

A TÁNCKULTÚRA ANTROPOLÓGIÁJA – Lehetőségek, irányok, kapcsolódások

The programme is implemented within the framework of the Interreg V-A Romania-Hungary Cooperation Programme, ROHU446 – EduCultCentre, the project Romanian-Hungarian cross-border cultural incubator for performing arts, organised by Csokonai Theatre.

The content of this material does not necessarily represent the official position of the European Union.

The programme is implemented within the framework of the Interreg V-A Romania-Hungary Cooperation Programme, ROHU446 – EduCultCentre, the project Romanian-Hungarian cross-border cultural incubator for performing arts, organised by Csokonai Theatre.

© Kavecsánszki Máté

© Szerzők

Szerkesztő: KAVECSÁNSZKI MÁTÉ

Tördelő: ÁROKSZÁLLÁSI RONALD

Kiadó: CSOKONAI SZÍNHÁZ, DEBRECEN

2023

TARTALOM

KIADÓI ELŐSZÓ	6
KAVECSÁNSZKI MÁTÉ: TÁNCANTROPOLÓGIA – A TÁNCKULTÚRA ANTROPOLÓGIÁJA ÚTKERESÉS ÉS LEHETSÉGES ÉRTELMEZÉSEK 2023 TAVASZÁN (BEVEZETŐ GONDOLATOK)	8
ANTROPOLÓGIAELMÉLET	
BICZÓ GÁBOR: A TÁNCKULTÚRA ANTROPOLÓGIÁJA	26
CSÁJI LÁSZLÓ KOPPÁNY: TÉRHASZNÁLAT, MOZGÁS, MŰVÉSZET – ÉS A TÁNC (A MŰVÉSZETANTROPOLÓGIA ÉS A TÁNCANTROPOLÓGIA VISZONYÁRÓL)	42
TÁNC- ÉS ZENETÖRTÉNET	
KAVECSÁNSZKI MÁTÉ: FRAGMENTUMOK A KORA ÚJKORI TÁNCKULTÚRA TÁRSADALOMTÖRTÉNETI VIZSGÁLATÁHOZ	68
ÁBRAHÁM NÓRA: AZ 1940-ES ÉVEK TÁNCKUTATÁSAINAK KÍSÉRLETEI ÉS ELMÉLETEI – A TÁNCKATASZTER BEMUTATÁSA	100
BÓLYA ANNA MÁRIA: AZ ETNOMUZIKOLÓGIA AKSAK KÉRDÉSÉNEK EGY LEHETSÉGES ÉRTELMEZÉSI KERETE	126
TRADICIONÁLIS TÁNCKULTÚRA VIZSGÁLATA	
VARGA SÁNDOR: A TRADICIONÁLIS MEZŐSÉGI TÁNCKULTÚRA TÉRBELI TAGOLÓDÁSA	147
BONDEA VIVIEN: PÁRHUZAMOS KÜLÖNIDEJŰSÉG A TÁNCKULTÚRÁBAN – EGY RURÁLIS MOLDAVI KÖZÖSSÉG TÁNCKÉSZLETÉNEK ORGANIKUS ÁTALAKULÁSA	171
SZABÓ HENRIETT: A HAGYOMÁNYOS CIGÁNY TÁNC TRANSZGENERÁCIÓS FOLYAMATAI: NYÍRVASVÁRI PÉLDÁJA	199

HAGYOMÁNYŐRZÉS, LOKÁLIS ÖRÖKSÉG

MARINKA MELINDA: A KÁLLAI LAKODALMAS – GONDOLATOK EGY TÁNCANTROPOLÓGIAI MIKROKUTATÁS RÉSZEREDMÉNYEI KAPCSÁN	217
SZABÓ HENRIETT: A TÁNC FUNKCIÓI EGY NYÍRSÉGI VEGYES ETNIKUMÚ KISVÁROS KÖZÖSSÉGFOLYAMATAIBAN	235
FELFÖLDI LÁSZLÓ: A HELYI TÁNCHAGYOMÁNY MEGTESTESÜLÉSÉRŐL MINT KULTURÁLIS ÉRTÉKRŐL. A NAGYECSEDI PÉLDA	254
JOSE ANTONIO LORENZO L. TAMAYO: A KATOLIKUS RITUÁLIS TÁNCOK ANTROPOLÓGIAI MEGKÖZELÍTÉSE: AZ OBANDÓI TERMÉKENYSÉGI TÁNC, A SUBLI ÉS A KURALDAL ESETE	272
JOSE ANTONIO LORENZO L. TAMAYO: <i>TURUMBA SA BIRHEN</i> : A FÁJDALMAS SZŰZANYA TISZTELETÉNEK VIZSGÁLATA AZ UTCAI TÁNCON KERESZTÜL A FÜLÖP-SZIGETEKI PAKILBAN ÉS LAGUNÁBAN	296

NÉPTÁNCMOZGALOM

FELFÖLDI LÁSZLÓ: A MAGYARORSZÁGI NÉPTÁNC-ÚJJÁÉLESZTÉSI MOZGALOM JOGI ÉS POLITIKAI KERETEIRŐL A MÁSODIK FÉLÉVBEN XX. SZÁZAD MÁSODIK FELÉBEN	322
SZÉKELY ANNA: A MAGYAR NÉPTÁNCOS KÖZÖSSÉG ÉS A REVIVAL NÉPTÁNC	347

OKTATÁS, TÁNCOS NEVELÉS

BIHARI NAGY ÉVA: TÁNC ÉS A KERETTANTERV (TÁNC-MŰVELTSÉGTARTALMAK A 21. SZÁZADI KÖZNEVELÉSBEN)	369
BÓLYA ANNA MÁRIA: <i>BALLETWHERE</i> – EGY TÁNC TÖRTÉNET OKTATÁSI INNOVÁCIÓ TANULSÁGAI	391
GILÁNYI ATTILA: A VIRTUÁLIS VALÓSÁG ALKALMAZÁSA A TÁNC TÖRTÉNET BEMUTATÁSÁBAN ÉS OKTATÁSÁBAN	403
MIKULICS ÁDÁM: NÉPTÁNC ÉS KARAKTERTÁNC OKTATÁS AZ ÁLLAMI BALETT INTÉZET KÉPZÉSI STRUKTÚRÁJÁBAN – FORRÁSOK EGY KIBONTAKOZÓ SZEMANTIKAI KUTATÁS GONDOLATÁHOZ	417

SZÍNPAD, SZÍNHÁZ

ÁBRAHÁM NÓRA: A DRAMATIKUS TÁNC MŰVÉSZETELMÉLETI MEGKÖZELÍTÉSE ÉS SZÍNPADI ELŐADÁSFORMÁI AZ 1930-AS ÉVEKBELI MAGYARORSZÁGON	435
LENGYEL EMESE: SZEMELVÉNYEK A SZOCIALISTA OPERETTJÁTSZÁS KORSZAKÁBÓL: ROBOZ ÁGNES AZ OPERETT-TÁNC PROBLÉMÁJÁRÓL	458
MIKULICS ÁDÁM: EGY JELENSÉG MARGÓJÁRA – A TRADICIONÁLIS TÁNCKULTÚRA SZÍNPADI REPREZENTÁCIÓJÁNAK SZEMLÉLETTEREMTŐ PÉLDÁJA ZSURÁFSZKY ZOLTÁN ALKOTÓMŰVÉSZETÉBEN	473
WINDHAGER ÁKOS: KETTŐSSPIRÁLÚ LONDONI HALÁLTÁNC A TRAGÉDIA LEHETSÉGES SCRUTON-OLVASATA	486
REZÜMÉK ANGOL NYELVEN	513
A KÖTET SZERZŐI	536

A Csokonai Színház igazgatójaként a projekt megírásakor az lebegett a szemem előtt, hogy erős alapokat szeretnék teremteni a régió kulturális fejlődéséhez, melynek a középpontjában a debreceni Csokonai Színház áll.

A tánctagozat alapításának a gondolata színházigazgatói munkám során folyamatosan jelen volt és a létrehozására korábban is készültek tervek, amelyek megvalósítása azonban abban az időben még anyagi nehézségekbe ütközött. A cél teljesítéséhez tehát másképp kellett hozzáfognom. A tánckultúra fejlesztési lehetőségét a régióban abban láttam, hogy szakmailag is támogatni és ösztönözni kell a régióban dolgozó tanár kollégákat, közösséggé kell formálni a szétszórta működő táncpedagógusokat. A két célt egy projektben fogtam össze. Tizenöt alkalommal hívtuk össze a régió táncpedagógusait olyan találkozókra, amelyek során szakterületük legkiválóbb ismerőivel működhetek együtt.

A másik fontos alapelv az volt, hogy erősíteni kell a tudományos háttérrel, ami támogatja a tánckultúra régió belüli erősödését és szakmai kiteljesedését. Táncantropológiai tanulmányaimból tudom, hogy milyen fontos és előremutató szerepet tölt be a nemzetközi tudományos közösségben a magyar tánckutatás. A diszciplína európai kialakulását jóval megelőzve születtek alapművek Magyarországon. A lehetőség, hogy Debrecenben olyan hiánypótló kötet jelenhessen meg, amely összegzi a jelen helyzetet és új utakat tud kijelölni, felvillanyozó lehetőségnek tűnt.

Ezt a víziót 2015-ben írtam le először a román-magyar határon átnyúló regionális program tervezésekor. A tánctagozat megalakításának lehetősége, egy erős szakmai háttér kialakítása és az utánpótlás-nevelés színvonalának folyamatos fejlesztése volt tehát a célja annak a hosszú távú programnak, amely végül a román-magyar interreg projekt keretein belül megvalósult. Most túl vagyunk a tizenöt komoly szakmai hétvégén. Megalakult a Csokonai Színház tánckara és a kedves olvasó kezében tartja azt a könyvet amely széleskörű szakmai összefogással a hazai táncantropológia első, nemzetközi érdeklődésre is számot tartó tanulmánykötete.

A vízióhoz olyan partner kellett mint a Debreceni Egyetem Néprajzi Tanszéke és olyan kiváló kutató, mint Dr. Kavecsánszki Máté, aki nemcsak nagyszerű szakember, de jó szervező is, aki magára vállalta a teljes szakmai és logisztikai munkát is.

Víziót egyedül is lehet alkotni, de megvalósítani csak másokkal együtt lehet és érdemes.

Nagyon remélem, hogy olyan magot ültettünk el, ami a határ mindkét oldalán erős hajtásokat fog hozni a jövőben.

Gemza Péter

Táncantropológia – A tánc kultúra antropológiája Útkeresés és lehetséges értelmezések 2023 tavaszán (bevezető gondolatok)

KAVECSÁNSZKI MÁTÉ

A debreceni Csokonai Színház projektjének keretében 2023 tavaszán megrendezett táncantropológiai konferenciasorozat több szempontból is kihívást jelentett a szervezők számára. Egyrészt nemcsak a táncantropológia magyarországi megítélésére, eddigi eredményeire, a rokon kutatásokhoz való viszonyára, valamint a továbblépés lehetőségeire és útjaira kellett reflektálnunk, hanem olyan szakembereket is meg kellett szólítanunk, köztük egyrészt valódi antropológiai vagy etnokoreológiai szemléletű táncutatókat, másrészt olyanokat, akik elsősorban antropológiai terepmunkájuk révén kerültek közelebbi kapcsolatba a tánc kultúra vizsgálatával, harmadrészt olyanokat, akik határdiszciplinákat és témaköröket képviselnek, így tágítva értelmezési horizontunkat. Végül, de nem utolsósorban arra is figyeltünk, hogy az általunk megkeresett kutatók valamilyen módon (legalábbis partnerintézmény képviselőjeként) kapcsolódjanak Debrecenhez,¹ a Debreceni Egyetem Etnológiai Tanszékéhez, valamint arra, hogy olyan szakmai stáb álljon össze, amely elméleti és tudományos háttérrel - regionális fókuszú alkalmazott tudományos státuszt képviselve - tudna biztosítani a Csokonai Színház táncművészeti törekvéseihez.

Tudomásunk szerint Magyarországon még soha nem volt olyan konferencia, amely kifejezetten a táncantropológiával foglalkozott volna, ami a konferencia címe is. A fenti kihívásoknak való megfelelés a látványos sikerek és a számvetés tanulságainak összetett mezőnyét hozta létre, ami minden új kezdeményezésre jellemző.

¹ A fent említett partnerintézmények: A Néprajzi Tanszék 2016-ban együttműködési megállapodást kötött a Magyar Néprajztudományi Társasággal, amelyet a 2023-as konferencián megújítottak. A Magyar Művészeti Akadémia Elméleti és Módszertani Kutatóintézete 2023-ban lett a tanszék partnere. A HUN-REN-DE Etnológiai Kutatócsoport a Néprajzi Tanszék mellett működik.

Mivel a Csokonai Színház a pályázatban vállalt kötelezettségének eleget téve kifejezetten táncantropológiai konferenciákat kívánt szervezni, át kellett gondolnunk, hogy mit jelent majd a név 2023-ban Magyarországon. Ehhez legalább két szempontot kellett figyelembe venni:

1) A táncantropológia diszciplináris sajátosságai, elméletei és módszertana a nemzetközi tudományos életben. E tekintetben különösen fontos volt a lehető legszélesebb ismeretelméleti horizont megragadása, ami végső soron a kötet elnevezését is indokolja (A tánckultúra antropológiája). Ez annak a hagyománynak az érvényesítését jelenti, amely az 1980-as évektől kezdve a tánc kutatás szemléletváltásának eredményeként a tánc tudomány új formáját eredményezte. A szemléletváltás elsősorban nem a korábbi megközelítések kritikáját jelentette, hanem a kutatás új fókuszát, amely a strukturális elemzésről a tánckultúra társadalmi kontextusának elemzésére helyeződött át, és amelyben fokozatosan a kultúra- és társadalomtudományi megközelítés vette át a helyét. Az ebben az időszakban kialakult „új tánc tudományok”, miközben nem utasították el a strukturális elemzés vagy a tánc strukturalista megközelítésének fontosságát², a tánc társadalmi, történelmi, politikai és gazdasági kontextusai felé fordultak. Ez a fajta „új tánc tudomány” nemzetközileg meghatározó szerepet játszott a kilencvenes évek második felének kutatásaiban, azzal a törekvéssel, hogy a mozgó testet „szöveggént” értelmezze, és „olvassa” az egyéni és közösségi identitások vizsgálata érdekében.³ Ebben a tekintetben Susan Leigh Foster *Reading Dancing* című, 1986-ban megjelent könyve jelentős előrelépés volt. Ebben a könyvben a szerző a táncot mint olvasható szöveget, strukturalista modellt követve olyan kulturális termékként tekinti, amelynek elemzése lehetővé teszi a társadalmi rendszerek mögöttes struktúráinak értelmezését.⁴ Foster megközelítése a tánc történetéről való gondolkodásban is fontos változásokat eredményezett, mivel nem a formális, genealógiai-tipológiai elemzésre, hanem a tánc történeti kontextusokra helyezte a hangsúlyt. Ez persze nem előzmények nélküli: a táncantropológiában az 1970-es évektől kialakuló

² Hogy a kettő nem azonos, különösen Martin György életművében, az Könczei Csilla tanulmányából (Könczei 2020: 254-269) derül ki, bár erre korábban Kürti László is utalt (Kürti 1995: 144.).

³ O'Shea 2021: 23.

