celebrations of national holidays (e.g., March 15th, June 4th, commemorating the tragic Treaty of Trianon, St. Stephen's Day on August 20th, and October 23rd) or religious holidays (e.g., Easter and Christmas), as well as other days of remembrance and major events of Hungarian associations. Film portraits or interviews with Hungarian artists such as the sculptors Andor Mészáros and Sándor Antal, the painters Hajnal Csutoros and Judit Rácz, and religious figures such as the Transylvanian bishop Kálmán Csiha, pastor Sándor Bíró and Father Csaba Dézsi were broadcast. Among the hundreds of programs in their audio-visual archive preserving Hungarian values and showcasing valuable members of the community, the Melbourne Hungarian Culture Circle as well as individuals such as Tamás Vida, professional snake catcher and removal man of Western Australia, were also introduced. The magazine television's work was greatly supported by the cooperation and contribution of Hungary-based creators such as editor and presenter Margit Kurunczi and Duna Television (Kurunczi & Balás, 2005).

At that time, the Australian Hungarian Magazine Television was broadcast at 11 o'clock p.m. on Sundays⁷ every two weeks for thirty minutes and was further supported by presenters Szilvia Papp, Ilona Teleki, Eszter Parádi, István Benedek and Ronald Barkóczy, as well as by cameramen Szilveszter Hipping and András

.....
⁷ The program was broadcast at different times throughout the years according to the sources quoted (Fejes, 1999; cf. Kurunczi & Balás, 2005). In addition, according to the February 2012 issue of the *Australian Kisújság*, Melbourne Hungarian Television (MHTV) was broadcast at 16:30 on Channel 31 on Sundays (Szeverényi, 2012).

Dvornitzky. The television programming was sustained from donations and by the dedication of the team and Kalman Solymossy in particular, “who with his special individuality conjured a unique atmosphere for the broadcasts” (Kurunczi & Balás, 2005).

8. CONCLUSION

Despite all the hardships he had to face, Kalman Solymossy successfully adapted to his new home and integrated into Australian life in general. But most importantly of all, his activity significantly contributed to Australian cultural life (Mrongovius, 2014, quoted by Szeverényi, 2014a) and The Hungarian Community of Australia in many ways. Not only did he successfully face and combat the effects of deprivation and exclusion from the social and theatre world after his 1956 escape from Hungary, but with extra effort, hard work, intrinsic motivation, and with never-fading optimism he was able to re-create his artistic talent on a higher level through founding and maintaining his ballet school, choreographing and dancing in ballet performances, and organizing as well as contributing to the local Hungarian Arts Festival. As a dance educator, he did not simply teach ballet moves but set an example and gave hope to his students by supporting them financially as well as mentally and emotionally. Finally, he gave back to the Australian society that accepted and appreciated him as well as to the global Hungarian community by preserving and promoting the values of Hungarian culture through his television program.

Although this study did not eliminate the all uncertainties regarding Kalman Solymossy’s career, it did reveal a rich period of his life and influence – which has so far only been partially uncovered – on the cultural and artistic life of not only the Hungarian community but a much wider spectrum of Australian society. Moreover, the present study represents a worthwhile addition to similar attempts to rehabilitate those Hungarian artists who, despite having left the country, deserve to be paid attention to. Many were forced to emigrate and among them, several artists and ballet dancers, who should be remembered because of how they preserved their humanity, managed to attract public attention a second time for their worthy accomplishments, even though they were not able to resume their careers in Hungary.

Imre Dózsa’s closing remarks from an interview are a worthy conclusion to the recollection of Kalman Solymossy’s career: “The art of dance is terribly evanescent, and great performances and great accomplishments disappear without a trace. Therefore, what everyone who does art needs is our ability to appreciate our predecessors” (mara222100, 2011).



Figure 12. Elizabeth Mrongovius and Kalman Solymossy in a picture provided by the Mrongovius brothers and their wives for the exhibition commemorating Kalman Solymossy in the Faith Ferenc Library of the Melbourne Hungarian House on October 26th 2014 (Atyimás, 2014)

As László Szeverényi, editor of the *Australian Kisújság* recalled: "Kalman was rather reserved regarding his private sphere. He did not even accept personal assistance near the end of his life. We who were with him and helped him at the beginning of his successful Melbourne career will keep him in our memory forever." (Szeverényi, L., personal communication, March 13th, 2021)

References

- Aceto, M. (2012). Developing the Dance Artist in Technique Class: The Alteration Task. *Journal of Dance Education*, 12(1), 14–20. <https://doi.org/10.1080/15290824.2011.569296>
- Andrew @TelevisionAU. (2018, September 25). *and Sydney's new TV station will have the call-sign TEN10; Image of a page of a newspaper or TV* [Tweet]. Twitter. <https://twitter.com/televisionau/status/1044430865088925696>
- APA Citation Generator. (n.d.). Scribbr.Com. Retrieved February 26, 2022, from <https://www.scribbr.com/apa-citation-generator/>
- Arcanum Digitális Tudománytár. (1989). *Arcanum Digitális Tudománytár*. <https://adt.arcanum.com/hu/>. Retrieved November 23, 2021, from <https://adt.arcanum.com/hu/>
- Atyimás, E. (2014). Októberi beszámoló. *Híradó*, 22(11), 7. <https://adoc.pub/hirado-meghivo-hungarian-community-centre-s-monthly-newslett.html>
- Australian Ballet Comique: programs and related material collected by the National Library of Australia* | National Library of Australia. (n.d.). National Library of Australia. Catalogue. <https://catalogue.nla.gov.au/Record/3526229>
- Ballet's TV Debut*. (n.d.). [Jpg image of a newspaper page]. <https://pbs.twimg.com/media/Dn6S5hhVAAET1nm.jpg:large>
- Blue Cabaret's Victory bombshell show*. (n.d.). Eventbrite. <https://www.eventbrite.com.au/e/blue-cabarets-victory-bombshell-show-tickets-131654035765>