⁴ Foster 1992. Lásd különösen az előszót, XVI-XVIII.o.; valamint a könyv harmadik fejezetét [Readings in Dance's History: Historical Approaches to Dance Composition]: 99-185. o.

strukturálisan megközelítés és szemantikai fordulat⁵ a strukturális elemzés mellett a tánc társadalmi kontextusának mély, kifejezetten antropológiai megértésére is törekedett⁶, ugyanakkor a társadalmi jelentések és reprezentációk sokkal kevesebb figyelmet kaptak,⁷ így a tánc szociokulturális jelentősége és szerepe nem tudott teljes mértékben megvilágításra kerülni. A strukturalizmus kritikája elsősorban a nyelvészeti módszerekkel nehezen dekódolható reprezentációk kérdésére irányult, ami már a későbbi posztmodern kritikát is magában hordozta. Így később, a posztstrukturális kritikát figyelembe véve, a történelmi és társadalmi kontextusok árnyaltabb figyelembevétele már nem maradt el. A Foster által szerkesztett *Corporealities* című kötet esszéi a táncra mint a történelmi, társadalmi és esztétikai viszonyok koreográfiájára fókuszálnak, amely a fent említett viszonyokkal együtt a hatalmi hálózatok komplex rendszerébe ágyazódik.⁸

Összességében a tánc mint társadalmi jelenség értelmezése interdiszciplináris megközelítést és intenzív, elméletorientált és módszertani interakciót igényelt a releváns kapcsolódó tudományágakkal. Janet O'Shea szerint az új táncstudomány nemzetközi alapjait elsősorban az empirikus kultúratudomány (folklór, antropológia, tágabb értelemben vett etnográfia), a táncelemzés, a filozófia (különösen az esztétika és a fenomenológia) és a történelemtanítás fektette le.⁹ A magyarországi táncstudományok kialakulásának folyamatával ellentétben a nyugati táncstudományok első szövegei az antropológiából származtak, hiszen a „Másik” meglátásának egyik legjobb (vizuális) módja a táncművészet volt. Az antropológiai elemzésben pedig a tánc tanulmányozása kéz a kézben járt a kultúra más jelenségeinek értelmezésével, így a köztük lévő kapcsolat gyorsabban artikulálhatóvá vált. Ráadásul az antropológiában a testi folyamatok tanulmányozása adott feladat volt. Ez a kérdés viszont

⁵ Kürti 2014: 741-742.

⁶ Lásd például Adrienne Kaeppler és John Blacking munkáit: Kaeppler 1991: 11-21; Kaeppler 2000: 116-125; Blacking 1983: 89-99.

⁷ O'Shea 2021: 27.

⁸ Giersdorf 2020: 61. Lásd még Foster 2005a: X-XVI.; Foster 2005b 1-26; Tomko 2005: 159-182.

⁹ O'Shea 2021: 25.

visszavezet bennünket az antropológia történetének az „új tánctudományok” megjelenése előtti időszakába.¹⁰

2) Figyelembe kellett vennünk a hazai diszciplináris hagyományokat és gyakorlatot is, hiszen ugyanazok a tudományos nevek mind a magyar-nemzetközi kontextusban, mind hazánkban eltéréseket hordozhatnak.¹¹

A tánctudomány ma Magyarországon nem rendelkezik önálló státusszal, kutatási témái és módszerei különböző tudományágakhoz kapcsolódhatnak. Bár az Országos Bölcsészeti- és Társadalomtudományi Kutatótanács tudományterületi besorolásában a tánc- és mozgástudomány a művészetek között szerepel, a bölcsészettudományok között nincs tánctudományi szakterület, sőt az MTA nomenklatúrájában sem szerepel a tánc- és mozgástudomány, míg a zenetudomány önálló tudományágként jelenik meg.¹² *A tánckutatásnak tehát nincs önálló tudományos státusza Magyarországon.* Van ugyan akadémiai munkabizottsága, amely a Néprajzi Bizottság része, hiszen a magyar tánckutatás elméletileg és módszertanilag legkiforrottabb ága, a néptánckutatás több évtizedes világszínvonalú múltra tekint vissza. Ez azt jelenti, hogy a Magyar Tudományos Akadémia nomenklatúrájában a kulturális és szociálintropológia egyelőre a néprajzhoz tartozik.

A jövő tánctudományának lehetséges, diszciplináris elméleteket, módszereket, olvasatokat és témákat integrálni képes, ugyanakkor saját diszciplináris arculattal rendelkező részdiszciplinái közül a kötet címe csak egyre utal: az antropológiára, amely maga is ugyanolyan sokszínű,

¹⁰ Biczó Gábor tanulmánya e kötetben részletesen vizsgálja a témát, lásd még Kürti 1995: 149; Kürti 2014: 740-742.

¹¹ Figyelembe véve a magyarországi tánckutatás történetét, amelynek során különösen a néptánckutatás képes volt közvetlen diszciplináris jegyeket szerezni, ugyanakkor különböző olvasatokra és tematikus területekre specializálódva, létrehozva a táncfolklorisztikát, az etnokoreológiát és az utóbbiakba jól vagy rosszul, de a legteljesebb elméleti és módszertani apparátussal jól vagy rosszul beilleszkedő struktúraelemzést és jegyzetrendszert. Mindezek mellett a táncantropológia területe is megjelenik, egy sor egymást átfedő tudásterületet hozva létre. Magyarországon elsőként Kürti László publikált átfogó tanulmányt a táncantropológia elméleteiről és módszereiről, egyúttal bírálva a nyelvészeti modelleket, a funkcionalista és strukturalista koncepciók feltétlen és kritikátlan alkalmazhatóságát (Kürti 1995: 137-153). Később több más cikkében is a nemzetközi táncantropológiai elméletek, kutatási témák és megközelítések megismerésére buzdította a magyar kutatókat, és egyúttal felbecsülhetetlenül sokat tett ezen elméletek és megközelítések magyarországi elterjesztéséért.

¹² <https://mta.hu/doktori-tanacs/tudomanyagi-nomenklatura-106809> [visszakérésve: 24.08.2023.]

részdiszciplínákat, olvasatokat és témákat magába foglaló, de azokat integráló tudásterület, mint ahogy ez igaz lehet a jövő integratív tánctudományára is.

Mint mindig, amikor egy megfoghatatlan tudásterület interdiszciplináris helyzetét próbáljuk értelmezni, az egymást átfedő határok és szubdiszciplináris érzékenységek sűrű hálójában kell eligazodnunk. Az antropológia is számos aldiszciplínát hozott létre másfél évszázados története során, más tudományágakkal folytatott párbeszédben. *Vajon a táncantropológia ezek között létezik, vagy inkább tematikus terület?*¹³ Magának a táncantropológiának is megvannak azonban a maga preferált kutatási témái, mint például az etnicitás, a helyi identitás vagy a tánc és a politika kapcsolata. Milyen kapcsolatban áll a táncantropológia az antropológia és a szociokulturális antropológia más részdiszciplínáival, például a művészet antropológiájával, és hogyan járul hozzá az antropológia integratív jellegének fenntartásához?¹⁴ *Mit jelent valójában a tánc mint kulturális és társadalmi jelentéssel bíró aktus antropológiai vizsgálata, és hogyan integrálható a táncantropológia a multidiszciplináris jellegű, de ugyanakkor önálló diszciplináris identitással rendelkező tánctudományba?* Ezt az integrációt talán elősegíti, hogy a magyarországi hagyományos táncművelés vizsgálatában a korábban talán egymással rivalizáló megközelítések - például a táncfolklór és a táncantropológia körüli vita és diskurzus - fokozatosan egyre kevésbé válnak riválissá,¹⁵ valójában inkább különböző kutatási hagyományokat képviselnek, mint egymást kizáró diszciplináris elméleteket és módszereket.

¹³ A „nyugati” táncantropológia legitimitását még az 1990-es években is számos kritika érte: önálló tudományként való státuszának kérdését Drid Williams vetette fel 1991-ben, de a táncantropológia ezt követően kezdett igazán fellendülni (részletesen lásd Kürti 2014: 740-748.). E bevezetőnek természetesen nem célja, hogy a táncantropológia különböző irányzatainak és megközelítéseinek (pl. funkcionalista és neofunkcionalista, strukturalista és embodiment-elméletek, fenomenológiai koreológia stb. - about ezekről lásd Kürti 2014: 740-748).

¹⁴ Mindezt úgy, hogy maga az antropológia létezése is rejtélyes. Lásd Biczó 2018: 15-16.

¹⁵ Ez a néprajzban és a kulturális antropológiában is megtörtént, lásd Mészáros 2021: 1; Kotics 2020; Lajos 2020. Körülbelül tíz évvel ezelőtt én is inkább a különbségek jegyében írtam le a táncfolklór és a táncantropológia kapcsolatát, bár már akkor is utaltam a két hagyomány közötti együttműködés fontosságára. Kavecsánszki 2015: 15-22.

De van még egy kérdés, amely a táncantropológia szempontjából lényeges. Mi is az a táncantropológia Magyarországon?¹⁶ Hogyan definiálják magukat és tevékenységüket azok, akik táncantropológusnak nevezik magukat, és miben különböznek más szakmai közösségektől? Például azoktól az antropológusoktól, akik bár nagymértékben foglalkoznak a tánckultúrával, mégsem nevezik magukat táncantropológusnak. Ez a kötet több szerzőjére is vonatkozik. Vajon a táncantropológia a kutatási téma, a módszertan vagy az ez utóbbival szoros kölcsönhatásban álló intézményi keret és hagyomány miatt az, ami? Van-e saját módszertana és episztemológiája, amely számos társadalomtudományi és bölcsészettudományi diszciplínából származó elméletek és módszertanok komplex hálózataként egy integratív táncstudomány részévé teszi, vagy az antropológia egyik részterületeként kell kezelni (azaz a vallásantropológiához, muzeológiához, közgazdaságtanhoz, politikához, ökológiához, filozófiához, orvosláshoz, digitális, vizuális stb. antropológiához hasonlóan)? *Milyen jelenségeket és milyen mélységig kell vizsgálni a táncot ahhoz, hogy a tánc antropológiai elemzésének nevezhessük, és ne valami másnak?* Ezt úgy kell megtenni, hogy az antropológiai megközelítésre szűkített elemzés ne tűnjön hiányosságnak egy, a táncstudomány más területéről érkező kutató számára. Ez lehetővé teszi a tudományos kompetenciákat érintő viták elkerülését vagy tompítását, elősegítve a táncstudományok integratív, multidiszciplináris jellegét.

A táncantropológiai kutatást meghatározó alap gondolatok megfogalmazásakor a következőket vehetjük figyelembe.¹⁷ A kutatás tárgya:

¹⁶ A táncantropológia intézményi keretei Magyarországon még kialakulóban vannak, mindössze egyetlen intézmény (a Szegedi Tudományegyetem Néprajzi és Kulturális Antropológiai Tanszéke) kínál felsőfokú képzést még specializáció szintjén is, és nem túl gyakori a táncantropológia mint szakantropológiai szakirány. Fontos azonban megjegyezni, hogy a kutatóegyesületek igen aktívan részt vesznek benne, például a Magyar Etnochoreológiai Társaság által szervezett táncantropológiai olvasóköri. Ez az egyesület egyben a magyar táncantropológusok fórumaként is szolgál, képviselve az etnokoreológia és a táncantropológia magyarországi kapcsolatait. Felmerül az a kérdés is, hogy pontosan milyen képzettséggel kell rendelkeznie egy tánckutatónak, bár kézenfekvőnek tűnhet, hogy egy táncantropológus antropológus és/vagy etnográfus. És az sem kérdés, hogy a mai magyar felsőoktatásban ki tanít táncantropológiát a hallgatóknak? Más szóval: kik azok, akik a táncantropológia tudományos utánpótlásának biztosításán dolgoznak a felsőoktatási környezetben?

¹⁷ Mészáros Csaba az antropológiai és néprajzi kutatások magjának értelmezésével kapcsolatban egy olyan modellt állított fel, amely jelen esetben tökéletesen alkalmazhatónak tűnik. Véleményem szerint a Mészáros által bemutatott és a néprajzra - kulturális

a táncoló ember és közösségei (nem elsősorban maga a tánc!). A kapcsolódó ismeretelméleti horizont nem különbözik a néprajz és a kulturális antropológia ismeretelméleti horizontjától, ami a társadalomtudományok empirikus elemzési módszereit és a humán tudományok hermeneutikáját ötvöző hibrid tudást eredményez.¹⁸ A vizsgált tárgy legfontosabb jellemzője a közösségi jelleg (sőt, a közösségi érintettség), amelynek társadalmi és kulturális valósága alkotja az elemzés tárgyának környezetét. A táncantropológia tehát a táncoló emberi közösség tanulmányozása, amelyben a tánc egy komplex kulturális rendszer *egyik* megnyilvánulása. Az, hogy táncantropológiának vagy tánc kultúra-antropológiának nevezzük-e, az elemzési kontextusok szélességétől és mélységétől függ. Minél szélesebbre tárjuk az ajtót a tánc jelenségét körülvevő kulturális és társadalmi kontextus tanulmányozása előtt, annál inkább az utóbbi elnevezés és az integratív antropológiai megközelítés (elméletek és módszertanok) felé haladunk.

Ugyanakkor hangsúlyozni kell, hogy a *társadalmi és a kulturális környezet (gyakran nem egyenlő arányban történő) figyelembevétele, valamint e kettő mély és komplex értelmezése nem csupán a tánc kutatás sajátossága, amelyet gyakran közvetlen táncantropológiának neveznek.* Hiszen például a hazánkban egyre jelentősebb elméleti és módszertani eredményeket felhalmozó etnokoreológia¹⁹ is figyelembe veszi a társadalmi és kulturális, sőt ideológiai és gazdaság-politikai környezetet, és nem választja el ezt a formai-szerkezeti, mozgás- és zenei elemzéstől.²⁰ A 2000-es évektől újjászerveződő magyar *táncfolklorisztika*,²¹ eredendően kultúrakutatás, bár a korábbi kutatásokra jellemző történeti megközelítés eredményei ma már erős kritikai olvasatot

antropológiára - alkalmazott értelmezés elméleti kerete Lakatos Imréhez hasonlóan nagyban segíthet a táncantropológia és általában a tánc tudományok kapcsolatának megértésében. Lásd: Mészáros 2021: 14-16.

¹⁸ lásd Mészáros 2021: 15.

¹⁹ lásd Varga 2021: 275-288, különösen a 279-283. oldalt. A 2018-ban Szegeden megrendezett, az ICTM Tanulmányi Csoport által szervezett *etnokoreológiai* nemzetközi szimpóziumot és a konferencia előadásait tartalmazó kötetet nemzetközi jelentősége miatt kell kiemelni. A szimpózium elsősorban a tánc kultúra politikai összefüggéseire fókuszált. Lásd Apjok - Povedák - Szőnyi - Varga (szerk.) 2021.

²⁰ A társadalomtudományi megközelítések és az etnokoreológiai kutatási módszerek együttes alkalmazásának fontosságáról lásd például Varga 2020: 182-183.

²¹ Fügedi - Varga 2020: 206. Ebben a bevezető tanulmányban nem elemzem az etnokoreológia és a táncfolklor interdiszciplináris kapcsolatát.

igényelnek, és eredendően leíró jellegűek, amelyben a kulturális, társadalmi, politikai, gazdasági háttér bemutatása csak háttér marad, és nem kapcsolódik a tánckultúra bemutatásához, tehát nincs kontextuális elemzés.²² Valójában éppen a 2000-es évektől kialakult komplex, kontextuális megközelítés,²³ elsősorban a fiatal tánckutatók révén, az, ami kapcsolatot teremt a tánckutatás különböző ágai (táncfolklor, táncantropológia, etnokoreológia, tánctörténeti mikrotörténeti kutatások) között, és egyúttal közelebb hozza az értelmezési horizontot (tematikusan, valamint a személyi és szakmai intézményhálózatot tekintve). A kritikai tánctudomány²⁴ egy újabb részterület, amely szintén szoros kapcsolatot tart fenn a posztmodern antropológiai tanulmányokkal.²⁵ *A kutatás tárgya - a tánc vagy a tánc és annak társadalmi és kulturális kontextusa - tekintetében tehát konvergencia van az érintett tudományágak között.*

A tudományágak konvergenciájával egy integratív tánctudomány körvonalai rajzolódni kezdtek. Ennek intézményi és személyi feltételei már adottak. Az intézményesülés folyamata felerősödött, és reméljük, hogy ez jelentősen csökkentheti a tánctudomány diszciplináris széttagoltságát, és nagyban segíti az interdiszciplináris érzékenység kialakulását, ezáltal erősítve az interdiszciplinaritást. Új intézmények csatlakoztak a HUN-REN (korábban ELKH és Magyar Tudományos Akadémia), a Bölcsészettudományi Kutatóközpont, a Zenetudományi Intézethez, amely évtizedek óta bázisintézménynek számított. A Magyar Tudományos Akadémia Etnológiai Bizottságának Tánctudományi Munkabizottsága 2010-ben alakult meg. Ez a tánctudomány különböző területeinek kutatói számára biztosít párbeszéd platformot. 2011-ben újjászerveződött a Magyar Etnokoreológiai Társaság, 2020-ban a Magyar Tánctudományi Társaság, 2021-ben pedig 15 év szünet után újraindult a Tánctudományi Tanulmányok folyóirat. A folyóirat kiválóan képviseli a tánctudomány interdiszciplináris és integratív szemléletét.

²² lásd Varga 2021: 284-285.; Varga 2020: 173, 182.

²³ lásd Varga 2020: 174.

²⁴ A kritikai tánctudomány összehasonlító és értelmező terület: „a kritikai táncantropológia olyan történeti társadalomtudomány, amelynek elsődleges feladata az emberiség mozgáskultúrájának feltérképezése, archiválása, összehasonlítása és további (művészeti, pedagógiai stb.) felhasználásának biztosítása”. (Kürti 2014: 745.)

²⁵ A kritikai fordulatot követő posztmodern antropológia árnyalt bemutatását lásd Biczó 2018: 18. (különösen a 21. számú lábjegyzet), valamint 171-185.

A felsőoktatási intézmények tánckutatási tevékenysége, és ezen belül a kutató szakemberek képzése egyre nagyobb teret nyer. A Szegedi Tudományegyetem Etnológia Tanszékén táncfolklór és táncantropológia szakirányok indulnak, az MA képzés keretében pedig a hallgatók választhatják a Choreomundus szakirányt. A Debreceni Egyetem és az Eötvös Loránd Tudományegyetem ehnológiai tanszékeinek doktori programjain nagy számban születtek tánctudományi PhD-dolgozatok. Ezek az értekezések interdiszciplináris jelleget mutatnak. A Magyar Táncművészeti Egyetem Vályi Rózsi Könyvtár, Levéltár és Tánctudományi Központban intenzív kutatómunka folyt, amely szintén nagyszámú publikációval járul hozzá a kutatáshoz. Az utóbbi időben a Magyar Művészeti Akadémia Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézete is releváns publikációkkal járult hozzá a táncelméleti és tánc történeti kutatásokhoz. A pályázati támogatással támogatott kutatási projektek és kutatócsoportok száma egyre bővül, a szakterület folyóiratainak száma növekszik, és megjelennek a kifejezetten az oktatásban használható modern táncmódszertani kötetek.²⁶ A különböző háttérű és különböző területeket képviselő szakemberek egyre intenzívebb párbeszédével, közös kutatási fórumok és platformok létrehozásával a magyar tánctudomány az elméleti paradigmák és módszertan elmélyülésének szakaszába lépett.

A tánctudományok, mint a jövő integrált tudományterülete, magukba foglalhatják a modern elméleti és módszertani eszközöket és az interdiszciplináris tanulmányok új paradigmáit, amelyek lehetővé tehetik a tudományág fejlődését. Mindezt az elődöktől örökölt klasszikus, a kelet-európai kontextusra jellemző megközelítésre kell alapozni, amely „a tánc társadalmi kontextusának, funkcióinak és mozgásának tényszerű megközelítésén alapul”.²⁷ Az integratív tánctudománynak is rendelkeznie kell saját elemzési módszerrel, vagy akár többel is, a szakterülettől függően, amely alkalmas a sajátos tárgyának, azaz a táncnak az elemzésére.²⁸

²⁶ Többek között a Magyar Táncművészeti Egyetem által kiadott Tánc és Nevelés című folyóirat.

²⁷ Fügedi - Varga 2020: 207.

²⁸ Ez különösen fontos a táncok szerkezeti elemzése terén. A megfelelő jegyzetrendszer használatának fontosságát a táncelemzés megfelelő módszerének megtalálásához Fügedi János többször hangsúlyozta. Egyetérték a nézeteivel: „Ha az etnokoreológia a tánc politikai, társadalmi, antropológiai vagy néprajzi összefüggésein túl *magára a táncra* és annak expresszív, immanens esztétikájára kíván tekinteni, nincs könnyű út. *A tánc műveltsége nélkül nem lé-*

A könyv szerzőinek többsége néprajzkutató és antropológus. Így a kötet jellegéből, a tánctudományon belüli szűk diszciplínák és az azon kívüli határterületek képviselétéből egyrészt ez, másrészt a Debreceni Egyetem Néprajzi Tanszékének diszciplináris hagyományaiból (a néprajzi és antropológiai kutatási témák preferálásából) adódik. A kötet mind a témákat, mind a megszólított kutatókat tekintve patchwork-szerű hozzájárulás egy tudományos részdiszciplína értelmezéséhez. Nem célja azonban annak eldöntése, hogy az antropológiához vagy a tánctudományhoz tartozik-e. Olyan sokszínű válogatás, amely szélesíti a tudományos horizontot, a diszciplínák elszigetelése helyett interdiszciplináris párbeszédre és integráltabb antropológiai és tánctudományi megközelítésre ösztönöz, elősegíti a komplementaritást, és a módszertani sokszínűség és rugalmasság mellett érvel. A kötet egésze a többszólamúság és a befogadás szellemében született javaslat arra, hogy hozzájáruljon a kialakulóban lévő integratív tánctudomány diszciplináris fejlődéséhez és egy együttműködő interdiszciplináris diskurzushoz. A kötetben szereplő dolgozatok éppen határterületi jellegük és heterogenitásuk miatt kapcsolódnak a tánckultúra antropológiájához.

A kötet tizenhét szerző összesen huszonnégy cikkét tartalmazza, beleértve ezt a bevezető esszét is.

Az antropológia elmélete tematikus egységen belül két olyan tanulmány is található, amely kifejezetten az antropológiai tudásterület felől közelíti meg a tánckultúra értelmezését. *Biczó Gábor* tanulmánya Boas, Malinowski és Evens-Pritchard tánckultúra-tanulmányainak néhány elemét és azok helyét, szerepét és kontextusát mutatja be a holisztikus antropológiai

tezhet igazi tánctudomány". Fügedi 2018: 94. Itt szeretném hozzátenni, hogy például Varga Sándor a közép-erdélyi *botos* táncok átalakulásáról szóló tanulmányában megjegyzi, hogy a tánc típus átalakulása nemcsak gazdaság- és kultúrpolitikai kontextusban értelmezendő, hanem „az átalakulást a fenti táncok formai változásai is jelzik, így a formák és struktúrák vizsgálata - bizonyító erejük miatt - az antropológiai kutatás számára is fontos.” Varga 2021: 285. Az antropológiai kutatás számára is fontos. Szintén: „A társadalomtudományi megközelítések és az etnokoreológiai vizsgálati módszerek ötvözése, amelyek képesek a tánc és a tánczene formai-szerkezeti sajátosságainak megértésére, napjainkban tehát szükségessé vált. Ehhez a táncsal kapcsolatos, ma már igen sokrétű ismeretanyagra tekintettel a legkülönbözőbb megközelítésekkel rendelkező szakemberek együttműködésére van szükség”. Varga 2020: 182-183.

kutatási tematikában. A dolgozat amellet érvel, hogy a tánckultúra, illetve annak bármely megnyilvánulási formája, azaz a tánc nem érthető meg az azt lehetővé tevő szociokulturális feltételek elemzése nélkül. A kontextus tisztázása tehát elidegeníthetetlen eleme és egyben előfeltétele a táncjelenségek értelmezésének. *Csáji László Koppány az antropológia tudományos horizontjának értelmezését is a tudományág történetének tág kontextusának megteremtésével közelíti meg. Az antropológia részdiszciplínái közül elsősorban a művészet antropológiájának kialakulásával és jelenlegi helyzetével foglalkozik, árnyaltan bemutatva annak lehetséges kapcsolódási pontjait a táncantropológiával, ami a tánckultúra antropológiájának kutatásához szükséges elméleti perspektívák bővüléséhez vezethet.*

A kötet *Tánc- és zenetörténet* című tematikus egysége a bevezető esszében már említett diszciplináris határvonalat képviseli. *Kavecsánszki Máté a tánc történeti kutatás társadalomtörténeti megközelítéseinek nemzetközi példáit mutatja be. Írásában felhívja a figyelmet arra, hogy a táncantropológiai kutatásokban és a tánc történeti kutatásokban egyaránt fontos a tánc jelenségének széles társadalmi, kulturális, gazdasági és politikai összefüggéseit figyelembe venni, és hogy sok esetben történeti módszerekre is szükség van. Ábrahám Nóra a magyarországi tánc kutatás korai szakaszának egy egészen sajátos fejezetével foglalkozik. Dolgozatában a tánc kutatásnak az 1940-es évek kultúrpolitikai irányultságú részterületét mutatja be a korszak egyik nagy vállalkozásának, a tánc atlasz összeállításának vizsgálatán keresztül, intézményi és személyi összefonódások sorát feltárva. Bólya Anna Mária etnomuzikológiai tanulmánya alapvetően zenetörténeti jellegű. A Balkán tánc- és körtánc-kultúrájával kapcsolatban tánc történeti kérdéseket is felvet. Dolgozata nemcsak a kutatások összegzése és kísérlet a zenei aszimmetria meghatározására, hanem új megközelítéseket is javasol a jelenség értelmezésére.*

A Tanulmányok a hagyományos tánckultúráról tematikus egységben kifejezetten a vidéki közösségek „néptáncának” tanulmányozásával foglalkoznak. *Varga Sándor* tanulmánya jelentős hozzájárulás a hagyományos tánckultúra térbeli tagolódásának kérdéséhez, valamint a Mezőség egy falucsoportjának hagyományos tánc- és zenekultúrájának vizsgálatához.

Bondea Vivien tanulmánya a moldvai Magyarfalú helyi táncrepertoárjával foglalkozik. Dolgozata kiváló esettanulmánya a holisztikus táncantropológiai kutatásnak, amely a közösségi tánc kultúra átalakulását makro- és mikrotörténelmi folyamatokhoz kapcsolja, és azonosítja az egymással összefüggő ökológiai, politikai, gazdasági és szociokulturális tényezőket, amelyek a táncrepertoár átalakulását eredményezik. *Szabó Henriett* Nyírvasvári példáján keresztül vizsgálja a roma táncok transzgenerációs átörökítésének folyamatát, kiváló példát szolgáltatva arra, hogy a tánc kultúra vizsgálata nemcsak közvetlen táncantropológiai kutatás tárgya lehet, hanem a közösségi kultúra kutatásának más antropológiai területein is hozzájárulhat a szociokulturális folyamatok árnyaltabb megértéséhez.

A könyv következő fejezete a *Hagyományok megőrzése, helyi örökség* címet viseli. Bár az itt közölt dolgozatok témája erősen kapcsolódik az előző blokkhoz, mégis a helyi megújulási jelenségekre, a hagyományörzés helyi kísérleteire és a hagyományok építésére koncentrálnak. *Marinka Melinda* a kállai lakodalmi tánc mint a helyi örökség egyik elemének vizsgálata kapcsán a színpadi előadás és a közösségszervezés folyamatait vizsgálja, ezzel a táncantropológiai mikrokutatás egy újabb esettanulmányát nyújtja tágabb kontextusban. *Szabó Henriett* másik tanulmánya a tánc helyére fókuszál a vegyes etnikumú Nagyecsed közösségi folyamataiban, bemutatva, hogyan befolyásolja a tánc a helyi társadalom életét és az etnikumok közötti kapcsolatok alakulását. Dolgozatában a tánc kultúrát a helyi szociokulturális valóság lényeges tényezőjeként értelmezi, amelynek antropológiai vizsgálata a közösségi folyamatok komplex elemzésének része. Tanulmányához szorosan kapcsolódik *Felföldi László* tanulmánya, aki szintén Nagyecsedet választotta példának. A szerző a helyi kulturális örökség építésének és megőrzésének gyakorlatát írja le a zenei és tánc hagyományok kapcsán. A dolgozat különös figyelmet fordít a hagyományörzés többgenerációs modelljére, amelynek szociokulturális értelmezése és a levonható tanulságok egy multietnikus közösség esetében alapvető fontosságúak. A tematikus lapszámban *Jose Antonio Lorenzo L. Tamayo* két tanulmányát is közöljük, amelyek mindkettő a Fülöp-szigeteki tánc kultúra antropológiai elemzésének lenyűgöző példája. Az elsőben olyan táncokat elemez, amelyek ma már a római katolikus paraliturgikus hagyomány részét képezik, olyan táncokat,

amelyek eredetileg a termékenységi rituálékban töltötték be funkciót, így vizsgálva a transzkulturációs folyamatokat a táncok esetében. Egy másik tanulmányban a szerző a szintén a katolikus hagyományon belüli átmenő tánc antropológiai elemzését mutatja be, a résztvevők perspektíváira és tapasztalataira összpontosítva.

Anéptáncmozgalomról szóló tematikus fejezet két tanulmányt tartalmaz. *Felföldi László* tanulmánya a magyarországi szocialista kultúrpolitika (1949-1989) néptáncsal és népzenei kultúrával kapcsolatos forrásait vizsgálja, kiemelve a hagyományörzés politikai-ideológiai dimenzióit és felvázolva annak hatását a hagyományos tudás megőrzését célzó folyamatokra. *Székely Anna* cikke a magyar néptáncközösség szerveződésével és működésével, valamint az éledező néptánc jellemzőivel foglalkozik szakirodalomra és résztvevői megfigyelésekre épülő kutatásai révén. Munkájának figyelemre méltó újdonsága, hogy a szubkultúrakutatás elméletein keresztül közelíti meg a kérdést.

Az *Iskola* és táncpedagógia tematikus részében *Bihari Nagy Éva* a tánc tudás megjelenését elemzi a 21. századi közoktatási rendszerben, elsősorban a tantervek tartalma alapján. Írásában nemcsak széleskörű és mélyreható áttekintést ad a témáról, hanem számos olyan nehézségre és strukturális problémára is felhívja a figyelmet, amelyekkel eddig kevésbé foglalkoztak részletesen. *Bólya Anna Mária* írása egy virtuális valóságon alapuló tánc történeti kurzus innovatív fejlesztésének következtetéseit és a virtuális tantervek létrehozásához szükséges tudományos kutatási program eredményeit mutatja be. Ehhez szorosan kapcsolódik *Gilányi Attila* tanulmánya, amely a virtuális valóság alkalmazásának technológiai hátterét és platformjait mutatja be az említett tánc történeti kurzus kapcsán. *Mikulics Ádám* cikke az egykori Magyar Állami Balett Intézet oktatástörténetét vázolja fel, ugyanakkor felhívja a figyelmet a néptánc és a karaktertánc meghatározásával kapcsolatos, még nehezen megoldható terminológiai problémákra, amelyek a jövőbeni kutatások tárgyát képezhetik.

Az utolsó tematikus egység - *Színpad, színház* - tanulmányai a tánc színházi reprezentációjával összefüggésben művészetelméleti kérdésekre reflektálnak. Ábrahám Nóra az 1930-as évek budapesti és szegedi monumentális

mozgásművészeti alkotásainak körülményeivel, szimbolikus tartalmával és térspecifikus jellemzőivel foglalkozik. Írásában kitér a misztériumjátékok és moralitásjátékok mozgásművészeti és művészetelméleti értelmezési lehetőségeire is. *Lengyel Emese* tanulmánya Roboz Ágnes operettszínepadi munkásságán keresztül, a műfaj színházi újragondolására tett kísérletének fennmaradt dokumentumai és a *Táncművészet* című folyóiratban megjelent, a témával foglalkozó cikkei alapján nyújt betekintést az operett-táncot övező szakmai és politikai-ideológiai vitákba a magyar szocializmus korában (1949-1989). *Mikulics Ádám* tanulmánya Zsuráfszky Zoltán alkotói munkásságát vizsgálja, reflektálva a színházi néptánc hitelességének problémájára. Részletesen elemzi a *Bonchida* háromszori színpadra állításának folyamatát, az alapul szolgáló művészi koncepciót és a korabeli narratívákat. *Windhäger Ákos* cikke Madách Imre *Az ember tragédiája* című művének egy lehetséges olvasatát vázolja fel Scruton művei alapján, a különböző rendezői rendezői színpadra állítási koncepciók értelmezésével összefüggésben. Az ő esszéje zárja kötetünket a londoni színpadon sokáig mellőzött haláltánc koreográfiai kísérleteinek színpadi tárgyalásával.

Irodalom

APJOK Vivien – POVEDÁK Kinga – SZŐNYI Vivien – VARGA Sándor (szerk.)

2021 *Tánc, kor és politika. Az ICTM Etnokoreológiai Tanulmány-csoportjának 30. szimpóziumának jegyzőkönyve.*

BLACKING, John

1983 Mozgás és jelentés: Tánc szociálintropológiai szempontból. In *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*. Vol. 1. No. 1. 89–99. https://www.jstor.org/stable/pdf/1290805.pdf?refreqid=excelsior%3A5a88edff101615682a881f8021c32ba1&ab_segments=&origin=&acceptTC=1 [retrieved: 27.05.2022.]