- Bogár, R. (2011). Napló. *Tánc tudományi Közlemények*, 2(2), 4–10. http://real-j.mtak.hu/15611/1/TTK_2011_2.pdf
- Bolvári-Takács, G. (2011). *A művészet megszelídítése. Folyamatok és fordulatok a művészetpolitikában 1948–1956*. http://real.mtak.hu/21385/1/Muveszet_megszeliditese_teljes_u_200208.23787.pdf
- Bolvári-Takács, G. (2013). Adatok az operaházi balettiskola 1945 utáni történetéhez. In G. Bolvári-Takács, J. Fügedi, K. Mizerák, & A. Németh (Eds.), *Kultúra - érték - változás a táncművészetben, a táncpedagógiában és a tánc kutatásban* (pp. 32–37). http://real.mtak.hu/21373/1/Adatok_operahazi_balettiskola_1945_utnan_korr_u_191136.464949.pdf
- Bolvári-Takács, G. (2014). *Táncosok és iskolák: Fejezetek a hazai táncművészképzés 19–20. századi intézménytörténetéből*. Gondolat.
- Brundage, A. (2017). *Going to the Sources: A Guide to Historical Research and Writing* (6th ed.). Wiley-Blackwell.
- Comedy Capers? (1970, May 30). *The Bulletin*, 92(4706). <https://nla.gov.au/nla.obj-1161581278/view?sectionId=nla.obj-1455557576&partId=nla.obj-1161618688#page/n19/mode/1up>
- Corwin, M. (2008). Blood in the Water at the 1956 Olympics. Political turmoil between Hungary and the Soviet Union spills over into an Olympic water polo match. *Smithsonian Magazine*. <https://www.smithsonianmag.com/history/blood-in-the-water-at-the-1956-olympics-1616787/>
- The Editors Of Encyclopaedia Britannica. (2022, February 1). *Mátyás Rákosi | prime minister of Hungary*. Encyclopedia Britannica. Retrieved November 19, 2021, from <https://www.britannica.com/biography/Matyas-Rakosi>
- Fejes, I. (1999). Balettművész, televíziós magyar Ausztráliában. *Magyar Sajtó*, 40(6), 14. https://adt.arcanum.com/hu/view/MagyarSajto_1999/?query=SZO%3D%28G%C3%A1ll%20Edit%29&pg=165
- Fuchs, L. (2007). *Száz év tánc: Bevezetés a tánc XX. századi történetébe*. L'Harmattan.
- Fuchs, L. (2013). A neoavantgárd tánc. *Aszinkronban*. In *Színészképzés: neoavantgárd hagyomány* (pp. 119–162). Színház- és Filmművészeti Egyetem.
- Gara, M. (2018). Az első szovjet-típusú magyar balett. In *Források a magyar színpadi táncművészet történetéhez* (Vol. 3, pp. 192–206). Magyar Táncművészeti Egyetem. <http://mte.eu/wp-content/uploads/2020/05/OTKA-forr%C3%A1sk%C3%B6tet-3.pdf>
- Gazda, J. (2006, October 28). A Golgota útja. *Háromszék Megyei Tükör*, 10.
- Gelencsér, A., Körtvélyes, G., Staud, G., Székely, G., & Tallián, T. (1984). *A Budapesti Operaház 100 éve*. (G. Staud, Ed.). Zeneműkiadó.
- Hannigan, S. (2014, August 29). *Legacy.com for The Age*. Legacy.Com. Retrieved February 14, 2021, from <https://www.legacy.com/obituaries/name/kalman-soly-mossy-obituary?pid=172265191>
- Harangozó, G. (1971). Mozaikok az operai balett és pályám történetéből. *Táncművészeti Értesítő*, 9(1), 64–79.
- A hattyúk tava (balett): Magyarországi bemutatók*. (n.d.). Wikipedia. Retrieved March 10, 2022, from [https://hu.wikipedia.org/wiki/A_hatty%C3%BAk_tava_\(balett\)](https://hu.wikipedia.org/wiki/A_hatty%C3%BAk_tava_(balett))
- Heydenbluth, Ildikó, (07.02.2021). Personal communication [text message & video chat]

- Herald And Weekly Times. (1964a). *Kalman Solymossy twirls two of the leading dancers who will appear in his ballet "The White Elk."* They are Maria Palfia (left) and Helen Brinblecombe. [Photograph]. WorldCat. <https://www.worldcat.org/title/kalman-solymossy-twirls-two-of-the-leading-dancers-who-will-appear-in-his-ballet-the-white-elk-they-are-maria-palfia-left-and-helen-brinblecombe/oclc/795647147>
- History*. (n.d.). Utassy Ballet School. <https://www.utassyballetschool.com.au/history-utassy-ballet-school/>
- In Competition - Feature Films Sissi, Schicksaljahre Einer Kaiserin*. (n.d.). The Festival de Cannes World. Retrieved February 28, 2021, from <https://www.festival-cannes.com/en/films/sissi-schicksaljahre-einer-kaiserin>
- Inspiring women to dance like a diva. (2017, January 18). *Blue Mountains Gazette*. <https://www.bluemountainsgazette.com.au/story/4400761/inspiring-women-to-dance-like-a-diva/>
- Jewell, S. (2021, March 7). Personal communication [email].
- Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Budapest, & Kálmán, B. (n.d.). Müller Margit és Solymossy Kálmán "Hattyúk tava" [Photo in picture postcard]. In *Müller Margit és Solymossy Kálmán "Hattyúk tava."*
- ko. (1960, June 1). Szívvel táncolt a magyar balett. *Dél Keresztje Független Magyarország*, 3.
- Koós, L. (2017, June 16). Egy ügyes motoros - NSO. *NSO.Hu*. https://www.nemzetisport.hu/egyeb_egyeni/egy-ugyes-motoros-2575405
- Kuncz, E. (1997). *Magyarok Ausztráliában* (I. Diószegi, Ed.). Teleki László Alapítvány. https://kisebbskutato.tk.hu/uploads/files/olvasoszoba/magyarsagkutatakonyvtara/Magyarok_auztraliaban.pdf
- Kurunczi, M., & Balás, R. (2005, July). Népszerű magyar tévé Melbourne-ben, Panoráma 2005. július, augusztus. *Dunavolgyipeter.Hu - TV Történelem Hiteles Forrásból*. Retrieved October 31, 2021, from https://www.dunavolgyipeter.hu/rolam_megjelent_irasok/2000-es_evok/nep-szeru_magyar_teve_melbourne-ben__panorama_2005__julius_augusztus
- Népszerű magyar tévé Melbourne-ben. *American Hungarian Panorama*, 7(4), 34. *Worldwide Magazine/Magyarok a Nagyvilágban/A nyugati magyarság képes magazinja*
- Kürti, L. (2017, November). „Kinizsit látsz véres ajakkal”: A tánc történeti kutatás sarokpontjainak kérdése. In G. Bolvári-Takács & G. Perger (Eds.), *VI. Nemzetközi Tánc tudományi Konferencia: Táncművészet és Intellektualitás* (pp. 159–171). Magyar Táncművészeti Egyetem.
- Kultúra - Balett - Solymossy Kálmán*. (n.d.). MTVA Archívum. Retrieved February 28, 2021, from <https://archivum.mtva.hu/photobank/item/MTI-FOTO-dnIv-MIk5OVdtOWFuVHg1K0VkOHBSUT09>
- Kultúra - Opera - Mejtusz: Az ifjú gárda*. (n.d.). MTVA Archívum. Retrieved March 6, 2022, from <https://archivum.mtva.hu/photobank/item/MTI-FOTO-SHFTV-0s3YW5YNDUvWHBIWVJGdUpCUT09>
- Lanszki, A. (2020). *Bevezetés a táncal kapcsolatos kutatások módszertanába*. Magyar Táncművészeti Egyetem. http://mte.eu/wp-content/uploads/2020/10/jegyzet_ok_web-1.pdf

- A Magyar Királyi Operaház Évkönyve* (Vols. 41–60). (1925–1943–). Magyar Királyi Operaház Igazgatósága.
- Magyarok mindenfelé. (1962, November 29). *Délamerikai Magyarság*, 3.
- Magyarország Tiszti Cím és Névtára* (I–XLV. évf.). (1873–1937). [Dataset]. Központi Statisztikai Hivatal.
- mara222100. (2011, April 13). *Lakatos Gabriella / film 3.rész/* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=5mAxtT0IjnM>
- Maths Jespersen {maths.jespersen1@comhem.se}. (1956, May 18). *Sissi (1955)*. IMDb. Retrieved February 28, 2021, from https://www.imdb.com/title/tt0048624/?ref_=rvi_tt
- Maths Jespersen {maths.jespersen1@comhem.se}. (1958, February 14). *Sissi - Schicksalsjahre einer Kaiserin (1957)*. IMDb. Retrieved February 28, 2021, from https://www.imdb.com/title/tt0050974/?ref_=rvi_tt
- A Mátra Balettegyüttes . . . (1955). *Táncművészet*, 6(8), 378. https://adt.arcanum.com/hu/view/TancMuveszet_1956/?query=M%C3%A1tra%20Balettegy%C3%BCttes&pg=407. „A Mátra Balettegyüttes augusztus 4-én és 5-én a Városmajori Szabadtéri Színpadon adott műsort”
- Mrongovius, W. (2014a, September 17). Ballet pioneer brought flair to the local stage. *The Sydney Morning Herald*. <https://www.smh.com.au/national/ballet-pioneer-brought-flair-to-the-local-stage-20140916-3fvnm.html>
- Mrongovius, W. (2014b, September 22). *The Age*. *Kalman Solymossy*. Tributes. The Age. Retrieved February 14, 2021, from <https://tributes.theage.com.au/obituaries/93764/kalman-solymossy/>
- Murber, I., & Weber, W. (2001). Heimat – Fremde – Heimat? Deskriptive Aspekte der Migrationsgeschichte ungarischer Flüchtlinge 1956/57 in Vorarlberg. *Kakanien Revisited*, 1–14. <http://www.kakanien-revisited.at/beitr/fallstudie/WWeber1.pdf>
- Nádasi, F. (1953). Az operaházi balett fiataljai. *Táncművészet*, 3(6), 183–186.
- National Film and Sound Archive of Australia. (n.d.). *The Amazing Winifred Atwell* | NFSA. Retrieved March 6, 2022, from <https://www.nfsa.gov.au/collection/curated/amazing-winifred-atwell>
- On This Day*. (2020, December 22). ArtSound FM 92.7. Retrieved February 28, 2021, from <https://artsound.fm/on-this-day/> The content of the 9th recording on the page (from 09:15 to 10:47) about „23 Oct: 1970 Margot Fonteyn begins four days at Canberra Theatre with The Australian Ballet, evading industrial action — intervention of Kalman Solymossy’s Australian Ballet Comique not needed.”
- Opera DIGItár. (n.d.). *Opera DIGItár: Solymossy Kálmán*. Retrieved March 6, 2022, from <http://digitar.opera.hu/www/c16operadigitar.01.02.php?as=1103&b-m=1&mt=0>
- Országos Filharmóna Szegedi Kirendeltsége - Lippói Gyula. (n.d.). *Balett-est* [Scanned image of a programme leaflet]. <https://Digital.Kjmk.Hu/>. https://digital.kjmk.hu/Gallery/530509_balett_est.pdf
- OSZMI. (2018). *Solymossy Kálmán*. Országos Színháztörténeti Múzeum és intézet (OSZMI). Retrieved February 28, 2021, from <https://szinhaztortenet.hu/person/-/record/OSZMI6488>

- Our Team.* (n.d.). Sharon Saunders Dancers. Retrieved February 14, 2021, from <https://sharonsaundersdancers.com/our-team>
- A pénteki ballett-estról. . . (1950, July 23). *Néplap*, 3.
- Perugini, I. (2016, October 14). *Legacy.com for The Age*. Legacy.Com. Retrieved February 14, 2021, from <https://www.legacy.com/obituaries/name/kalman-soly-mossy-obituary?pid=172265191>
- Peura, A. (2017, June 22). *Legacy.com for The Age*. Legacy.Com. Retrieved February 14, 2021, from <https://www.legacy.com/obituaries/name/kalman-soly-mossy-obituary?pid=172265191>
- Photograph 7502022 | Destination Australia.* (n.d.). Destination: Australia. National Archives of Australia. Retrieved November 1, 2021, from <https://www.destinationaustralia.gov.au/photographs/photograph-7502022>. „Mr Solymossy, 32, wrote and choreographed - and danced in - the ballet, *The White Elk*,”
- Sissi - Die junge Kaiserin (1956).* (n.d.). IMDb. Retrieved February 28, 2021, from https://www.imdb.com/title/tt0049762/fullcredits?ref_=tt_cl_sm#cast
- Solymossy, K., & Australien Ballet Comique. (1979). *Snedronningen*. Vejlbj Risskov Hallen.
- Stefka, I. (n.d.). *Stefka István portréi 2000–2003*. <https://otvenhatarcai.hu>. Retrieved February 26, 2022, from <https://otvenhatarcai.hu/bankuti-geza-akik-itt-hon-szenvedtek-ok-az-igazi-hosok/>
- Stephens, D. (2019, May 25). *Legacy.com for The Age*. Legacy.Com. Retrieved February 14, 2021, from <https://www.legacy.com/obituaries/name/kalman-soly-mossy-obituary?pid=172265191>
- Teachers' spotlight 2018/19. Placing teachers centre stage. (2018). *Dance Australia*, 219, 55–60. <https://search.informit.org/doi/10.3316/informit.496928415301522>
- Special Correspondent. (1963). Dancer Talks of Future of Australian Ballet. *Music and Dance*, 54(2), 23–24.
- St. Kilda Access Television - SKA TV.* (n.d.). Wiser.Directory. Retrieved December 4, 2021, from <https://wiser.directory/organization/st-kilda-access>
- Szeverényi, L. (2000, May). Egy kis visszapillantás. A Magyar Ház Szövetkezet. *The Australian Kisújság*. https://epa.oszk.hu/03100/03118/00029/pdf/EPA03118_ausztraliai_kisujsg_2000_05.pdf
- Szeverényi, L. (2012, February). Melbourne-i Magyar Televízió - MHTV. *The Australian Kisújság*. Retrieved March 20, 2022, from http://epa.oszk.hu/03100/03118/00155/pdf/EPA03118_ausztraliai_kisujsg_2012_02.pdf
- Szeverényi, L. (2014a, October 23). In Memoriam. *Magyar Élet*. http://www.epa.hu/02200/02228/00271/pdf/EPA02228_magyar_elet_2014_42.pdf
- Szeverényi, L. (2014b). Balett pionír (úttörő – indító) aki felvirágzást hozott a helyi színpadokra: Kalman Solymossy. *The Australian Kisújság*. <https://www.austriankisujsg.net.au/joomla30/index.php/hirdetesek>
- Szeverényi, L. (2014c). Solymossy Kálmán és a Melbourne-i sikeres kezdet. . . *Ausztraliai Kisújság*. <https://www.austriankisujsg.net.au/joomla30/index.php/hirdetesek>

- Tanka, L., & Balás, R. (2005). Hátán vitte a határon a haldoklót. In L. Tanka & R. Balás (Eds.), *Ausztrália és Új-Zéland magyar világa. Hungarian World in Australia and New Zealand* (pp. 302–304). Mediamix.
- Tanka, L., & Balás, R. (2009). Siker a világot jelentő deszkákon. In L. Tanka & R. Balás (Eds.), *Magyarok a nagyvilágban - Akik által előbbre haladt a világ* (p. 267). Médiamix Kiadó.
- Toohey, L. (2014, September 22). *The Age. Kalman Solymossy*. Tributes. The Age. Retrieved February 14, 2021, from <https://tributes.theage.com.au/obituaries/93764/kalman-solymossy/>
- Ürmenyhazi, A. (2015, June 17). *Essay - Hungarian Immigration in Australia - Obituaries Australia*. Australian Dictionary of Biography, National Centre of Biography, Australian National University. Retrieved February 28, 2021, from <https://oa.anu.edu.au/essay/13>
- Valuch, T. (2001). A Cultural and Social History of Hungary 1948–1990. In L. Kósa (Ed.), *In A Cultural History of Hungary* (pp. 249–349). Corvina-Osiris. http://www.rev.hu/ords/f?p=600:2:::P2_PAGE_URI:tanulmanyok/1945_56/valuch
- Várkonyi, L. (n.d.). *Solymossy Kálmán, Pásztor Vera* [Photograph]. Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet (OSZMI). <https://szinhaztortenet.hu/record/-/record/OSZMI176106> A fából faragott királyfi , 1952.03.15 Társulat: Magyar Állami Operaház, Budapest A fabáb: Solymossy Kálmán A királykisasszony: Pásztor Vera

OKTATÁSMÓDSZERTANI KÉZIKÖNYV TANÁRSZAKOS HALLGATÓKNAK ÉS GYAKORLÓ PEDAGÓGUSOKNAK

Korom Alexandra, PhD-hallgató, SZTE BTK Történelemtudományi Doktori Iskola,
Néprajzi és Kulturális Antropológiai Tanszék

„Általában annak, hogy tud-e valaki vagy sem,
a tanítani tudás a jele.”
Arisztotelész

A 2020-ban hirtelen ránk zúduló pandémia mindenki életébe változásokat hozott és az új helyzethez gyors alkalmazkodási készséget követelt meg. A vírus a megszokott frontális, jelenléti iskolai oktatást percek alatt, átmenet nélkül az online világba kényszerítette és ezzel együtt új tanítási és tanulási próbatételek elé állította a pedagógusokat és a diákokat is egyaránt. A digitális tér és az abban való oktatás új módszertani kihívásokat igényel. Bár 2016-ban elkészült Magyarország Digitális Oktatási Stratégiája, mégis a felsőoktatásban a digitális oktatás terén egy lassú, szigetszerű változást láthatunk, amelynek egyik legfőbb oka az oktatók megfelelő kompetenciájának, valamint az intézmények többségében az átfogó belső oktatóképzésének hiánya (Papp-Danka, 2021, p. 15).