BICZÓ Gábor

2018 *A „Mi” és a „Másik”. Az idegen megértésének tudománytörténeti vázlatja az antropológiában a 19. század második felétől napjainkig.* L'Harmattan - Debreceni Egyetem Néprajzi Tanszék

FOSTER, Susan Leigh

1992 *Olvasó tánc. Testek és szubjektumok a kortárs amerikai táncban.* Berkeley és Los Angeles: University of California Press

2005a Bevezetés. In Susan Leigh Foster (szerk.): *Testiségek. Táncoló tudás, kultúra és hatalom.* London: Taylor & Francis e-Library. X-XVI.

2005b A balerina fallikus pointe. In Susan Leigh Foster (szerk.): *Testiségek. Táncos tudás, kultúra és hatalom.* London: Taylor & Francis e-Library. 1-26.

FÜGEDI János

2018 Egyidejű mozdulatsemények, párhuzamos témák, térbeli el-
lentétek: a néptánc összehasonlító tartalmi elemzése. *Ethnographia*. 129. 1. 69-101.

FÜGEDI János – Varga Sándor

2020 A magyar néptánc kutatás régi és új útjai. *Ethnographia*. 131. 2. 205-207.

GIERSDORF, Richard Jens

- 2021 A táncstudomány a nemzetközi felsőoktatásban. Egy tudományág kialakulásának genealógiája. In Fuchs Livia - Fügedi János - Péter Petra (szerk.): *Táncstudományi Tanulmányok*. 2020-2021. Budapest: Magyar Táncművészeti Egyetem - Magyar Tánctudományi Társaság. 43-67.

KAEPPLER, L. Adrienne

- 1991 1Amerikai megközelítések a tánc tanulmányozásához. *Yearbook for Traditional Music*. International Council for Traditional Music. Vol. 23. 11-21.
- 2000 Táncetnológia és a tánc antropológiája. *Dance Research Journal*. Vol. 32. No. 1. 116-125.

KAVECSÁNSZKI Máté

- 2015 *Tánc és közösség. A társastáncok és a paraszti tánc kultúra kapcsolatának elmélete bihari kutatások alapján*. Debrecen: Debreceni Egyetem Néprajzi Tanszék

KOTICS József

- 2020 Együtt vagy külön utakon? Néprajz és kulturális antropológia napjainkban. In Cseh Fruzsina - Mészáros Csaba - Borsos Balázs (szerk.): *Számvetés és tervezés. A néprajztudomány helyzete és jövője a 21. században*. Budapest: BTK Néprajztudományi Intézet (ELKH) - L'Harmattan. 263-291.

KÖNCZEI Csilla

- 2020 Létezett-e valaha strukturalizmus a tánc kutatásban? Nyelvészeti modellek, nyelvi analógiák és a szerkezet fogalma Martin György táncelemzésében. *Ethnographia*. 131. 2. 254-269.

KÜRTI László

- 1995 Antropológiai gondolatok a táncról. In Zakariás Erzsébet (szerk.): *Kriza János Néprajzi Társaság Évkönyve*. 3. Kolozsvár, 1995. 137-153.
- 2014 Táncantropológia és kritikai táncstudomány. *Magyar Tudomány*. 175. 6. 740-748. https://epa.oszk.hu/00600/00691/00129/pdf/EPA00691_mtud_2014_06_740-748.pdf [retrieved: 23.08.2023.]

MÉSZÁROS Csaba

- 2021 Néprajz és antropológia (vagy a kettő együtt). *Ethnographia*. 132. 1. 1-21.

LAJOS Veronika

- 2020 Kortárs tudományos létkérdések és kihívások. Reflexió a magyar néprajz és szociokulturális antropológia viszonyára. In Cseh Fruzsina - Mészáros Csaba - Borsos Balázs (szerk.): *Számvetés és tervezés. A néprajztudomány helyzete és jövője a 21. században*. Budapest: BTK Néprajztudományi Intézet (ELKH) - L'Harmattan. 293-313.

O'SHEA, Janet

- 2021 A táncstudomány gyökerei és elágazásai. In Fuchs Livia - Fügedi János - Péter Petra (szerk.): *Táncstudományi Tanulmányok. 2020-2021*. Budapest: Magyar Táncművészeti Egyetem - Magyar Tantudományi Társaság. 23-42.

TOMKO, Linda J.

- 2005 Fete Accompli: nemek, „néptánc” és a progresszív korszak politikai eszméi New Yorkban. In: Susan Leigh Foster (szerk.): *A New York-i New York-i progresszív progresszív társadalom: Leigh Leigh Foster Leigh: Corporealities. Táncos tudás, kultúra és hatalom*. London: Taylor & Francis e-Library. 159-182

VARGA Sándor

- 2020 A gazdasági, társadalmi és politikai kontextuselemzés szükségessége a néptánckutatásban - A belső-mezőségi, hosszúhetényi, kapuvári és a végvári vizsgálatok tanulságairól. In Pál-Kovács Dóra - Szőnyi Vivien (szerk.): *A mozgás misztériuma. Tanulmányok Fügedi János tiszteletére*. Budapest: L'Harmattan. 173-188.
- 2021 A közép-erdélyi botos táncok 20. századi változásai. Fuchs Livia - Fügedi János - Péter Petra (szerk.): *Táncstudományi Tanulmányok 2020-2021*. Budapest: Magyar Táncművészeti Egyetem - Magyar Tantudományi Társaság. 275-288.

Antropológiaelmélet

Biczó Gábor
Csáji László Koppány

A tánc kultúra antropológiája

BICZÓ GÁBOR

A tánc az antropológia tudománytörténetében sokat és sokak által vizsgált komplex szociokulturális jelenség. Formagazdagsága, szituatív alakváltozékonysága lehetővé teszi, hogy a kutatók az antropológiatudomány különböző elméleti nézőpontjait érvényesítve tegyenek kísérletet az egyetemes kulturális fenomén értelmezésére. A témát közelebbről szemügyre véve azonban be kell látnunk, hogy a tárgy általános elemzésének igénye, legalábbis az antropológiatudományi megközelítésből, megoldhatatlannak tetsző elméleti nehézségbe ütközik. A tánc definíciós paradoxonja azt jelenti, hogy antropológiai értelemben bármely általános meghatározás kizárja a tánc lényegét képező partikuláris különeműségének, szituatív különállásának érvényesítését az elemzésben. Mert miként vihet bennünket közelebb a megértésfolyamatban például az a bevett körülírási kísérlet, mely szerint a tánc olyan mozgás, amely a zenei (vagy egyéb) ritmusrendhez és ennek sebességéhez igazodva, általában jellemző lépéssorozat megvalósítása.

Ugyancsak kevés támpontot nyújt a tánc antropológiai megértéséhez a fogalom etimológiai háttere. Az a tény, hogy az ófelnémet, vagy frank „dans” rángat, vonszol, ide-oda mozog igéből képzett főnév hogyan vált a mai értelemben vett jelentéstelített gyűjtőfogalommá, és milyen szemantikai és logikai elvek mentén fejlődött általános kategóriává, kevésbé támogatja a tánc kultúra tudományterületi vizsgálatát.

A táncfenomén általános tanulmányozására szakosodott szubdiszciplináris státuszú tudásterületet, az 1960-as években megjelenő táncetnológiát, céljait tekintve meg kell különböztetnünk a tánc kultúra antropológiai értelmezésének kísérletétől. Míg a táncetnológia elsősorban a táncfenomén entitásjellegének általános elemzésével foglalkozik – mozgásstruktúra, megszerkesztettség, térkezelés stb. –, addig a tánc kultúra antropológiájának tárgya a kultúra és a társadalmi formák a táncban megvalósuló kifejeződésének megértésére irányuló törekvés.¹

¹ Kurath 1960: 234; Kaeppler 1991: 11–21.

Jelen rövid írás célja, hogy rövid betekintést kínáljon a táncművelés antropológiai értelmezésének néhány alapkérdésébe. A szöveg első szakaszában négy fontosabb elméleti megjegyzés felvillantásán keresztül utalunk a téma értelmezésének tudományterületi kereteire, míg a második tartalmi egységben három jeles kutató – Boas, Malinowski és Evans-Pritchard – tánc-kulturális vizsgálatának egy-egy összefüggését vizsgáljuk.

1. Elméleti szempontok: négy megjegyzés

1) Először is, a táncművelés témaként történő felfedezése már a tudománytörténet korai időszakában megtörtént. A kulturális antropológia kiválásának háttérét képező keretelmélet, az evolucionizmus a táncot az általános fejlődés folyamatának következményeként azonosította. Herbert Spencer (1820–1903), korának polihisztor szellemű kutatója az *Alapvető elvek* címmel 1862-ben megjelent könyvében az általános fejlődés alapelveinek kérdésével foglalkozott. Tudománykritikai indíttatású művében a létezés filozófiai értelemben kétségtelen alapelveinek a megfogalmazására tett kísérletet. Álláspontja szerint minden dolog leírható a keletkezés, a létezés és a szétbomlás (kiegyenlítés) folyamatleírásával. Ennek általános elvét, ahogy a világmindenség létezésének lényegét, a ritmus határozza meg. A ritmus a jelenségek keletkezésében, Spencer szerint kiválásuk folyamatában döntő szerepet játszik.

„Egészen hasonló tüneményekkel találkozunk a költészetnek, a zenének és a táncnak a koordinált eredetében és fokozatos differenciációjában. A beszédnek, a hangnak és a mozgásnak ütemessége kezdetben összetartozott egymással. Ezt az egységüket még ma is megtalálják a ma élő barbár törzseknel.

A vad népek bizonyos egyhangú énekkel, tapssal és durva eszközök zenéjével kísérik táncukat, a mozgások, a szavak és a hangok kimérték; az egész szertartás valami háborúra vagy áldozatra vonatkozik, uralmi jellegű.”²

Spencer tehát a táncot fokozatosan kifejlődő autonóm és komplex fenoménként kezeli, ami a történeti időben és a különválási (differenciáció) folyamat eredményeként alakult ki, valamint megállapítja, hogy különállásával bármely

² Spencer 1909: 425.

más kulturális tevékenységformától, illetve cselekvésmódtól entitás-specifikus sajátosságai alapján jól megkülönböztethető jelenség.

2) Másodsor, úgy tűnik, hogy a tánc különállásának általános leírására irányuló vállalkozás a fenomenológia szemléleti keretei között jól elemezhető kérdés. A tánc fenomenológiai értelmezésének hagyománya viszonylag új keletű, tárgyszerűen csupán a 60-as évek közepén bukkant fel. Kétségtelenül fontos mérföldkő volt Maxine Sheets Johnson, *The Phenomenology of Dance* címmel megjelent könyve, amely a francia fenomenológus, Merleau-Ponty késői esztétikai elemzéseiből merített inspirációt.³

A tánc fenomenológiájának tárgya végső soron a különállás, tehát a táncfenomén entitásjellegének a lényegét célzó kérdés megválaszolására tett kísérlet. Mi az az elemi általános lényeg, ami bármely táncműködés bármely variációjának közös alapját képezi. Másként fogalmazva, a fenomenológiai szemléletű megközelítés szempontjából itt annak a feltárására irányul a szándék, hogy miként mutatkozik meg a tánc általános lényege az egyedi tevékenységben, azaz miként van jelen az általános a különös „formában”. Fenomenológiai értelemben minden tánc különbözik minden táncától, bár az alkotói szándék egyszerre célozza az általánost, tehát ugyanannak a megmutatását (a táncot), és a különöst, vagyis másként felmutatni azt, ami lényege szerint ugyanaz.

A talán kissé absztrakt megfogalmazás értelme könnyen feloldható egy rövid példa segítségével. Közismert és némiképp közhelyes hivatkozás a minden idők egyik legjobb filmes táncadaptációjaként kidolgozott jelenet, amelyet Anthony Quinn adott elő a *Zorba, a görög* karakterének címszerepében. A Nikosz Kazandzákisz életrajzi ihletésű regényéből forgatott történet cselekménye szerint az Angliában élő író szülőföldjére látogatásakor véletlenül találkozik a főhőssel, a bohém és életvidám Zorbával. A film zárójeleneteként híressé vált képsor, amikor a történet menete szerint, a közös vállalkozásuk csúfos bukását követően a két férfi útjai elválnak, és sor kerül a búcsúzásra. Zorba, aki az élet tanítómestereként atyáskodik az esetlen író felett, addigra már mindenbe beavatta „tanítványát”, kivéve egy dolgot, a táncot. Ugyanis, ahogy ezt hitvallása tartja, a „tánchoz kedv kell”.

³ Johnstone 1966.

A figyelemreméltó előadás fenomenológiai értelemben pontosan reprezentálja azt, amit a tánc különállása entitásjellegéből következőleg képvisel. Ahhoz, hogy hagyjuk annak megmutatkozni, amit a lényege szerint felmutat, nem tehetjük meg, hogy előzetes megértésstruktúráinkat ne zárójelezzük. A tánc eseményjellege, gadameri értelemben a térbeli és időbeni különállásában adott ünnepszzerűsége, az egész jelenség és az azt felmutató cselekvés (táncolás) elidegeníthetetlen lényege.⁴ Ahogy azt Johnstone pontosan megfogalmazza, a tánc maga teremti meg azt a teret, amelyben komplex totalitásként juttatja érvényre különállását és az ebben megkonstruált jelentést.⁵

3) Harmadszor, antropológiai értelemben a tánc különállását a megfigyelő (néző) szemszögéből a megkonstruált jelentése tölti meg tartalommal. Másként fogalmazva, a tánc hermeneutikai értelemben jelentéshordozó és jelentéstelített fenomén. A tánc és befogadója közötti kapcsolatot a cselekvésformában létrehozott jelentés megmutatásával, az erre irányuló jelentés keresésével, tehát a megértésére tett kísérlettel és az ebből következő értelmező munka hármásával írhatjuk le. Antropológiai értelemben a tánckultúra bármely esete a társadalmi kontextusba ágyazott, a szociokulturális valóság összefüggésrendszerének része, szituatív adottságainak függvényében felfejtethető összetett jelenség.

A tánc hermeneutikájának antropológiai jelentőségét szemléletesen bemutató példa Geertz interpretív szemlélete. *A vallás mint kulturális rendszer* címmel jegyzett tanulmányában kiemelt figyelmet szentelt a Bali szigetén megfigyelt Rangda és Barong rituális tánc(dráma) elemzésének.⁶ Habár az archaikus rítus pontos műfaji besorolása nehézségeket okoz, már az első antropológiai értelmezések lényegét tekintve táncként határozták meg. Margaret Mead férjével, a kommunikációelméletben jártas antropológussal, Gregory Batesonnal 1937–1939 között a szigeten megfigyelt rítusról készült felvételeikből állították össze a *Trance and Dance in Bali* címmel jegyzett antropológiai dokumentumfilmét. A film és később Geertz leírása is két szempontot erőteljesen hangsúlyoz. Egyfelől a rítus rendkívül komplex jellegét, megszerkesztettségét. Az alaptörténet

⁴ Gadamer 1994: 62–67.

⁵ Johnstone 1966: 54.

⁶ Geertz 2001: 72–118.

szerint, amelynek számos variációját adják elő a szigeten, Rangda, lényegében egy boszorkányszerű ártó, ijesztő, járványterjesztő lény küzd meg Baronggal, a komikus és általában négy lábú mitikus szereplőként két férfi által eljátszott figurával. A küzdelem, ami váltakozó sikerrel zajlik, a történet menete szerint nem ér véget egyik fél egyértelmű győzelmével. A táncdráma felépítése és a szüzsé elemzése mellett az antropológiai érdeklődést meghatározta a rítusban érintett szereplők viszonyulása az eseményhez. A szereplők, akik interjúban mondták el élményeiket, a Rangda és Barong küzdelmének keretei között megidézett világról tényleges realitásként nyilatkoztak. A tánc keretei között megalkotott helyzetet a valósággal azonosították. Emellett a rítusban érintett másik fél, a nézőközönség viszonyulása a rítushoz legalább ennyire fontos kérdéseket vetett fel a kutatók számára. Feltűnő, hogy a nézők egy része a tánc, a cselekmény és az előadás kíséretét adó ritmikus zene, a Bali kultúrára jellemző csengőkkel, dobokkal előadott muzsika és mozgás hatására transzba esik. A transzállapotot jellemző tudattalan érzelmi kitörések azonban a rítus harmadik szereplő csoportjának, a „józan” nézőknek a kontrollja alatt áll, akik az önvészélyességet elkerülendő vagy a rítus menetének megzavarása érdekében ellenőrzésük alatt tartják az eseményeket. A rövid összegzésből is kiderül talán, hogy antropológiai értelemben a rítus működésének, a tánc cselekmény kulturális funkciójának előfeltétele mindhárom fél, az előadók, a transznak kitett nézők és a „józanok” megértő egymásravezetése, amit a rítusban előadott tartalom értelmezése hív életre. Az tehát, hogy az előadók milyen mélységben azonosulnak szerepükkel, a transzállapotba kerülő nézők mikor és miért akarnak beavatkozni a küzdelembe – jellemző módon Barong támogatására –, és az, hogy a „józanok” miként töltik be az eseményeket kontrolláló feladatukat mind a történet, vagyis a táncban előadottak megértésének a függvénye.