Papp-Danka Adrienn 2021-ben megjelent kézikönyve ezért több szempontból is hiánypótló az oktatásmódszertani szakirodalom palettáján. A világjárvány közepén készült 91 oldalas könyv nagyszerűen reagál a kialakult helyzetre, olyan módszertani megoldásokat kínál, amelyek a személyes és az online oktatásba is jól beilleszthetők. A hét fejezetből álló jegyzet jól szerkesztett, ezáltal könnyű felhasználást biztosít a tanárszakos hallgatóknak és gyakorló pedagógusoknak. A kiadvány bár a Magyar Táncművészeti Egyetem tankönyv- és jegyzetsorozata keretében jelent meg, a tánctanárok mellett hasznos forgatnivaló lehet köznevelésben és felsőoktatásban tanítók, valamint tanfolyamvezetők számára is.

A kiadvány külsejében is reprezentatív és figyelemfelkeltő, a borítón elhelyezett színes szövbuborékok a címmel összhangban már aposztrofálják a jegyzet ígéretes és változatos tartalmát. A kézikönyv felépítése követi az előszóban felvázolt tanítási-tanulási folyamat három szakaszát, amely ívén a módszertani eszközök az írásban bemutatásra kerülnek (Papp-Danka, 2021, pp. 10–11).

Külön kiemelném a könyvben elhelyezett piktogramokat, amelyek frappáns vizuális segítséget nyújtanak a kézikönyv használatához, ezzel is igazodva a századunk által elvárt oktatási trendekhez. A balettrúd mellett álló figura a táncos-mozgásos órákon, míg a számítógép mellett ülő stilizált alak az online térben is alkalmazható módszereket jelöli az olvasó számára. Azon módszertani javaslatokat, amelyek mellett egyik jelet sem fedezi fel az olvasó, azt a szerző osztálytermi keretek között, elméleti

órákhoz javasolja. A hiperhivatkozások és a letölthető segédanyagok bővítik a könyv hasznosságát, így a felhasználó olvasás közben rögtön betekinthez a számára releváns témákba. A könyv ezáltal kiszolgálja célját és hidat teremt a felhasználó számára az offline és online világok között.

A kötet bevezetésében az oktatásmódszertan helyzetét ismerteti Papp-Danka hazai és nemzetközi viszonylatban is. Az online tér lehetőséget ad a tantermi falakon kívüli oktatásnak, képzéseknek. A szerző bevezetőjében többek között olvashatunk a nemzetközi trendekhez igazodó hazai Kárpát-medencei Online Oktatási Centrum (K-MOOC) nevű kezdeményezéséről, amelyhez a Magyar Táncművészeti Egyetem két elméleti kurzussal is csatlakozott a 2021/22-es tanévtől. A fejezet ezen kívül rávilágít arra a helyzetre is, hogy a pedagógusoknak a világjárvány mellett, a hétköznapi szokáskörnyezetükből adódóan megváltozott igényű tanulókhöz is alkalmazkodni kell.

A fejezet záró részében a szerző jogos kritikával illeti az oktatók jelenlegi módszertani gyakorlatát. Papp-Danka szerint a felsőoktatás oktatásmódszertani gyakorlata még mindig a tartalomra fókuszál, aminek a megosztása régi, elavult, nem tanulás-támogató jellegű módszerekkel történik és ez a tanuló fejlődéséhez már nem járul hozzá. A jelenlegi e-learning rendszerek inkább állandósították, mintsem megváltoztatták az oktatásmódszertant. Példaként említi a Magyar Táncművészeti Egyetemen készült digitális oktatással kapcsolatos felmérés eredményét, amely alapján jól látható, hogy bár vannak törekvések a digitális oktatásra, viszont csak egy meghatározott oktatói kör él ezekkel az innovatív lehetőségekkel és az új módszerekkel.

Haladó szellemű oktatásmódszertani megoldásokat kínál a jegyzet második és egyben legnagyobb fejezete, amely a szerző tanítási-tanulási folyamatról szóló gondolatai mentén haladva három különböző témában összesen 41 különböző gyakorlatot és lehetőséget mutat be. Az egy-egy gyakorlat vagy módszertani lehetőség a fent említett piktogramokkal ellátott rövid elméleti részt, leírást és egy példát tartalmaz. A példák hozzájárulnak az elméleti leírás gyakorlatiasabb megértéséhez, amihez a szerző nagy segítséget nyújt a példákban elhelyezett általa válogatott weboldal ajánlásokkal (többek között: prezentációkészítés, szavazatszámoló rendszerek, segítő alkalmazás infografikai és szófelhő elkészítéséhez, blogmotor szolgáltatás, TED és TeacherTube tananyagmegosztó oldalak, szókértő-készítő online alkalmazás, elektronikus úrlap, idővonal és gondolattérkép készítő alkalmazás, stb.), esetenként minta mellékletekkel. A mellékletek a jegyzet 7. fejezetében, külön egységként találhatóak meg és az alábbi módszertani megoldásokhoz nyújtanak támpontot: tantárgyleírás tematika, tanulástervezés, önértékelés, társ- és oktatói értékelés, csoportmunka értékelés.

Fontosnak érzem kiemelni a fejezetből a tanulástervezés gyakorlatát (Papp-Danka, 2021, p. 23). A klasszikus pedagógus-diák kapcsolatban legtöbbször a pedagógus az, amelyik meghatározza a tanulás menetét, felépítését, a tanuló feladatainak ütemezését. A digitális, valamint az ezzel járó otthoni tanulás előtérbe kerülésével a felsőoktatásban a tanulási folyamatok megtervezése már nem csak a pedagógus feladata kell, hogy legyen, hanem a tanulóknak is részt kell vállalnia saját tanulási folyamatának szervezésében. Papp-Danka kiemeli, hogy jelenleg a magyar oktatásban elhanyagolt terület az effajta tanulástervezés, a tanulók önálló tevékenységre való ösztönzése, konkrétan egy olyan tanulói önszabályozási módszer kialakítása, amely

segítségével a tanuló saját céljai elérése érdekében képes egy önmaga által felállított rendszerben dolgozni.

A könyv értékét tovább növeli, hogy a szerző egy további példában a sajátos nevelési igényű tanulók számára is megemlíti oktatásmódszertani lehetőséget (bővebben lásd: 2.2. *A tanulói tevékenykedtetésre épülő oktatásmódszertani lehetőségek című fejezet, 7. Videófelvétel az előadásról*, Papp-Danka, 2021, p. 27). Ez a példa jól mutatja, hogy a könyvben felsorolt tanulási tevékenykedtetést segítő oktatásmódszertani lehetőségek bátran felhasználhatóak a tanulók széles körében.

Sajnos a szerző a harmadik fejezetben nem minden módszertani lehetőségre ad részletes példát. A *Kiválasztott oktatási módszerek részletes bemutatása* című fejezetben kijelölt tizenegy példa tartalmazza a téma kulcsszavait, az oktatási módszer pedagógiai célját, a fejlesztendő kompetenciákat, a célcsoportot, a módszertani ötlet részletes leírását és bemutatását gyakorlati példákkal, az oktatói előkészítés, valamint a módszer alkalmazásának időtartamát, illetve letölthető segédanyagokat. Az alpontok egyes részeinek részletekbe menő és logikusan felépített kibontása nagyszerű és gyakorlati segítséget nyújt a felkészüléshez.