A táncnyelv olyan jelrendszer, ami a megkonstruált látvány dekódolásával teszi hozzáférhetővé a jelentést. A jelentés elrejtett, az üzenet nem áll közvetlenül rendelkezésre, hermeneutikai erőfeszítést feltételez. A jelentés feltárásának kulcsa a tánc jelkódjának ismerete, ahogy Rangda és Barong történetének a megértése is kulturális tudást feltételez, émiikus beavatottságot követel. A kérdés itt mindig az, hogy tudja-e a néző úgy látni a történetet, ahonnan a táncos látja, így megalapozva előadó és befogadó megértő egymásra vonatkozását?

4) Végül, de nem utolsósorban negyedik bevezető megjegyzésként a tánckultúra antropológiájának alapkérdéseként és a fentiekben sorolt három szemponttól elválaszthatatlan összefüggésként kell figyelnünk a tánc multifunkcionális jellegére. A kulturális antropológiai vizsgálatok korán felismerték, hogy a tánc olyan totális és komplex kulturális fenomén, amely párhuzamosan több funkciót szolgálhat. Az alkalom és az eseményjelleg felismerése mellett a tipizálás, kategorizálás és osztályozás különböző rendszereit dolgozták ki. A rituális, profán, interperszonális jelleg mellett a társadalmi relációk, például a férfi és női szerepek rendszere, vagy éppen egy társadalmi folyamatban betöltött funkció megannyi elemzési szempontot vet fel. A funkcionális megközelítés nézőpontjából ezeben közös, hogy mindegyik végsősoron arra keresi a választ, hogy milyen célt szolgál a tánc?

A tánckultúra antropológiai kutatásának történetében jó példa lehet a táncjelenség multifunkcionális karakterének felismerésére a sziú naptánc értelmezése. A példában megmutatkozik, hogy a tánc miként működik különböző kulturális funkciók kombinációjaként és halmozódásaként, illetve milyen módon valósul meg ennek reprezentációja a szituatív gyakorlatban. Fred Voget írásaiból és számos más kutatásból tudható, hogy a sokat tanulmányozott naptánc lényegében bonyolult beavatási rítus, a fiatal harcosok felnőtté avatásának folyamatát betetőző közösségi esemény.⁷ A megkoreografált rítus szigorú rendje szerint a fiatalok mell- vagy hátizmaiba bőrszalagokat kötnek, amelyeket aztán egy fiatal fához erősítenek. A bátorságpróba lényege, hogy a fiatalnak a nappal szemben egészen addig kell táncolni, némán tűrve a fájdalmat, amíg a szíjak ki nem szakadnak testéből. A szenvedés eltűrésének mértékét tesztelő drámai hatású próbatétel közönsége a táncos mozgását ritmuskísérettel támogatja, ami mintegy kiegészíti a fiatal által előadása közben fűjt síp hangját. Nyilvánvaló, hogy a táncesemény a közösség szemszögéből több párhuzamosan érvényesülő funkció kielégítését szolgálja. Egyszerre bátorságpróba, vallási szertartás, közösségi-társadalmi esemény és esztétikai teljesítmény.

Amint az eddigiekből jól látható a tánckultúra antropológiai vizsgálatának négy egymásra épülő és egymást kiegészítő elméleti keretszempontja lehetővé teszi a tánc komplex entitásjellege és a szociokulturális kontextusa közötti összefüggések elemzését. Ezek szerint a tánc antropológiai értelemben

⁷ Voget 1984.

kulturális időben és térben adott, fenomenológiai lényegét különállásként felmutató, jelentésteremtő és befogadói jelentéskeresésre számot tartó összetett cselekvésforma, amely a legtöbb esetben több párhuzamos funkcióval jellemezhető. A következőkben három klasszikus példa rövid bemutatásával igyekszünk alátámasztani, hogy a tánckultúra antropológiai vizsgálata mennyire összetett módon épült be a tudásterület témavilágába.

2. Három esetpélda

A tánc tanulmányozása az antropológia tudományterületi kiválásának kezdete, gyakorlatilag a 19. század utolsó harmada óta fontos kutatási témaként van jelen. Henry Lewis Morgan például főművének, az *Ősi társadalom* szerkezeti felépítésének első vázlaiban tartalmi részfejezetként említi a táncot, mint az észak-amerikai indiánok közös eredetét bizonyító tény.⁸ Morgan evolucionista szemlélete természetesen a kulturális univerzálialaként felfogott táncjelenségekben nem partikuláris különállásuk jellemzőit vizsgálta, hanem éppen ellenkezőleg, a közös alkotókat, az unilineáris fejlődéselmélet szolgálatába állítható elemeket tanulmányozta. Ettől függetlenül tény, hogy a tánckultúra szerves antropológiai témaként történő említése figyelemreméltó tudománytörténeti kérdés. Tudománytörténeti szempontból és szemléleti komplexitását tekintve a tánckultúra antropológiai vizsgálatában Franz Boas munkássága mérföldkőként emelkedik ki a korai kutatások közül.

a) Boas és a kwakiutl kutatások

Franz Boas (1858–1942) a modern antropológia megalapozójaként a táncot komplex szociokulturális rendszerként értelmezte. Megközelítésének kibontakozásában meghatározó szerepet játszott holisztikus látásmódja, amit sokirányú érdeklődésének és tanulmányainak szerteágazó háttere tett lehetővé. Amint az közsímert, a Németországól bevándorló fiatal tudós több tudományterület művelésében is otthonosan mozgott, a geológiától a filozófián át

⁸ Trautman 1987: 118.

a történettudományig, és természetesen a korszak etnológiai tárgyú munkáit tekintve is rendkívüli jártasságra tett szert.⁹

Boas a Clark Egyetemen betöltött első munkahelye után kalandos körülmények között 1892-ben állást kapott a Chicagói Világkiállítás szervezésében, mint a Kolumbusz utazásának 400. évfordulóját ünneplő bemutatók előkészületeiben közreműködő szakember.¹⁰ A kiállítás befejezését követően egészen 1896-ig különböző múzeumi munkákat végzett, és elévülhetetlen érdemeket szerzett a kibontakozóban lévő kulturális antropológia és a múzeum mint releváns tudományterületi szakintézmény koncepciójának a kidolgozásában.

Boas eben az időszakban mélyedt el jobban a kwakiutl kultúrában, amely tanulmányozásának hosszú évtizedeket szentelt későbbi pályafutása során is. A kiállítás egyik szervezőjeként feladata az volt, hogy az észak-amerikai őslakos kultúrák tudományos igényű bemutatását a nagyközönség számára is érthető módon valósítsa meg, és a munka részeként természetes volt, hogy az általa jól ismert kwakiutl szokásoknak, az életmódnak kiemelt figyelmet szentelt. A Vancouver-szigeten és attól északnyugatra elterülő partvidéken élő és elsősorban lazachalászatból élő törzs rendkívül gazdag kultúrával rendelkezett. Ennek múzeumi reprezentációja bonyolult feladat volt és Boas ezt felismerve egészen új megközelítésben igyekezett a kultúra hiteles bemutatását megoldani. Ötlete az volt, hogy a korszakban a múzeumi kiállítások gyakorlatában egyre jobban elterjedő „élő-kép” (diorama) kompozíciós eljárást alkalmazva az őslakosok életét reprezentáló tárgyakat, tablókat, szövegeket nem egymástól elszigetelve, hanem komplex jelenetekbe elrendezve mutatja be. A kiállítótérben megjelenő felöltöztetett, életnagyságú figurák nem esetlegesen kerültek elhelyezésre, hanem egy-egy összetett élethelyzet, szokás szereplőiként. A megközelítés hitelességét nyilván az alapozta meg, hogy a kutató pontosan tisztában volt egy-egy szituáció, például rítus működésével, jelentésével, kontextusának belső strukturális összefüggéseivel, azaz értette a múzeumi térben bemutatni szándékozott kulturális helyzetet.¹¹

⁹ Biczó 2019: 43–61.

¹⁰ Pepper 2018: 18.

¹¹ Boas 1974: 297–300.

A fennmaradt dokumentáció és fotók tanulsága szerint Boas kínosan ügyelt arra, hogy a kulturális jelentőséggel bíró jeleneteket a lehető leghitelesebben állítsák össze.¹² Gyakran maga is szereplőként imitált egy-egy általa a terepen megfigyelt rítust, táncjeleneteket annak érdekében, hogy a tudományos objektivitás igényével képezze le megfigyeléseit a múzeumi reprezentációs folyamat részeként. A korszakban elterjedt nézetté vált a tudásterületen, amint ezt később tanítványa Alexander Goldenweiser megfogalmazta, hogy a tánc egyetemes emberi kulturális jelenség, amely a legkomplexebb antropológiai témák közé tartozik, és sokkal nehezebb leírni, mint a rokonsági rendszereket, vagy háztípusokat.¹³

Boas a diorama gyakorlati értékű múzeumi paradigmaként történő kidolgozásakor kitüntetett figyelmet szentelt egy kwakiutl táncrítus bemutatásának. A *hamatsa* beavatási szertartás gyakorlatilag egy négy napig tartó táncdráma, amely az egész közösséget megmozgatja. Cselekményének menete szerint a beavatásra váró ifjút elrabolják a szellemek, majd átváltoztatják, és egy holló vagy viharmadár képében a közösségébe visszatérő emberevő madárrá, kannibál lényé varázsolják. A rítus második része az ifjú „megszelídítéséről”, a közösségébe történő visszavezetéséről szól, aminek eredményeként a férfitársadalom teljes jogú tagjává válik. A tánc az egész eseményt szervező és összetartó strukturális kulturális alkotó. Egyrészt a kapcsolattartás eszközeként szolgál az ősök szellemével, valamint ezzel együtt a szellemek támogatásának elnyerését célozza. Boas a *hamatsa* rítus tizenkét változatát rögzítette, ami véleménye szerint azt bizonyítja, hogy a kulturális variabilitás az emberi társadalmi közösségek egyik legfontosabb sajátossága.

A diorama módszer alkalmazási körülményei között a táncot holisztikus kulturális jelenségként fogta fel. A rituális táncjátékot, ahogy ezt az ábrázolás tükrözi, egy meghatározott társadalmi kontextus elválaszthatatlan részeként ragadta meg, amelyben aztán a kultúra teljes értékű reprezentációja valósult meg. Boas a táncot a rítus kulturális funkcionális lényegeként azonosítja, ami összekapcsolja a közösség vallási és társadalmi életének különböző színtereit.

¹² Jacknis 1988: 75–88.

¹³ Goldenweiser 1910: 284–286.

b) Malinowski kutatásai és a tánc társadalmi funkciója

Bronislaw Malinowski (1884–1942) lengyel származású brit antropológus a táncsal kapcsolatos kutatásait elsősorban ugyancsak a rituális folyamatok részeként előadott formák megismerésén keresztül valósította meg. Amint az közismert, a Trobriand-szigeteken végzett, és részben a kényszerítő körülményeknek engedve megvalósult, hozzávetőlegesen két év időtartamú terepkutatása részeként sokat foglalkozott a bennszülött közösségek rítusaival.¹⁴

Egyik első írása, ahol Malinowski tereptapasztalataira hivatkozva foglalkozik a tánc kultúra kérdésével, 1916-ban keletkezett. *A holtak szelleme a Trobriand-szigeteken* címmel megjelent elemzés már tükrözi későbbi funkcionalista megközelítésének alapvető gondolatait.¹⁵ A tánc elsődleges funkciója, hogy a közösség működését szolgáló elemként alkalmas legyen meghatározott társadalmi szükségletek kielégítésére. Tanulmányában, ahogy későbbi a Trobriand-szigetekhez köthető írásaiban is sokat foglalkozott a *Milamala* ünnep jelenségével és a kapcsolódó rituális gyakorlatokkal, amelyekben a táncnak kitüntetett szerepe van. Megközelítésében a *Milamala* egyszerre társadalmi és vallási-mágikus esemény, amely a yam betakarításához köthető „szüreti” ünnep. Megfigyelte, hogy a Trobriand-szigeteki falvakban a közösen összegyűjtött termés szétosztása a férfiak táncával veszi kezdetét. A tánc ökonómiai funkciója azonban kiegészül és gyakorlatilag elválaszthatatlan az alkalomhoz köthető közösségi funkciójától. Ezek szerint az ünnep részeként előadott táncrítus alkalmat teremt a társadalmi kapcsolatok szervezésére, megerősítésére és újak kialakítására, ezzel ösztönözve, hogy a közösség hálózatai működőképesek maradjanak. A *Milamala* ünnepi jellegét erősíti, hogy a táncosok öltözete kifejezetten alkalmi jellegű, elüt és eltér a hétköznapi viselettől, ami ugyancsak az esemény kitüntetettséget hangsúlyozza. Malinowski pontosan leírja a kazuár tollak használatát, a testfestés díszítő motívumainak rendszerét és a fejdíszek használatát, ami együttesen tükrözi, hogy a tánc társadalmi jelentősége kiemelt a közösségben.

A rítus és a részeként előadott tánc egy további lényeges funkciója, hogy nem csupán a csoporton belüli, de a csoportközi társadalmi kapcsolatok szervező-

¹⁴ Biczó 2019: 80–87.

¹⁵ Malinowski 1916: 353–430.

désében is hangsúlyos szerepet játszik. A szomszédos közösségek meglátogatása eleve azzal veszi kezdetét, hogy a felek táncsal üdvözlik egymást. Ezután kerül sor az ajándékok átadására, majd a javak rituális cseréjére, amely egyúttal a társadalmi státusz kinyilvánításának az eszköze.

A *Milamala* rítus elemzése Malinowski korai kutatásaiban rávilágított arra, hogy a szertartás és a kapcsolódó ünnep egészét működtető tánctevékenység a társadalmi élet komplex eseménye, amely funkcionális értelemben a közösségek belső kapcsolatainak fenntartásában és megerősítésében kulcsszerepet játszik. Továbbá fényt derített arra is, hogy a tánc a közösségek közötti kapcsolatlétesítésben, kapcsolatszabályozásban, a gazdasági és szociális rendszer működésében ugyancsak meghatározó kulturális tevékenység.

c) A tánc társadalmi értékének kérdése Evans-Pritchard kutatásaiban

A jelen írás kínálta keretek közötti rövid áttekintés zárópéldájaként Evans-Pritchard (1902–1973) brit szociálintropológus táncsal kapcsolatos egyik kiemelkedő jelentőségű kutatásának a bemutatására kerül sor. Amint az közismert, Evans-Pritchard kutatásainak színterei elsősorban afrikai terepekhez kötődtek. A hatalmas műveltségű kutató azonban nem csupán akadémiai tudományos tevékenységet végzett, hanem a brit hadsereg alkalmazásában több háborúban is szolgálatot teljesített, amely elválaszthatatlan volt a helyi, elsősorban a szudáni kultúrákban való jártasságától.

Evans-Pritchard egyik első, a zande közösségben végzett kutatása során 1926-ban találkozott a tánckultúra társadalmi jelentőségének a kérdésével. Korai tanulmányában, amely 1928-ban jelent meg, *A tánc* címmel, a zandék sörtáncát kiemelkedő részletességgel tanulmányozta.¹⁶ Elemzése természetesen még közel sem mutatja az elméleti szintetizálásnak azt a minőségét, amit később, az 1937-ben megjelent *Witchcraft, Oracles and Magic Among the Azande* képvisel. Ettől függetlenül a táncról készült korai tanulmány előrevezítette azt a megközelítést, ami a tánckultúrát kiemelkedő társadalmi értékű jelenségként kezeli.

Írásának egyik kiinduló megállapításában leszögezte, hogy a táncot a kutatók gyakran független cselekvésformaként tanulmányozzák, ami meggyőző-

¹⁶ Evans-Pritchard 1928: 446–462.

dése szerint téves értelmezés. Álláspontja, hogy a tánc fontos és összetett társadalmi gyakorlat, amelynek a megértéséhez a fiziológiai és pszichológiai aspektusok kutatása csupán a tánc társadalmi jelentőségének a megértését szolgálják. Nézete szerint a tánc olyan szervezett-strukturált közösségi esemény, ami óhatatlanul szembesít bennünket a téma behatárolását megalapozó néhány kérdéssel. Ezek szerint tisztázásra vár, hogy mi a tánc társadalmi értéke, milyen szükségleteket elégít ki, és hogy milyen szerepet játszik a közösség életében?

Evans-Pritchard kérdéseinek kidolgozását néhány a zande tánckultúra jelenlétével kapcsolatos általános kérdés megvilágításával kezdi, hogy azután egy konkrét példán keresztül tanulmányozza a tánc társadalmi értékét. Meglátása szerint fontos megérteni, hogy a közösségben rendkívül sokféle tánc alakul ki, amelyek felosztása és osztályozása nem öncélú feladat. Az áttekintő igényű rendszerezés segít belátni a tánchoz kapcsolódó és az annak örvén koncentráltan megnyilvánuló számtalan szociális aspektust. A zandék esetében leszögezi, hogy formai értelemben alapvető felosztásuk lehet a hangszeres, a kíséret nélküli vagy a társadalmi szerepekhez és helyzetekhez köthető táncok. A formális felosztás azonban nem leplezheti el, hogy gyakran a különböző társadalmi szereplők a státuszukhoz köthető saját táncal rendelkezők, vagy adott esetben egy konkrét társadalmi helyzethez illeszkedő tánc formájában fejezik ki aktuális státuszukat. Így megkülönböztethető például az idős férfiak tánca, vagy a főnök fiainak a tánca, de a zandék a temetéshez és a munkához is más-más táncot „használnak”.

A tanulmány terjedelmesebb elemző része aztán konkrétan a „sörtánc” jelenlétével foglalkozik. A zenei kísérettel, gonggal és dobbal, valamint kórossal megtámogatott tánc rendkívül jól szabályozott és kollektív alkalom, amely az egész közösséget megmozgatja.

Amint az Evans-Pritchard ábráján jól látható, a tánc koreográfiája, ahogy a szereplők elfoglalják helyüket a táncterén, eleve kifinomultan szabályozott. A tánc kör centrumában a két zenész, a dobos (D) és a gongon (G) játszó muzsikustársa helyezkedik el. Gyakorlatilag azonos pozícióban figyelhetjük meg a szólóénekest (A) és a jobb valamint baloldalán felálló belső kórust (B). Őket követik a következő koncentrikus körgyűrűben a férfiak (M), végül

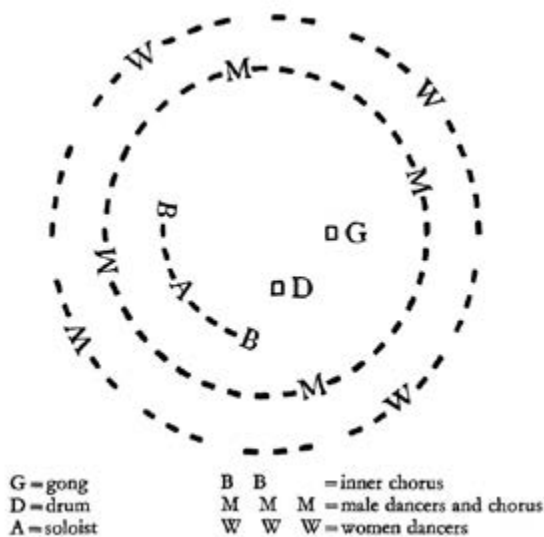
kívül a nők (W). Az ábra nem jelöli, de a táncoló nőkön kívül még a ritmikus mozgáshoz oda-odacsapódó gyerekek képezik a legkülső laza szerkezetű kört. A táncot a főnök fia vezeti, vagy más arra érdemes fiatalember, ami rendkívüli presztízst jelent.

Evans-Pritchard elemzésében kimutatta, hogy a jól áttekinthető felállás mögött bonyolult társadalmi szabályok érvényesülnek, melyek a tánctevékenység eredményeként töltik be funkciójukat. Kutatásai szerint ugyanis a zandé „sörtánc” olyan lokális esemény, amelynek szereplői különböző minőségű társadalmi kapcsolatban állnak egymással. Testvérek, mágikus közösségek tagjai, sokan közülük vérrokonok, esetleg együtt nevelkedtek fel gyermekként, vagy éppen olyan személyek, akik legfeljebb néhány órányira laknak az esemény helyszínétől, így jól ismerik azt. Evans-Pritchard azt is megvizsgálta, hogy a tánckörök szekcióiban a kisebb összetartozó részcsoportok tagjai együtt táncolnak, például a rokonok vagy a barátok. A tánc továbbá lehetőséget teremt arra, hogy az anyák itt mutassák meg nyilvánosan először a közösségnek gyermeküket. Egy további fontos és figyelemreméltó összefüggés, hogy a tánc lehetőséget teremt a fiúk és lányok közötti kapcsolat kezdeményezéséhez. Mivel a férfiak és nők külön táncolnak, ezért közöttük a nyilvános térben az érintkezésnek szigorú szabályai vannak, amelyek megszegése szankciókat von maga után.

A további részletektől eltekintve is világos, hogy a zandék esetében a tánc társadalmi értékét az a kohéziós szerep jelenti, ami garantálja a társadalmi kapcsolatok kontrollját és ezek békés fenntartását. Evans-Pritchard tehát a tánckultúra antropológiai kutatását összekapcsolta a társadalom működésének megértésével és bizonyította, hogy a tánc nem elszigetelt szociokulturális eleme életvilágainknak. A tánc olyan bonyolult kontextusok függvénye, amit egyrészt éppen maga a tánc juttat kifejezésre, másfelől hozzájárul ennek fenntartásához, és végül, de nem utolsósorban segít ellenőrzés alatt tartani azt a társadalmi életet, amelynek egyik kiemelkedő terméke.

Összegzés

Természetesen jelen rövid áttekintés csupán a bevezetés igényével foglalkozott a táncművelés antropológiai vizsgálatának néhány elméleti alapkérdésével és a téma vizsgálatában szerepet vállaló önkényesen kiragadott klasszikus szerzővel. Az írás mellett érvelt, hogy a táncművelés, vagy annak bármely eseti megnyilvánulását, tehát a táncot nem lehet megérteni annak a szociokulturális feltételrendszernek az analízise nélkül, ami lehetővé teszi azt. Ezek szerint a kontextus tisztázása a táncjelenségek értelmezésének elidegeníthetetlen eleme és egyben előfeltétele.



Zande sirtánc (Evans-Pritchard illusztrációja)

Irodalom

BICZÓ Gábor

2019 *A „Mi” és a „Másik”*. Budapest: L'Harmattan.

BOAS, Franz

1974 The Educational Functions of Anthropological Museums. In George W. Stocking (ed.): *Boas Reader*. Chicago – London: The University of Chicago Press.

EVANS-PRITCHARD, Evan

1928 The Dance. In *Africa: Journal of the International African Institute*. Vol. 1. No. 4. (Oct. 1928.). 446–462.

GADAMER, Hans-Georg

1994 A szép aktualitása. In Bacsó Béla (szerk.): Hans-Georg Gadamer: *A szép aktualitása*. Budapest: T-Twins.

GEERTZ, Clifford

2001 A vallás mint kulturális rendszer. In Geertz, Clifford: *Az értelmezés hatalma*. Budapest: Osiris.

GOLDENWEISER, Alexander

1910 The Totemism. An Analytical Study. In *The Journal of American Folklore*. Vol. 23. No. 88 (Apr. – Jun.). American Folklore Society. 284–286.

JACKNIS, Ira

1988 Franz Boas and Exhibits. On the Limits of Museum Methods in Athropology. In George Stocking (ed.): *Objects and Others. Essays on Museum and Material Culture*. Madison: University of Wisconsin Press.

JOHNSTONE, Maxine Sheets

1966 *The Phenomenology of Dance*. Madison and Milwaukee: The University of Wisconsin Press.

KURATH, Gertrude Prokosch

1960 Panorama of Dance Ethnology. In *Current Anthropology*. Vol. 1. No. 3 (May). 233–254.

KAEPPLER, Adrienne L.

- 1991 American Approaches to the Study of Dances. In *Yearbook of Traditional Music*. Vol. 23. 11–21.

MALINOWSKI, Bronislaw

- 1916 The Spirits of the Dead in the Trobriand Islands. In *The Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*. Vol. 46. (Jul. - Dec.).

PEPPER, Martin W.

- 2018 *Franz Boas and the Columbian Field Museum*. Departmental Honors Projects. 75. <https://digitalcommons.hamline.edu/dhp/75> [utolsó látogatás: 2023. 06. 19.]

SPENCER, Herbert

- 1909 *Alapvető elvek*. Budapest: Grill Károly Könyvkiadóvállalata.

TRAUTMAN, Thoma R.

- 1987 *Lewis Henry Morgan and the Invention of Kinship*. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press.

VOGET, Fred W.

- 1984 *The Shosoni – Crow Sun Dance*. Norman: University of Oklahoma Press.

Térhasználat, mozgás, művészet – és a tánc (a művészetantropológia és a táncantropológia vi- szonyáról)

CSÁJI LÁSZLÓ KOPPÁNY

A pozitívista tudományok megszületésétől, sőt, már a felvilágosodás korától megfigyelhető a diszciplínák szakosodása. Az egyre szűkebb szakterületre koncentrááló kutatás a tágabb, „holisztikus” látásmód visszaszorulásával járt. A legtöbb tudomány a világot egyre kisebb ablakon át személte. Üdítő kivétel volt azonban – néhány más, későbbi kezdeményezés mellett¹ – a kulturális antropológia megszületése a 19. század utolsó harmadában. Másfél évszázados története során önreflexiók képessége miatt tudott a „Tyler úr tudománya”² világából és egzotikus népek kultúrájának, társadalmának pozitívista leírásából egy értelmező, integratív és rendkívül innovatív tudománnyá válni. Képes volt elméleti és módszertani kereteit időről időre megújítani, kérdéseit és alapfeltevéseit újraértelmezni. Ennek köszönhető, hogy az evolúcionizmus, történeti partikularizmus, diffúzionizmus, kulturális relativizmus, funkcionalizmus, strukturalizmus, strukturális-funkcionalizmus, szimbolikus antropológia, interpret(at)ív³ antropológia és megannyi más eddigi irányzat után ma, a „poszt-posztmodernben” is születnek új elméleti irányok. Tehát még a – néha a tudomány(osság) végét vizionáló – posztmodern sem zárta le ezt a folyamatot.

A tudománytörténet mérföldköveit jelentő antropológusok a meglévő és a korábbi elméletek „gyermekbetegségeit”, egyoldalúságát, hibáit felismer-

¹ Példaként említem csak, hogy a nyelvi fordulat vagy a diskurzuselmélet is több tudományban hasznosuló elméleti újítást hozott lére, de ezek inkább szemléletmódjakkal hatották át a már létező tudományterületeket.

² Edward Burnett Tylor brit antropológus használta először az antropológia kifejezést. Az általa megindított új tudomány néhány évtized alatt Amerikában is gyökeret talált. De például Franciaországban sokáig a szociológia szót használták olyan tudományos vizsgálatokra, amelyeket ma antropológiai kutatásnak tartanánk. A szóhasználat máig sem egységes. Eriksen 2006: 13, 25.

³ Az interpretív / interpretatív alak Magyarországon párhuzamosan él, mindkettőt használja pl. A. Gergely et al. 2010 (ld. pl. 207.). Hasznos lenne, ha akár az egyetemi tanszékek, akár a Magyar Kulturális Antropológiai Társaság egységesítené a szóhasználatot.

ve, de e tudásokat nem annulálva, nem minduntalan a nulláról indulva adtak újabb és újabb perspektívát e tudománynak. Az antropológus elődök tapasztalatai reflexív módon épültek egymásra.⁴ A társtudományok eredményeinek egyre intenzívebb felhasználása, a velük való párbeszéd új, interdiszciplináris horizontot nyitott a 20. század végén. Ahhoz, hogy az antropológia megtartsa integratív jellegét, fontos tisztában lennünk alapvető értékeivel, és a rendkívül izgalmas esettanulmányok, fókuszált kutatások ismeretében sem szabad elhanyagolnunk az elméleti, összehasonlító irányultságot.⁵ Ahogy arra már Evans-Pritchard fél évszázada felhívta a figyelmet, a kulturális és szociálintropológiát nem lehet tudománytörténetének megismerése nélkül hatékonyan és kellő mélységben művelni.⁶

Tudományos látókörének nagymértékű kiszélesedése mellett (és talán éppen emiatt) egy ezzel ellentétes folyamatot is megfigyelhetünk. Tárgyköreinek és az antropológiai szakirodalomnak robbanásszerű bővülésével a 20. század második felében az antropológia is szaktudományos aldiszciplínák sorát hozta létre, gondoljunk csak a vallásantropológia, etnicitáskutatás, városantropológia, politikai antropológia, gender-antropológia stb. eltérő világa-ira. E tematikus szakosodás részét képezte a művészetantropológia és tőle külön utakon járva a táncantropológia megszületése is az 1960-as és 70-es években. Írásomban azt vizsgálom, hogyan változott a művészetantropológia fogalma, valamint a táncantropológia és művészetantropológia viszonya az elmúlt fél évszázadban, továbbá a jövőben milyen változásokat tartok elképzelhetőnek.

⁴ vö. Geertz 2001: 224.

⁵ Thomas Hylland Eriksen – a Clifford Geertzől és Godfrey Lienherdtől kölcsönzött metaforával élve – úgy fogalmaz, hogy az antropológiai írásműben egy nyúlnyi elméletből és egy elefántnyi etnográfiai terepmunkából (empirikus adatból) főzünk pörköltöt úgy, hogy a nyúl íze domináljon. Eriksen 2006: 46.

⁶ Egy 1937-es, máig alapműnek számító kötetének szövegét több évtizeddel később függelékkel egészítette ki, amelyben ezt az esszenciális gondolatot olvashatjuk: „*Sometimes people say that anyone can make observations and write a book about a primitive people. Perhaps anybody can, but it may not be a contribution to anthropology. In science, as in life, one finds only what one seeks. One cannot have the answers without knowing what the questions are. Consequently the first imperative is a rigorous training in general theory before attempting field-research so that one may know how and what to observe, what is significant in the light of theory. It is essential to realize that facts are in themselves meaningless. To be meaningful they must have a degree of generality. It is useless going into the field blind. One must know precisely what one wants to know and that can only be acquired a systematic training in academic social anthropology.*” Evans-Pritchard 1976: 240–241.

Előjáróban ki szeretném emelni, hogy nem vagyok táncantropológus. A tudománytörténeti kontextus mellett a művészetantropológia, a vallásantropológia és a tudománytörténet felől közelítek a táncantropológiához (vagy más megfogalmazásban „a tánckultúra antropológiai vizsgálatához”). A Kárpát-medencében végzett antropológiai és az Afrika és Ázsia különböző vidékein végzett etnológiai⁷ terepmunkáim során szerzett tapasztalataim során számos esetben szembesültem a tánc szerepével és ennek határterületeivel a temetkezési rítusoktól a szakrális téralakításon át a test mozgásának – vagy mozdulatlanságának, „csöndjeinek” – sokrétűségéig. Írásom azonban elsődlegesen tudományelméleti és tudománytörténeti jellegű, ezért – terjedelmi okokból is – okfejtésemhez csupán két rövid esettanulmányt kívánok ismertetni.

Ha tetszik, ha nem, a tudományok és a tudományos diszciplínák nem független galaxisként léteznek, hanem egyrészt kölcsönhatásban, másrészt pedig a társadalom kérdéseire adott hiteles válaszaik (ha úgy tetszik, társadalmi relevanciájuk) legitimálja őket. Ennek alapján tudnak tudomány-finanszírozási forrásokat lehívni és tudománypolitikai döntéseket indukálni. Annak tehát, hogy egy tudomány vagy egy diszciplína hogyan definiálja önmagát, hogyan határozza meg kompetenciáit, elméleti keretét és módszereit, komoly szerepe van abban, hogy milyen személyi és anyagi keretek között tudja céljait megvalósítani. Ez folyamatosan változó és dialektikus viszonyt eredményez a tudományok önképe és – mintegy önbeteljesítő jóslatként – társadalmi sikere között. Fontos diszciplínánk határait úgy meghúznunk, hogy az a változó világ és az újabb relevanciák között is kompetens és árnyalt válaszokat tudjon adni a sokakat foglalkoztató kérdésekre.