Kritikaként megjegyzendő, hogy a jegyzet olvasása közben minimális hiányérzet lép fel a részletes módszerbemutató felépítésének dinamikájában és a következetesség tekintetében. Jobb megoldás lett volna, ha a részletes leírás egységes, a fent felsorolt alpontok mindegyike, minden példánál konzekvensen említésre kerül.

Egy pedagógus számára felelősségteljes feladat nemcsak a módszer helyes használata, hanem annak megfelelő kiválasztása is. Ehhez ad Papp-Danka segítséget a jegyzet negyedik fejezetében. A szerző hangsúlyozza, hogy a módszerekre úgy kell tekinteni, mint eszközökre, amelyek segítségül szolgálnak az oktatási célok elérése közben. „Az oktatásszervezés során mindig a célokból, a tananyag sajátosságaiból és a tanulócsoporthoz jellemzőiből kell kiindulnunk akkor, amikor módszert választunk.” (Papp-Danka, 2021, p. 77)

Végezetül a rövid tartalmi összefoglaló *befejezés* részt követi a felhasznált szakirodalom és a recenzióban korábban említett minta-melléletek.

Összefoglalóan Papp-Danka Adrienn oktatásmódszertani tankönyvéről elmondható, hogy egy átlátható, szakmailag alaposan megszerkesztett igényes kiadvány, mint ahogy többször is kiemelésre került, tartalmában hivatott betölteni azt az oktatásmódszertani űrt, amelyre a digitális korszakunk pedagógusainak mihamarabb reagálniuk kell. A 21. század oktatási szereplőinek szükségük van a kötetben bemutatott modern és korszerű lehetőségekre. Remélhetően a későbbiekben azok a második fejezetben említett oktatásmódszertani megoldások is kifejtésre kerülnek majd, amelyek példái jelen kiadványban nem kaphattak teret.

Papp-Danka Adrienn (2021). *Oktatásmódszertani Kézikönyv. Tanárszakos hallgatóknak és gyakorló pedagógusoknak*. Magyar Táncművészeti Egyetem.

Irodalomjegyzék

Aristoteles (1936). *Metafizika*. Magyar Tudományos Akadémia Filozófiai Bizottsága.

URL.: https://adt.arcanum.com/en/view/MTA_Konyvek_640548/?query=Aristoteles%3A%20Metafizika%20&pg=0&layout=1

THE HANDBOOK OF EDUCATIONAL METHODOLOGY FOR STUDENTS MAJORING IN TEACHING AND FOR PRACTICING TEACHERS

Alexandra Korom, PhD student, University of Szeged, Doctoral School of History,
Department of Ethnology and Cultural Anthropology, Faculty of Humanities
and Social Sciences

“In general the sign
of knowledge or ignorance is
the ability to teach.”
Aristotle

The sudden outbreak of the COVID-19 pandemic brought many changes to our lives, and the new situation demanded quick adaptability as a response. The regular face-to-face offline classroom training was abruptly moved into the online world, and teachers and students were suddenly faced with new teaching and learning methods. The digital world itself and its use as a means of education introduce new methodological challenges. Although the Strategy of Digital Education of Hungary was prepared in 2016, only slow and isolated changes have been seen in higher education, the reason being the lack of adequate competencies among tutors and the reality that the majority of institutes require more internal training (Papp-Danka, 2021, p. 15).

As such, Adrienn Papp-Danka's 2021 handbook is supplementary in many aspects to the spectrum of methodological literature in the field of education. The 91-page book, written during the pandemic, superbly reacts to the situation and at the same time offers methodological solutions which can be implemented in face-to-face and online educational settings. The well-edited publication contains 7 chapters and can easily be used by teacher-trainees and teachers. Although the text was published by the Hungarian Dance University along with other coursebooks and broadsheets, it can be used just the same by teachers in public and higher education and by other course leaders.

The appearance of the handbook is representative and attractive, with the colorful bubbles on the cover reflecting the promising and varied contents of the text in accordance with the title. The structure of the book follows the three periods of the teaching and learning process that are outlined in the Preface, and the methodological considerations are also discussed based on these three periods (Papp-Danka, 2021, pp. 10–11).

I would like to emphasize the role of the pictograms used in the book, which provide a clever visual aid to the reader; in this way, the text is in line with the expected educational trends of the 21st century. The figure standing by the ballet bar reflects the methods used in dance classes, while the one sitting at the computer highlights methods suitable in online, theoretical lessons. If neither sign is provided, the author's proposal is to apply the methods in both cases. Hyperlinks and downloadable supplementary materials extend the usefulness

of the book, giving the reader an opportunity to examine relevant topics while reading. The book serves its purpose, building a bridge for the user between the offline and online worlds.

In the first chapter, Papp-Danka describes the situation of educational methodology in higher education in Hungary as well as internationally, highlighting the ways that online tools offer possibilities for teaching and training outside the classroom. In the Preface, the author mentions the Online Educational Center in the Carpathian Basin (Kárpát-medencei Online Oktatási Centrum – K-MOOC) which has adapted to international trends. The Hungarian Dance University joined the initiative with two academic courses in the 2021/22 academic year. The chapter highlights teachers' roles during the pandemic, especially in terms of assisting students who were dislodged from the educational environment that they had become used to.

In the closing part of the chapter, the author fairly criticizes the methodology used by many trainers today. According to Papp-Danka, in higher education the focus is still on the content, and knowledge-sharing is attempted through old, outdated methods which do not support students' needs nor contribute to their development. Methodology has been consolidated rather than changed by the recently appearing e-learning systems. The author quotes the results of a survey regarding online education at the Hungarian Dance University, which clearly shows that despite attempts to use digital methods, only a certain circle of teachers has been able to seize the opportunity and use these new methods.

The second and longest part of the Preface puts forward methodological solutions, introducing 41 different exercises and possibilities which are split into three topics. Each exercise or methodological suggestion contains a short theoretical part using the above-mentioned pictograms, as well as a description and an example. These examples contribute to a practical understanding of the theoretical descriptions, and the author also names some websites which offer a variety of services (among others: making presentations, teller systems, supporting applications for creating infographics and tag clouds, blog engine service, TED and TeacherTube, study material sharing sites, online applications for making flash cards, electronic forms, sites for creating timelines and mind maps, etc.); in certain cases there are sample appendixes. (These appendixes can be found as independent units in chapter 7 and offer help concerning the following methodological solutions: description of study materials, study planning, self-assessment, peer- and teacher assessment, and teamwork assessment).

In my opinion, highlighting the practice of study planning among the methods involved in starting a course is very important. The process structure and timing of the students' tasks are determined by study-planning in the traditional teacher-student relationship. As digital education and home-learning became more and more important in higher education, planning the study process cannot only be regarded as the teacher's task. Papp-Danka emphasizes that this type of study-planning is a neglected area in Hungarian education, and thus new methods are needed such as inspiring students to work independently and fostering self-regulation among students which prepares them to work within the confines of the study systems which they create for themselves in the process of reaching their goals. The author mentions considerations for educational methodology in regard to students with special educational needs in one example, which enriches the overall value of the book (Papp-Danka 2021, p. 27). This example shows that the methods discussed in the text can be easily used with a wide range of students.

However, it is a pity that the author does not provide detailed examples of every methodological suggestion mentioned in the third chapter. In the part entitled "Detailed Demonstration of Selected Educational Methods", there are 11 examples which contain the keywords of

the topic, the pedagogical aims of the method, the competencies it aims to improve, the target learners, the dedicated description of the methodological concept and its demonstration through practical examples, the preparation time required by the teacher, and the application of the method, as well as downloadable support materials. Information regarding the preparations needed for the methods is well supported by the detailed and logically constructed development of certain parts of the subpoints.

Another criticism can be mentioned regarding a certain lack of consistency, as well as the lack of a dynamic construction of the detailed demonstrations of the methods. A coherent description and the mention of all the relevant subpoints connected to each example may have been a better solution.

It is the teacher's responsibility to not only correctly use the given methods but also to choose them appropriately. In regard to this, Papp-Danka provides guidance to the reader in the fourth chapter of her book. The author emphasizes the fact that methods should be considered as a means with which to help teachers work towards their goals in the teaching process. "When we select a method during the organization of teaching we always have to start from the aims, the peculiarities of the study material, and from the characteristics of the group of students." (Papp-Danka, 2021, p. 77)

The handbook concludes with a short summary of the text, followed by a list of the cited literature and the above-mentioned sample appendixes.

In conclusion, we can state that Adrienn Papp-Danka's methodological handbook is a transparent, professionally edited text dedicated to filling the gaps in educational methodology which the teachers of our digital era must respond to. Those involved in education in the 21st century should develop an awareness of the modern, up-to-date opportunities available to them. Hopefully the methodological solutions mentioned in Chapter 2 will be developed in future editions, as the present text lacks detailed information in that regard.

Papp-Danka, A. (2021). *Handbook of Educational Methodology. For students majoring in teaching and for practicing teachers*. Hungarian Dance University.

References

Aristotle (1933). *The Metaphysics*. p. 40. URL.: <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.185284/page/n39/mode/2up?view=theater>

TANÚHEGYEK – AVAGY FELHÍVÁS „KERINGŐRE”

Trencsényi László, elnök, Magyar Pedagógiai Társaság

A Magyar Pedagógiai Társaság mindig fontosnak tartotta azt a küldetését, hogy az elődök példáiból mutasson mintát és erőt a kortárs nevelésügynek, a minden napok küzdelmeivel vesződő, olykor a jelen kihívásaiban kiégéstől veszélyeztetett pedagógustársadalomnak.

E feladatvállalás jelképes eszköze könyvkiadói tevékenysége is. 2018-ban – megannyi érintett települési önkormányzat és felsőoktatási intézmény támogatásával – jelent meg a *Tanúhegyek* című kötet. A könyv több, mint félszáz portrét, interjút tartalmazott az alfabétumot követve a Baár-Madas Gimnázium egykori igazgatójától, Áprily Lajostól kezdve a cigány fiataloknak tehetséggondozó központot létrehozó Snétberger Ferencig. Persze nem csupán országos, sőt nemzetközi hírű kollégák kerültek e könyves panteonba, hanem a hétköznapiak, osztálytermek, művészegyüttesek és gyerektáborok eleddig ismeretlen „közkatonaí” is, hiszen az ő pályahűségük, szakmai tudásuk, gyermekszeretetük éppolyan minta mai utódai számára, mint a „nagyoké”. A sármelléki Ferge József igazgató, a pécsszabolcsi Ruppert Edit, a mátraverebélyi tanító, Varjasy László nevét emelem most csak ki véletlenszerűen ebből a körből. A 20. század megújulást kereső, elbukásokkal terhes nevelésügyének „tanúhegyei” ők is. Fontos elve volt a szerkesztésnek, hogy túlnéztünk – mint ahogy a század nevelésügye is – az osztálytermek (olykor szűk) falain, a nevelésügyet abban a modern (vagy akár posztmodern) kontextusban értelmeztük, amelyben a természetadta közösségek (család, szomszédság, kortárs csoport) s a hagyományosan tudomásul vett partner, az intézményrendszer mellett szót kér a felnövekvő nemzedék szellemi-testi-érzelmi táplálásából, támogatásából megannyi piaci szereplő, civil kezdeményezés is. Előbbiek közül is egyre nagyobb jelentőséggel az a hálózat, amelyet közművelődésnek, esetünkre később talált kifejezéssel a gyermekkultúra világának nevezünk.

Fontosnak tartom jelezni, hogy a kötet minden darabja utánközlés. Knausz Imre egyetemi tanár a korábban „szabályos” szakfolyóirat, a *Tanít-tani* szerkesztője ugyanezzel a címmel, a József Attila-i mottót idézve online folyóiratot gondoz. A *Tanúhegyek* írásai korábban mind megjelentek e felületen. Az online folyóirat logója, a berettyóújfalusi „igazgyöngyök” egyikének rajza került a borítóra (Igazgyöngy Alapítvány, 2019), s e közösség elismert alapító vezetője, L. Ritók Nóra írta az előszót annak idején.

Így kerültek a kötetbe a művészetpedagógia jelesei is, drámapedagógusok, bábjátékosok, muzsikások, rádiós művészetközvetítők, zenepedagógusok. És a táncpedagógia fontos személyiségei is megjelentek.¹ Kik is?

Karcagi Éváról, a Székesfehérvárról a híres budapesti Alsó Erdősor utcára érkező tanítónőről, az iskolai néptáncoktatás tantervíró kvartettjének egyikéről Riba Katalin egyetemi hallgató írt egy életútinterjú keretei között. Kovács Henrik (azóta PhD) készített interjút az Örökség Gyermek Népművészeti Egyesület által 2009-ben díjazott kollégákkal, Majoros Róberttel (Székesfehérvár Alba Regia Együttes) és a somogyi, barcsi Békési Margittal. A kötetben mellettük helyet kapott az innovátor óvodapedagógus, a gyermekjátékot, a táncot és a drámapedagógiát ötvöző Görömbő Kompánia alapítója, Prekler Kata munkásságának bemutatása is (kolléga, Farkas Annamária készítette a portrét.)

Teltek az évek, s a *Tanítaniban* is (megannyi más téma, oktatásügyi tépelődés, jó minta bemutatása mellett) gyarapodtak a portrék, életútinterjúk. A szerkesztők az előző, sikeres kötet folytatásában gondolkodtak, s 2022-ben, immár a Takács Etel Pedagógiai Alapítvány támogatásával, a Magyar Pedagógiai Társaság kiadásában megjelent a második kötet is. Az előszó most Makai Éva főiskolai tanár tollából származik, aki a *Gyermekkérdések Szakosztályának Korczak Munkabizottságában*, egy civil szervezetben tevékeny. A szerkesztés elvei változatlanok. Felmutatni a korszerű hazai pedagógiáért különböző színtereken áldozatosan, ám eredménnyel munkálkodó jeles kollégák életútját, munkásságát.

A szerkesztés tudatosságának fokozódását talán az jellemzi, hogy – fontosságához méltóan – a tánc, a táncpedagógia erősebb reprezentációhoz jutott. Hiszen a szerkesztők azonosulnak azzal a pedagógiai felfogással, hogy az a komplex tudás- és képességegyüttes, ami a táncban rejtezik, különleges jelentőséggel bír a fejlődő ember személyiségének és társas kapcsolatainak kiteljesedésében. Nyilván ezért kéredeztek be a Nemzeti Alaptanterv, a művészeti iskolák „hivatalos” világába is, s ezért oly erősek hagyományai.

Hagyomány? Tartozunk az igazságnak azzal, hogy a második kötet „táncosainak” is túlnyomó része a néptánc világát mutatja be. Mizerák Katalin írása Berczik Sáráról képviseli a mozdulatok művészetének más megjelenési formáját. S végülis idesorolhatjuk a polihisztor Váradi Istvánt is, aki ferencvárosi Garabonciás Együttesével a történeti társastáncok reneszánszát valósította meg. Ám a „néptáncos tanúhegyek” a megújuló táncpedagógia igen széles „hegyvidékét” rajzolják meg. A már az élők sorából eltávozott alkotók közül említsük először Györgyfalvai Katalint, akiről Mihályi József szakdolgozatának idevágó részlete szól nem elfeledkezve a korszakalkotó „Bujócska” elemzéséről sem (amit Péter Petra írt meg). A 25. *Színház* egykori koreográfusa a „kortárs-néptánc” gyermekvonulatában töltött be jelentős szerepet a kezdetekkor. Foltin Jolánról, aki a gyermeklélek és a gyerekcsoportok iránti érzékenységével emelkedett ki (az asszonyi sors táncos ábrázolása mellett) koreográfiáival és pedagógiai munkásságával, ketten is írtak. Sándor Ildikó a kortársak tiszteletét fejezte ki összefoglalójában, míg

¹ Korábban a Magyar Pedagógiai Társaság önálló kötetet szentelt a gyermektáncok egykori mindenese, Keszler Mária munkásságának is. Bura Ibolya tanárnő, az Állami Népi Együttes egykori táncosa, az ELTE végzős Játék- és szabadidőpedagógia szakos hallgatója vállalta a tárgyát széles kitekintésben bemutató kiadvány szerkesztését (Bura, 2014).