Bár a művészet, mint a pragmatikus tevékenységeken túli, esztétikai értékre vagy szimbolikus kommunikációra törekvő alkotás és/vagy mint kultúrafüggő, sajátos kommunikációs jelenség az antropológia hajnalától magára vonta a figyelmet,⁸ a művészetantropológia önálló tudományterületként

⁷ E két, sokszor szinonimaként kezelt tudomány irányultsága és terepmunkamódszerei közötti hasonlóságokra és különbségekre már sokan felhívták a figyelmet (pl. A. Gergely et al. 2010). Kétségtelen azonban az is, hogy szinte országonként eltérően határozzák meg a fogalmakat és egymáshoz való viszonyukat.

⁸ Layton 1991: 4.

csak a 20. század második felében jött létre.⁹ Bármennyire is jelentős írásokat tartalmaznak előzményként a művészetantropológiai „olvasókönyvek”¹⁰, de a szemelvények korai daraibájában a művészet, mint a vizsgált társadalom vagy anyagi kultúra egyik szegmensét, és nem mint alapvető emberi alkotó tevékenységet vizsgálták.¹¹ A 20. század közepéig nem magát a művészetet, hanem mint adott társadalmak konkrét kulturális művészeti jeleségeit – ezek technikáját, a motívumait, párhuzamait és funkcióit – elemezték, döntően a vizuális művészetekre koncentrálnak.¹²

A vizualitás talán azért is kerülhetett a középpontba, mert – látszólag – kevesebb előképzettség, művészeti ismeret kellett hozzá, mint például a zene, a tánc vagy a színház tanulmányozásához. Abban, hogy a művészet kutatása csak megkésve vált külön antropológiai diszciplínává, szerepe lehetett a 19. század végi kolonializmus hierarchikus szemléletmódjának is. Eszerint a „primitív népek” a nyugati (evolucionista) perspektívából nézve fejlődésben visszamaradott állapotban voltak, következésképpen egyszerűbb, bármely képzett tudós által könnyebben elemezhető tárgyi kultúrát hoztak létre. Tudósaink a professzionális (vagy elit) művészetet még a saját kultúrájuk viszonylatában is hierarchikusan a népművészet fölé helyezték. A primitív művészet, a populáris- vagy népművészet mint a kultúra része volt izgalmas, nem volt a nyugati „elit” művészethez fogható.¹³ Ez utóbbival egyébként sem az antropológia foglalkozott, hanem a művészettörténet és más művészetelméleti tudományok. A tudományágak hatáskörének felosztása is visszahatott a művészetről alkotott megállapításokra. Sorolhatnánk a példákat a hierarchikus szemléletmódra a *gesunkenes Kulturgut* (alászálló kultúrjavak) elképzelésétől¹⁴ a nehezen érthető mondókák, népdalok szövegromlásként értelmezéséig.¹⁵

⁹ Haselberger 1961.

¹⁰ pl. Forge 1973; Morphy – Perkins 2006.

¹¹ pl. Morphy – Perkins 2006: 1.

¹² vö. Firth 1973: vi.

¹³ vö. Morphy – Perkins 2006: 1–2.

¹⁴ Naumann 1922.

¹⁵ Tamás Ildikó felhívja a figyelmet arra, hogy a folklórról és a népről alkotott kép milyen erőteljesen meghatározta (és beszűkítette) a művészi alkotó folyamat értelmezését, és megnehezítette a gyermekmondókák árnyaltabb kutatását. Tamás 2019: 584.

A helyzet összetettségét illusztrálja, hogy már a 19. század végétől az európai és amerikai avantgárd művészeket lenyűgözték és rendkívüli módon inspirálták a „primitív művészet” alkotásai. A képzőművészek mellett ide sorolhatjuk a 20. század első felében Franziska Boas és Laban Rudolf munkásságát is¹⁶ – ők azonban művészként, és nem tudósként viszonyultak hozzá. Azt se felejtjük el, hogy a népzene is sokakat megihletett már a romantika korától, de főleg a 19. század közepétől. Gondoljunk pl. Antonín Dvořák szláv táncaira (Op. 46.) vagy Szergej Rachmaninov három orosz népdalára (Op. 41). Azonban jóval előre mutatóbb volt, ahogyan Bartók Béla, Kodály Zoltán és Lajtha László tekintett a népzeneire. A műzenével egyenrangú, sőt, a nemzeti kultúrát megtermékenyítő „tiszta forrás” elképzelése megelőzte a korát, de a művészetről mint emberi alkotó folyamatról történő gondolkodásban volt igazán úttörő jelentőségű. Bár az antropológiatörténet nem tekinti Bartók, Kodály és Lajtha gyűjtéseit művészetantropológiai terepmunkának, elemzéseit nem részeit a művészetantropológiának, de szemléletmódjukban és elmélyültségükben sok hasonlóság figyelhető meg.¹⁷ Az egyéni és kollektív dialektikájában megvalósuló művészi alkotási folyamat, továbbá a zenei anyanyelv jelentőségének felismerése a művészetantropológia számára máig meghatározó gondolatok. Bartók és Kodály még nem alkalmazhatta a diskurzuselméletet,¹⁸ sem Peter Berger és Thomas Luckmann tudásszociológiáját,¹⁹ amelyben az egyén és a társadalom egyszerre alakító és alakított, tehát dialektikus viszonyban állnak egymással. A művészetantropológia kiteljesedéséhez az ún. nyelvi fordulat mellett ezek az új teoretikus megközelítések nagymértékben hozzájárultak. Gondoljunk például Clifford Geertz 1983-ban írt, *A művészet mint kulturális rendszer* című nagyhatású írására,²⁰ amit ezen új eredményeinek ismerete nélkül aligha írhatott volna meg.

A nyugat és a primitívek dichotómiája a 20. század utolsó harmadára látszólag eltűnt, de a „fejlődő világ” fogalma fenntartott egy átalakult, „nyu-

¹⁶ Toepfer 1997; Wisotzki 2021. Az expresszionista tánc, vagy a tánc mint kifejezésforma, illetve terápiás eszköz is a 20. század első felében alakult ki.

¹⁷ vö. pl. Bartók 1921.

¹⁸ Foucault 2001 [1969].

¹⁹ Berger – Luckmann 1966.

²⁰ Geertz 2001: 271–303.

gat, kelet és a fejlődő világ” hármasságot, ami szintén hierarchikus volt.²¹ Ahogy említettem, faragásokat, festményeket, textileket és maszkokat stb. előszeretettel hasonlítottak össze a művészetantropológia 1960-as években történő megszületéséig is az antropológusok és néprajzkutatók.²² A rítusok, népszokások elemzését sem esztétikai vagy művészeti, hanem leíró célzattal örökítették meg, vagy funkcióikat, társadalmi struktúrában betöltött szerepüket értelmezték. Csupán mint társadalmak, kultúrák leírásához, elemzéséhez szükséges jelenségek, és nem mint művészeti alkotó tevékenységek voltak érdekesek. A 20. század utolsó harmadában Victor Turner „társadalmi dráma” elmélete lényeges változást hozott e téren is, mert a rítusok, a művészet és a szociokulturális kontextus dinamikus és dialektikus kapcsolatát hangsúlyozta.²³ Ráadásul elemzéseibe előszeretettel vont be európai példákat.

A hetvenes-nyolcvanas években az antropológia elméleti megközelítésében sorra nyíltak meg új irányok. Az interpretív és szimbolikus antropológia megszületése után James Clifford és George Marcus *Writing Culture* című 1986-os könyve²⁴ nyitott új, a művészetantropológia szempontjából jelentős perspektívát. Nemcsak a terephez, hanem a tudományos írásműhöz és a kutató szerepéhez való viszonyulásban is fellazította tudomány és a művészet addig stabilnak hitt határvonalait. A posztmodern korban a művészet behatolt a tudományosságba, és fordítva. A 2000-es évekre nemcsak a tudomány és a művészet határterületei szélesedtek ki, de sokak szerint a kétféle gondolkodás szembeállítás is túlhaladottá vált.²⁵

A művészetantropológia vizualitás-központúsága egészen az ezredfordulóig egyértelműen érvényesült. A helyzet kialakulásában szerepet játszó okokon túlmenően annak fenntartásában közrehatott az is, hogy a művészet-

²¹ A posztkolonialista fejlődés-mítoszok és fejlesztés-diskurzus által okozott új problémákról lásd pl. Csáji 2018.

²² A már említett lenézés nyilvánult meg burkoltan abban a tudományos vélekedésben is, hogy a népművészetben és a „primitív” tárgyalkotó művészetben mindennek megvan a szimbolikus jelentése, funkciója, tehát a közvetlen funkcióval, jelentéssel nem bíró kreativitás és a játékoság szerepét elhanyagolták (Csáji 2013; 2019). A művészeti alkotó tevékenység számtalan más formája (dramatikus rítusok, táncok, énekek, zene stb.) is magára vonta a figyelmet – a művészetantropológia kérdéseinek, szemléletmódjának alkalmazása azonban elenyésző volt e téren.

²³ Turner 2002.

²⁴ Clifford – Marcus 1986.

²⁵ Schneider – Wright 2020.

tel foglalkozó diszciplínák diskurzusterei, a szaktudományok hatáskörei a 20. század végére már kialakultak (és féltékenyen őrködtek ezek felett). A bevett kommunikációs csatornák (folyóiratok, kutatói műhelyek, tudós társaságok, nemzetközi tudományos szervezetek, konferenciák), egyébként sem egykönnyen tudják integrálni egy másik, már létező tudomány szak művelőit, annak sajátos nyelvezetét, eltérő szabályszerűségeit. A humántudományokban az inter- és multidiszciplinaritás sokáig komoly ellenállásba ütközött, a 20–21. század fordulójától vált egyre legitimebb törekvéssé.

A művészetantropológia előzményei és kialakulása során a „primitív népekre fókuszálás” és a vizualitás-központúság komolyan megnehezítette más diszciplínákkal való párbeszédet, a művészetek antropológiai kutatásának integráló jellegű kibontakozását. Az irodalom, a tánc vagy a zene történeti, kulturális és esztétikai vizsgálatának már más tudományágak adtak otthont, nehéz volt megtalálni az antropológia helyét, pozicionálnia magát a művészetelméleti tudományok között. A népművészet esztétikáját a 20. század utolsó harmadában a néprajz (a folklorisztika) is egyre intenzívebben kutatta,²⁶ de a népi hímzések, faragások esztétikai értékelésére már a 19. század végétől sokan vállalkoztak.

A tánchoz értő etnológusok, etnomuzikológusok és antropológusok az 1970-es, 80-as évek fordulójától megindították saját műhelyeiket, folyóiratukat.²⁷ Azonban a tánc szerepe a művészetantropológiában még akkor is elsikkadt, amikor kézenfekvő lett volna ennek bevonása az elemzésbe.²⁸ Írásom címében a lehetséges kapcsolódási pontok közül a térhasználatot és a mozgást emeltem ki. Ezért – bár előadásomban számos egyéb példát is említettem – most egyetlen rövid esettanulmányon keresztül kívánom bemutatni azt, hogy a táncantropológia milyen sok szállal kötődik különböző más antropológiai perspektívákhoz.

Az 1930-as években egy német koreográfus (Walter Spies) és egy balinéz táncos (Wayan Limbak) közös munkája révén jött létre a mára – többek között Ron Fricke *Baraka* című filmjéből jól ismert – világhírű táncdráma, a *Ket-*

²⁶ pl. Voigt 1972.

²⁷ Grau 1993: 22.

²⁸ vö. Paulme 1973.

sak.²⁹ Az indiai *Ramayana* eposz helyi interpretációja és a balinéz hindu mozgáskultúra (szakrális táncok, samanisztikus rítusok), valamint a 20. századi modern táncművészet interferenciájaként létrejött alkotás olyan erős gyökeret vert Balin, hogy mára az egyik legemblematikusabb lokális hagyománnyá vált. Ezért is emelte ki James Clifford példaként a *modern art-culture system* fogalmának ismertetésekor;³⁰ szerinte a folklór és a professzionális művészet alig szétválasztható ötvözetei a 20. századi társadalmi és kulturális átalakulás egyik legszembetűnőbb jelenségei.³¹ A tűzönjárást is tartalmazó rituális táncshow mára az egyik fő turistalátványosság lett Balin, és tapasztalatom szerint a helybeliek is úgy viszonyulnak hozzá, mint „ösi”, generációk óta öröklődő helyi tudáshoz.³² Nem könnyű meghatározni, hogy a dramatikus játék koreográfiájának melyik elemét tekinthetjük táncjátéknak, hiszen például a több sorban körben ülő félmeztelen ún. „majom-kórus” tagjainak kézmozdulatai a balinéz saját tereptapasztalatom alapján a kakasviadal a küzdőteret körülvevő közönségének spontán hangulatát és tömegként önálló entitássá váló magatartását is idézik.³³ A dialógusokra épülő drámaiságban és táncos elemekben bővelkedő előadás során improvizatív elemek, például egy samanisztikus rítusba sorolható parázson járás is gyakran helyet kap (vö. a művész mint sámán felfogással³⁴). A téralkotás, a tánc és a mozgás halk átmenetei miatt csak jelentős leegyszerűsítéssel lenne pusztán a táncantropológia, a társadalmi dráma, a lokális vagy akár etnikus sajátosságok, a kakasviadatok sűrű leírása, a helyi turisztikai vagy politikai antropológiai aspektusai szempontjából vizsgálható. Az improvizatív elemek miatt a magatartásminták és az egyéni invenciók sokasága jelennek meg a *Ketsak* drámai performance-ában. Korántsem egyértelmű, hogy kinek és milyen művészi hozzájárulásával jött létre és konstruálódik időről időre újra ez a sokrétű közösségi rítus Balin. A jelenség egyúttal a folklór és professzionális művészet dichotómiáját is megkérdőjelezi.

²⁹ Stepputat 2010: 278.

³⁰ Clifford 1988: 100, 223.

³¹ Ezt a tübingeni iskola *folklorizmus* fogalmával csak sokkal korlátozottabban lehet megragadni.

³² vö. Dunbar-Hall 2001: 174.

³³ vö. Geertz 2001: 150–151.

³⁴ Walters 2020.

A művészet, mint az emberi lét alapvető dimenziójáról, mibenlétéről szóló diskurzus fél évszázada nemcsak az antropológiában élénkült fel. Már az antikvitásban (pl. Arisztotelész *Poetikájában*) feltett kérdések újraértelmezését, a kortárs valóságra reflektáló válaszkísérleteket több tudomány fogalmazta meg.³⁵ Ne felejtjük el, hogy a tudományok versengenek azért, hogy saját hatáskörüket, tudományos válaszaik érvényességét kiterjesszék, legitimálják saját szerepüket. Az irodalomtörténet és az irodalomelmélet például generációk óta tematizálta az irodalmi értékűnek tartott szövegek kutatását, ezért aligha jöhetett szóba „az irodalom antropológiai megközelítése”. Néhány antropológus, például Claude Lévi-Strauss strukturalista megközelítése a mítosz kutatásban keltett ugyan visszhangot az irodalomtörténészek körében, sőt, az 1960-as években felmerült az „irodalomantropológia” távlati képe is,³⁶ azonban az antropológiát az irodalomtudományi és nyelvészeti diszciplínának nem tartották legitimnek az irodalom feltárásában,³⁷ ezért néhányan egy szűkebb fókuszú diszciplínát, az „olvasáskultúra antropológiáját” javasolják használni az irodalomantropológia helyett.³⁸

Hasonló helyzetről lehetne beszámolni a színházművészet, a tervezőművészet és sok más művészet terén is. Számomra különös módon az Arisztotelész *Poetikájának* 22. fejezetében kiemelt *metafora*, mint a művészi gondolkodás alapja, csak viszonylag későn ihlette meg a nem verbális művészet elemzőit, holott az alkotás talán legfontosabb alapja az emberiség hajnalától,³⁹ és a tárgyalkotó, sőt, a dramatikus művészetekben is felismerhető. Fontos mérföldkövet jelentett George Marcus és Fred R. Myers 1995-ös *The Traffic in culture* című kötete, ahol a zene és a (társadalmi) dráma is markánsan megjelent az elemzésekben.⁴⁰ Alfred Gell 1998-as munkájában azt javasolja, hogy a művészetet ne csak a forma, az esztétika, a jelentés és a kommunikáció dimenziójában vizsgáljuk, hanem a cselekvő, alkotó ember magatartása perspektívájából is, mint *agency*-t, a társadalmi környezetét alakító emberi tevékenységet.⁴¹ Ez ismét csak egy dialektikus – diszkurzív „network

³⁵ vö. Dissenayake 1974.