Gordos Anna az utódok képviselőjeként rajzolt hiteles elemzést a meghatározó személyiség munkáiról – gyermektánc-pedagógus szemmel. Tímár Sándornak 90. születésnapjára írt köszöntőt Siposné Tavaszi Virág, aki szakember mivolta mellett a „Csillagszeműek”-ben táncoló leányok édesanyjaként is felidézte a táncmozgalom kulcsfiguráját (jómagam 1976-ban a legendás, a korábban már említett Keszler Mária kezdeményezte Csillebérci Népművészeti Úttörőtáborban dolgozhattam együtt a Mestivel). Ha már Csillebérc... Itt volt szakvezető a martonvásári Salamon Ferencné Erzsike is, a tantervíró kvartett másik gyakorló pedagógus tagja, a *Százszorszép* együttes alapítója, városa kultúratertemő díszpolgára, aki az „amatőr művészet” hamvaságát művészeti iskolává válás után is biztosítani tudta. Hasonló jelentőségű küldetést és pályát jártak be a jeles cigándiak. (Téglás Zsolt és Darmos István az iker-portrék szerzői.) A zempléni település a hazai néptáncgyűjtés történetében is jelentős a fiatal Kaposi Edit úttörő munkája nyomán. Téglás Dezső és Nagy István ezt a hagyományt éltették. Utóbbinak országszerte elterjedt koreográfiái a szerkesztett táncos játék műfajában voltak egészen újszerűek.

Mely műfajban persze Neuwirth Annamária munkássága alighanem a legsúlyosabb. De „Pannika” emellett szervezőként, iskolaalapítóként, civil aktivistaként is kiemelkedő, mindazonáltal a „tantervcsomag” alkotóinak is egyike volt. Mindezt Sándor Ildikó laudációja örökíti meg a kötetben.

Nem terjedhetett volna el ily széles körben az „újfolklorizmus” gazdag üzenete iskolában és iskolán túl, ha az ország különböző vidékein, akár apró falvakban ne lettek volna azt meghalló és folytató követői, akik a hagyományőrzést, honismereti munkát ötvözték a gyermektáncos (később e körökből kinövő újabb- és újabb) csoportok hozzáértő vezetésével. A mozgalommá terebélyesedő új szakma, a gyermektánc-pedagógia bázisai ők. A litéri Értl Pálnéről, Marikáról (a balatonfelvidéki falu „kulturális mindeneséről”) gyermekei írtak, a palócföldi Parád díszpolgáráról, Somfai Tibornéről pedig Sós Tamás.

A mintegy hatvan portréból immár csaknem tíz táncpedagógus. Igazán jó arány. De vajon teljes-e a tabló? Ki hiányzik még? Az említett személyiségek – akár az elhunytak, akár az élők – a hetvenes évek nagy kezdeményezéseinek, a „gyermekművelés eredeti felhalmozásának” részesei. Kik voltak még, akikről nem szabad elfeledkezni? Akikről meg kell írni a portrét a *Tanítaninak*, akár a *Tanúhegyek III.*-nak. Nekem hirtelenjében a püspökhatvani szlovák *Lami István* jut eszembe, a pilisvörösvári sváb *Wenczl József*, akár a nemesnádudvari (idős) *Kishegyi Simon*, a méhkeréki *Rózsa János* tanár úr, a kalocsai *Tóth Ferenc*, de nem sorolom tovább. Kéretik az olvasónak végiggondolni saját régiójában, s megírni a hiányzó emlékezéseket (Knausz főszerkesztő nyitott ezen üzenetekre). S hol vannak az újabb generációk – a harmadik nemzedék? – kimagasló szereplői?

Folytassuk együtt!

Trencsényi, L. (Ed.). (2022). *Tanúhegyek II. Újabb portrék, emlékezések, interjúk mintaadó pedagógusokról*. Magyar Pedagógiai Társaság. 320 pp. ISBN 978-963-7123-81-8, ISBN 978-963-7123-82-5 (pdf)

Irodalomjegyzék

- Bura, I. (Ed.) (2014). *A népművészet napszámosa – Keszler Mária életútja és írásai*. Magyar Pedagógiai Társaság.
- Igazgyöngy Alapítvány. (2019, September 20). *Welcome to our pages •*. Real Pearl Foundation. Retrieved October 3, 2022, from <https://igazgyongyalapitvany.hu/en/home/>
- Trencsényi, L. (Ed.) (2018). *Tanúhegyek. Portrék, emlékezések, interjúk mintaadó pedagógusokról. A Tani-tani Online (A szabad pedagógiai gondolkodás fóruma) oldalain megjelent írások 2011–2017*. Magyar Pedagógiai Társaság.

WITNESS HILLS: AN INVITATION TO DANCE

László Trencsényi, president, Hungarian Pedagogical Association

The Hungarian Pedagogical Association has always considered drawing on the examples and strengths of notable predecessors to contemporary pedagogy to be a vital mission which can help teachers who struggle with everyday challenges and, at times, are vulnerable to burnout.

A symbolic tool for taking up this task is the publication activity of the Association. The book ‘Tanúhegyek’ (Witness Hills in English - a metaphor) was published in 2018 with support from several municipalities and institutions of higher education. The book contains more than fifty portraits and interviews in alphabetical order, beginning with that of Lajos Áprily, a famous 20th-century poet and the former headmaster of Baár-Madas Secondary Grammar School, and ending with the guitar player Ferenc Snétberger, who created a center for talented Roma youth. Naturally, in addition to colleagues with a nationwide or international reputation, this book’s pantheon includes the privates of weekdays, classrooms, ensembles, and children’s camps. The reason for including them is that their loyalty, professionalism, and love of children have set an example for present-day successors just as the former ‘greats’ did (such individuals include József Ferge, director from Sármellék, Edit Ruppert from Péccszabolcs, and primary school teacher László Varjasy from Mátraverebély, among others). They, too, are ‘witness hills’ of a twentieth-century pedagogy which is full of defeats and looking for renewal. Similar to the pedagogy of the century, an essential principle of editing this work was looking past (the sometimes narrow) walls of classrooms and interpreting pedagogy in a modern (or postmodern) context. There, alongside natural communities (e.g., one’s family, neighborhood or peer group) and the traditionally accepted partner: institutions, market players, and civil initiatives also demand a share in the mental-physical-emotional education of the next generation. Among such communities, we find one which is becoming more and more significant: the network called community culture education or, as it can also be called, the world of children’s culture.

It is essential to note here that the volumes’ papers are re-publications. Professor Imre Knausz, the editor of the previously ‘regular’ journal ‘Taní-tani’, has an online journal under the same title. All texts found in ‘Tanúhegyek’ (Witnessing Hills) have been previously published there. The logo of the online journal, a drawing by one of the ‘Real Pearls of Berettyóújfalu’ (Igazgyöngy Alapítvány, 2019), decorates the volume’s cover. The founding leader of that community, Nóra L. Ritók, wrote the original introduction.

That is how outstanding representatives of art pedagogy made their way into this volume; the book features drama teachers, puppet artists, musicians, radio art specialists, and music teachers, as well as dance teachers.¹ Who are they? In regard to one member of the quartet of authors of the school folk-dance curriculum, a student of Éva Karcagi (who left Székesfehérvár for the famous Alsó Erdősor school in Budapest), by the name of Katalin Riba conducted an autobiographical interview with the instructor. Henrik Kovács (who became since then a PhD) compiled interviews with colleagues who had been awarded by the 'Örökség Gyermek Népművészeti Egyesület' (= 'Heritage Children's Folk Association'). These include Róbert Majoros (from Székesfehérvár, Alba Regia Ensemble) and Margit Békési, from Somogy, Barcs. Next to them in the volume, we can find a portrait of Kata Prekler, founder of 'Görömbő Kompánia', an innovative nursery school teacher who merged children's games, dance, and drama. The portrait was written by her colleague, Annamária Farkas.

Years went by, and in addition to other topics, pedagogical ruminations, good practices, portraits, and autobiographical interviews began to accumulate, inspiring editors to consider a subsequent volume. In 2002 the second volume was published by the Hungarian Pedagogical Association with the support of the Etel Takács Pedagogical Foundation. The introduction this time is by professor Éva Makai, representing the NGO 'Section for Children's interests – Committee 'Korczak'. The principles of editing remained unchanged. The aim is to highlight the devoted work of the colleagues and the oeuvre of various venues.

The increased consciousness in editing is marked by a more robust representation of dance and dance pedagogy – a crucial field. The editors identify with the concept that dance, incorporating the complexity of knowledge and skills, plays an extraordinary role in the fulfillment of developing personality and social relations. Obviously, this explains why dance has been included in the national curriculum, and in the official world of art schools characterized by strong traditions.

Tradition? To be honest, the vast majority of dancers in the second volume present folk dance. Katalin Mizerák's essay on Sára Berczik represents another form of movement. Moreover, István Váradi can be mentioned here for his revival of historical ballroom dance with his ensemble 'Garabonciás' in Ferencváros, Budapest. Still, the 'witness hills' of folk dance draw from a wide range of mountains of modern dance pedagogy. Let us first mention, from among the already deceased, Katalin Györgyfalvai, about whom József Mihályi has written a thesis. The analysis of 'Bujócska' (=Hide and seek) should also be mentioned here as well (written by Petra Péter). In the beginning, the former choreographer of the 25. Színház (The 25th Theater) played a significant part in contemporary children's dance. Two essays are devoted to Jolán Foltin's choreographies and pedagogical oeuvre; she was famous for (in addition to producing dance portraits of women's lives) her concern about children's souls and her sensitivity towards groups of children.

.....
¹ Earlier, the Hungarian Pedagogical Association dedicated a separate volume to the work of the expert of children's dances, Mária Keszler. Ibolya Bura, a former dancer of the State Folk Ensemble and a graduate student of ELTE in Game and Leisure Pedagogy, undertook the editing of the book, which presents her subject with a broad perspective (Bura, 2014).

Ildikó Sándor expressed respect towards contemporaries in her summary, while Anna Gordos, with the eyes of a children's dance teacher, represented their successors, drawing a portrait of a decisive personality. Virág Tavaszi-Sipos proposed a toast for the 90th birthday of Sándor Tímár. She, as an expert herself and also the mother of girls who dance in Tímár's famous children's ensemble 'Csillagszeműek', recalled the key figure of the dance house movement. (The writer of this a résumé was able to work with Master Tímár in the Folklore Pioneers' Camp – initiated by the previously mentioned legendary Mária Keszler in 1976.) In Csillebérc, the venue of this camp, another author of the dance curriculum, Erzsike Salamon from Martonvásár and the founder of the ensemble 'Százszorszép', was in charge of the program. She was someone who could preserve the bloom of amateur art even in an art school. A similar career and mission can be found among the dancers from Cigánd. In the history of folk-dance collection in Hungary, that village in the county of Zemplén enjoys a unique position thanks to the young Edit Kaposi, and Dezső Téglás and István Nagy continued this tradition. The latter made famous and novel choreographies in the genre of edited dance games. In this genre, the most outstanding work belongs to Annamária Neuwirth. She is also a remarkable organizer, school founder and civil activist, as well as a co-author of the curriculum. Ildikó Sándor's laudation recalls these momentums in the book.

The rich message of neo-folklorism could not have spread so widely in and out of schools all over the country (even in tiny villages) if there had not been followers who combined keeping up traditions, 'Landeskunde' and providing expertise in leading children's dance groups. These are the basis of a new profession, i.e. children's dance pedagogy, which is already spreading as a movement. Her own children have written about Mrs. Mária Értl from Litér (the 'cultural farmhand' of her village). It is Tamás Sós who wrote about Mrs. Somfai, the honorary citizen of Parád (Palóc region).

Almost ten dance teachers out of sixty portraits, now that is a good proportion. But is this tabloid complete? Who is missing? The personalities mentioned above, deceased or still with us, are the representatives of the 1970s and the significant initiatives of discovering children's culture. Who are the ones we should not forget about? Who should be written about in the 3rd volume of 'Taní-tani'? Offhand, I can recommend the Slovakian István Lami from Püspökhatvan, the Schwabian József Wenczl from Pilisvörösvár, Snr. Simon Kishegyi from Nemesnádudvar, János Rúzsza from Méhkerék, or Ferenc Tóth from Kalocsa. The list goes on. In fact, the reader is requested to think it about their own region and write the missing portraits (Editor-in-chief Knausz welcomes these messages!). And where are the outstanding actors of the upcoming third generation?

Let us continue together!

Trencsényi, L. (Ed.). (2022). *Tanúhegyek II. Újabb portrék, emlékezések, interjúk mintaadó pedagógusokról*. Magyar Pedagógiai Társaság. 320 pp. ISBN 978-963-7123-81-8, ISBN 978-963-7123-82-5 (pdf)

References

- Bura, I. (Ed.) (2014). *A népművészet napszámosa – Keszler Mária életútja és írásai*. Magyar Pedagógiai Társaság.
- Igazgyöngy Alapítvány. (2019, September 20). *Welcome to our pages* •. Real Pearl Foundation. Retrieved October 3, 2022, from <https://igazgyongyalapitvany.hu/en/home/>
- Trencsényi, L. (Ed.) (2018). *Tanúhegyek. Portrék, emlékezések, interjúk mintaadó pedagógusokról. A Tani-tani Online (A szabad pedagógiai gondolkodás fóruma) oldalain megjelent írások 2011–2017*. Magyar Pedagógiai Társaság.

Bernáth László PhD

egyetemi tanár, ELTE PPK Pszichológiai Intézet, Magyar
Táncművészeti Egyetem Pedagógia és Pszichológia Tanszék

László Bernáth PhD

professor, Eötvös Loránd University Faculty of Education and Psychology,
Department for Pedagogy and Psychology Hungarian Dance Academy

Pálinkás-Molnár Mónika BA

Pécsi Tudományegyetem, Pszichológia Intézet, Bölcsészet- és
Társadalomtudományi Kar, Pszichológia Intézet

Mónika Pálinkás-Molnár BSc

University of Pécs, Psychology Faculty of Humanities and Social Sciences,
Institute of Psychology

Bolvári-Takács Gábor PhD

egyetemi tanár, Magyar Táncművészeti Egyetem, Művészetelméleti Tanszék

Gábor Bolvári-Takács PhD

professor, Hungarian Dance University, Department of Art Theory

Tongori Ágota PhD

egyetemi adjunktus, Magyar Táncművészeti Egyetem,
Pedagógia és Pszichológia Tanszék

Ágota Tongori PhD

assistant professor, Department for Pedagogy and Psychology,
Hungarian Dance University

Korom Alexandra

PhD-hallgató, SZTE BTK Történelemtudományi Doktori Iskola,
Néprajzi és Kulturális Antropológiai Tanszék

Alexandra Korom

PhD student, University of Szeged, Doctoral School of History, Department of
Ethnology and Cultural Anthropology, Faculty of Humanities and Social Sciences

Trencsényi László

elnök, Magyar Pedagógiai Társaság

László Trencsényi

president, Hungarian Pedagogical Association



Magyar
Táncművészeti
Egyetem