³⁶ lásd pl. Rippere 1966.

³⁷ vö. Maryl 2012, 182.; Al-Gharib 2020: 96.

³⁸ Maryl 2012: 183: 194.

³⁹ Morriss-Kay 2010: 163.

⁴⁰ Marcus – Myers 1995.

⁴¹ Gell 1998: ix.

domain” jellegű –⁴² viszonyt feltételez az egyén és a környezete, a művész és a közönsége között. Az ezredfordulóra sokak számára világossá vált, hogy a hálózatelmélet, a diskurzuselmélet, a művészet- és társadalomfilozófia, ontológia, episztemológia, továbbá az antropológiai nyelvészet (kognitív szemantika), az etológia és a szociológia eredményei nem hagyhatók figyelmen kívül az antropológiai kutatásokban.

Az áttörést mégis a 20-21. század fordulóján az intermediális művészet és a digitális kultúra megkerülhetlenné válásának felismerése hozta el. Ez az „új terep” a legtöbb tudományág számára idegen volt. A hazai néprajztudomány máig küzd azzal a dilemmával, hogy vajon a folklór hogyan értelmezhető az online térben.⁴³ Az antropológia azonban hamar kiterjesztette kutatási terepét a digitálisan létező valóságra. Paolo Apolito, Robert Glenn Howard, Trevor Blank, Sarah Pink mellett hosszan sorolhatnánk az új irányokat kijelölő antropológusokat, akik a társadalom és a kultúra ezen új dimenziójának kutatásához újabb és újabb aspektusokat adtak hozzá. A műnemek és műfajok fluiditásának felismerése az online térben megkerülhetlenné vált,⁴⁴ ahogyan az online és az offline tér kölcsönhatásának kutatása is.

Egyetlen példán szeretném bemutatni az elmúlt évtized földcsuszamlás szerű változásait a művészetantropológiában. A *European Association of Social Anthropologists* (EASA) keretein belül 2012-ben, Párizsban alakult meg a művészetantropológiai munkacsoport, az *Anthropology of Art Working Group* (ANTART). Első tudományos találkozóját a 2014-es, tallini nemzetközi konferencián tartotta. Ekkor még a művészetantropológusoknak zöme vizuális antropológiával foglalkozott, de felmerültek azok a dilemmák, amelyek a művészet és az antropológia általánosabb problémáira irányították a figyelmet. Kinek ír az antropológus, mennyire lehet a kortárs művészvilág és maga a művészet az antropológia terepe, melyek a művészet és az antropológia közös pontjai, és főleg: mik a művészetantropológia főbb kérdései ma? Az egyes művészetek sajátos nyelvének elsajátítása úgy tűnt, hogy összevethető az „idegen népek” nyelvének antropológus általi megtanulási folyamatával, a szubkultúrák és társadalmi nyelvezetének megismerésével. Az *En-*

⁴² White – Mische 1998.

⁴³ Mikos 2010; Tamás 2021.

⁴⁴ Pink et al. 2016; Tamás 2021.

countering concepts in Art and Anthropology című workshop a művészeti és antropológiai megismerés, a kétféle tudás hasonlóságaival és különbségeivel, a fogalmak egymásnak megfeleltethetőségének problémájával foglalkozott. A korábbi hermeneutikai, értelmező jellegű alapállás helyett egy új, episztemológiai irányultság jellemezte. A tudás mibenlétével, a megismerésben a szubjektum és az érzelmek szerepével foglalkoztak. A workshopon felvetett kérdések további megvitatására az ANTART egy blogot indított, amivel az EASA 2016-os milánói konferenciájának művészetantropológiai műhelytalálkozóját kívánták előkészíteni. A következő években egyre határozottabban merült fel az online tér szerepén túl az előadó- és egyéb, nem tárgyaló művészetek bevonása a művészetantropológiába.

2019 szeptember 21-22-én az EASA, a CARMAH (*Centre for Anthropological Research on Museums and Heritage*) és az *Alexander von Humboldt Alapítvány* szervezésében a berlini Humboldt Egyetemen tartott konferenciának kifejezetten önreflexív témát adtak: *The trouble with art (Philistinism, Iconoclasm, and Scepticism of Art in Anthropology)*. A konferencián több olyan kérdés is felmerült, amellyel a jelen írásomban foglalkozom a művészetantropológia önmeghatározása és jövőképe szempontjából. Jellemző volt az új szemléletmódra, hogy a különböző tudásformák és a kreativitás, szubjektivitás mibenléte foglalkoztatta a résztvevőket. Felmerült, hogy az antropológiai hermeneutika szemléletmódja (az „értelmező” tudomány) is egyfajta hierarchikus viszonyt feltételez: az értelmező többet tud, par excellence hierarchikusan magasabb szintet képvisel, mint az, akiket értelmez. A munkacsoport a bővülő társintézményi kapcsolatok miatt hálózattá alakult, ma már *ANTART Network* néven működik.

A 2020-as lisszaboni EASA-konferencián az ANTART a művészetantropológia egyik alapvető kérdését tette fel, az általa szervezett panel címe: *Anthropology and Art: on the dynamics and polemics of situating definitions of art*. A panelen kívül az ANTART közreműködésével készült el az EASA konferenciát kísérő kiállítás is, mint a művészetantropológia integratív és innovatív bemutatkozása a szakmai és a nagyközönségnek. Nyíltan meghirdette, hogy a vizuális, audió- és performatív művészetek antropológiai kutatásának közös platformjává kíván válni. A 2022-es belfasti EASA konferencián már három panelt szervezett az ANTART, az alábbi témákban: 1.) Engaging with aest-

hetic forms: Approaching the sociopolitical embedding and agency of arts, 2.) Hopeful chronopolitics: contemporary art and ethnography, 3.) Arts of the decolonial. A témák jól illusztrálják az egyre határozottabb arculatot. 2023. novemberében *Re-worlding relations: Anthropology, art, and design* címmel tartják következő konferenciájukat Newcastle-ben. A gyakorlati kérdések mellett az érzéki tapasztalás, a tudásképződés episztemológiai problémái jelentik a konferencia fókuszát. A színházművészettől a zenéig, az intermediális művészetektől a képzőművészetig és designig, továbbá más művészetekig integratív platformot kíván nyújtani a szervezet a megnyilatkozásra és a vitára.

A megismerés, a terepmunka, továbbá a tudomány és a művészet viszonya egyre több kortárs antropológust foglalkoztatott az elmúlt két évtizedben.⁴⁵ Az „episztemológiai fordulat” megfigyelhető az ANTART munkacsoporton kívül is, tehát a változás nemcsak az EASA keretei között indult meg. Csak példaként említem, hogy az emberi arcok, a halál és az emlékezés művészeti aspektusainak vizsgálatára vállalkozó *Art, Anthropology, and Contested Heritage* című 2020-as kötet⁴⁶ az érzelmek és a szubjektum vizsgálatának fontosságát hangsúlyozza az antropológiai és művészi megismerés terén.

A magyar kulturális antropológia a művészetantropológia jelentőségét az 2000-es években fokozatosan ismerte fel. Boglár Lajos már az ezredfordulón felvetette a művészetantropológia jelentőségét.⁴⁷ A Miskolci Egyetem Kulturális és Vizuális Antropológia Tanszéke is foglalkozik a művészet és az antropológia összefüggésével (a művészetantropológia megjelenik a képzési profiljában is). Ennek ellenére – bár több szócikkben is foglalkozik a művészettel – az *Antropológia – etnológia. Kultúratudományi kislexikon* című kézikönyvnek még a bővített kiadásában sem szerepelt művészetantropológia szócikk, csak a Boglár Lajos által javasolt *etno-esztétika, esztétikai antropológia és művészetetnológia* kifejezés.⁴⁸ A Kisdí Barbara által írt antropológiatörténeti egyetemi jegyzet már külön fejezetként veszi fel a művészetantropológiát.⁴⁹ A szervezők – a Magyar Kulturális Antropológiai Társaság (MAKAT), a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem (MOME) Elméleti Intézete

⁴⁵ Marcus 2010.

⁴⁶ Schneider 2020.

⁴⁷ Boglár 2001.

⁴⁸ A. Gergely et al. 2010.

⁴⁹ Kisdí 2018.

és az újonnan alakult MAKAT Művészet- és Dizájnantropológia Műhelye – által az első magyarországi művészetantropológiai tudományos konferenciának deklarált a *Művészet + Dizájn + Antropológia* címmel 2022. december 6-án a MOME-n rendezett eseményen a szervezők arculatának megfelelően a dizájnantropológia kapott hangsúlyos szerepet.

A táncantropológia jelenleg is a művészetantropológiától eltérő utakon jár, szervezeteiben is nagyrészt elkülönülnek egymástól. Látványos magyarországi példája ennek a 2023-as debreceni táncantropológiai konferenciasorozat és a már említett, 2022-es budapesti művészetantropológiai seregszemle résztvevői közötti elenyésző átfedés. Vannak persze hasonló kérdésfelvetések, mint például a művészet mibenléte vagy a tánc/művészet, mint emberi tevékenység elemzése, a kreativitás és az érzelmek szerepének vizsgálata. Nagyon izgalmas és megkerülhetetlen kérdés továbbra is a tánc definícióinak problémája, mint újra és újra önreflexióra sarkalló kérdésfelvetés.⁵⁰ A táncelmélet, a koreográfia, az etnomuzikológia és az egyéb társtudományokkal fennálló intenzív párbeszéd miatt a táncantropológia megközelítései így is nagyon sokrétű és gazdag palettát jelentenek.

A táncantropológiát, táncetnológiát – a művészetantropológia első évtizedeivel szemben – már a diszciplína kialakulásától kezdve általában olyanok művelték (és hozták létre), akik maguk is vagy művészek (is) voltak, vagy legalábbis járatosak az adott művészeti ágban. Ez a részben belső perspektíva a szemléletmódot is jelentősen befolyásolta, ugyanakkor helyzeti előnyt is biztosított a megértés és a terep megismerése terén. Egyúttal azonban a különállóságot is erősítette, nehezebben találták meg a közös pontokat egy afrikai maszkokkal, indiai textiltechnikákkal vagy akár a testfestéssel foglalkozó „egyszerű” antropológussal. A táncantropológia mint önálló diszciplína szükségességének egyik első felvetése Gertrude Prokosch Kurath-nak köszönhető, aki hangsúlyozta a táncról alkotott koncepciók átfogó szerepét, és az emberi lét és kogníció (az érzékelő, válaszkereső és valóságalkotó ember) tágabb dimenziójában elhelyezhető vizsgálatok fontosságát.⁵¹ Később azonban mind a táncantropológia, mind pedig a kialakuló szaktudományos diszciplína művelői az etnomuzikológiával, néprajztudománnyal és koreográfiával stb.

⁵⁰ Royce 1977: 3–16; Hanna 1988: 16–18; Williams 1991: 5–7.

⁵¹ Kurath 1960.

folytattak intenzívebb párbeszédet; a mozgáskultúra, tánckultúra, illetve az egyes táncok esztétikai, funkcionális és értelmező jellegű kutatásának kérdése foglalkoztatta őket.⁵² Andrée Grau arra is felhívja a figyelmet, hogy a táncantropológia⁵³ és a táncetnológia is meglehetősen eltérő utakon járt Európában és az USA-ban.⁵⁴ Ez nem azt jelenti, hogy néhány izgalmas elméleti megközelítés újszerű és holisztikus szemléletmódja miatt ne kelthette volna fel a művészetantropológusok figyelmét. Joann Kealiinohomoku például arra hívja fel a figyelmet, hogy antropológiai perspektívából a balett is felfogható etnikus táncnak.⁵⁵ Ezt a holisztikus szemléletet folytatva elemzi Adrienne Kaepler a modern táncokat, a balettet és minden más táncot is univerzális emberi magatartásformaként.⁵⁶

Bár – ismétlem – nem vagyok a táncantropológia alapos ismerője, számomra úgy tűnik, hogy az előbbi példák ellenére a táncantropológusok következtetéseiket döntően saját, szűkebb interciájukban kívánják megfogalmazni, és kevésbé kapcsolódnak e „nagy kérdésekhez”. Ez is közrejátszott abban, hogy alig indult meg e kétségtelenül fontos tudományszak integrációja a művészetantropológia már felvázolt új keretei közé. Kivételt jelent például Judit Lynne Hanna, aki átfogóbb perspektívából ismerteti a performatív művészeteket, így különösen a tánc és a zene összefüggéseit.⁵⁷ Az új horizont felvetésében kétségtelenül szerepet játszott a *performance theory*⁵⁸ több tudományban is jelentős visszhangot keltő elmélete is.⁵⁹ A 2000-es évektől a performatív művészetek fogalma vált a táncot a színházművészettel és más művészetekkel összekapcsoló katalizátorrá.⁶⁰

Hiába tapasztaljuk, hogy a művészet mibenlétének meghatározásakor egyre inkább figyelemmel vannak a művészetantropológusok a vizuális és a szóbeli

⁵² Hodgens 1984.

⁵³ Grau egyúttal elveti az *anthropology of human movement* kifejezést, ami szerinte parttalanná tágítaná a vizsgálat fókuszát.

⁵⁴ Grau 1993: 21–22.

⁵⁵ Kealiinohomoku 1983.

⁵⁶ Kaepler 2000.

⁵⁷ Hanna 2010.

⁵⁸ A *performance* szó az 1970-es évektől került be a német és francia nyelvbe, majd a világ más nyelveibe az angolból – fontos szemléletmódbeli változást jelezve: az egyéniség, az előadasközpontúság, a közönség szerepét, továbbá az egyén és a társadalmi csoport kölcsönhatását egyre fontosabbnak tartották. Shephard 2016: vii–viii.

⁵⁹ Schechner 2003.

⁶⁰ vö. Royce 2004.

művészetek mellett a zenére és akár az építőművészetre is, amennyiben az antropológia – ideértve a táncantropológiát is – nem tud megfelelően beilleszkedni a kortárs tudományos és művészeti „nagy” diskurzusokba, akkor féltő, hogy deffenzívába szorul, és akár diszkreditálhatja magát a kortárs valóságban és tudományosságban.⁶¹ Ezt felismerve Hanna – párhuzamosan az említett művészetantropológiai törekvésekkel – a megismerés és az érzelmek szerepére, mint fontos antropológiai szempontokra hívja fel a figyelmet.⁶² A táncantropológia természetesen nemcsak a művészetantropológia, hanem más antropológiai tudományozások figyelmére (és párbeszédére) is számot tarthatna. Az egyik ilyen terület az etnicitáskutatás, aminek az antropológia egyik fő katalizátora.⁶³ Visszatérve írásom első gondolataira: a specializáció nem feledtetheti el velünk, mint a sui generis holisztikus szemléletű antropológia művelőivel azt, hogy tudományunk alapvetően az „emberi” és a „mátság” megismerésére, értelmezésére, elemzésére hivatott. A 20. században *expressis verbis* egy empatikusabb világ létrejöttének elősegítése érdekében munkálkodik, amiben tudományos kérdéseink ezer szálon kapcsolódnak egymáshoz.

A 21. század első évtizedeiben az egyes tudományok működésének, létjogosultságának felülvizsgáló, a tudományok és diszciplínák egymáshoz való viszonyát újradefiniáló időkben élünk. Az átalakulás egyik fontos iránya a tudományközi párbeszéd megkerülhetlenné válása és az, hogy a kortárs világ kihívásaira és változásaira melyik tudományozás mennyire hiteles választatot tud megfogalmazni. Az antropológia kezdetektől egyfajta holisztikus, az alulnézeti perspektíva (résztevő megfigyelés, elmélyült tartós terepmunka) mellett az emberre, a társadalmi és kulturális mátság elemzésére összehasonlító módon vállalkozó felülnézeti perspektíva dialektikus szemléletét valósította meg. Ezért is tudott folyamatosan megújulni. A tudományozások specifikációja során sem hagyhatjuk figyelmen kívül az erre az összképre, vagy legalábbis összehasonlításra irányuló fogékonyságot. Az önreflexív módon újra- és újragondolt elméleti és módszertani megközelítései, ezek sokrétűsége

⁶¹ vö. Sütterlin et al. 2014.

⁶² Hanna 2015.

⁶³ vö. pl. Zografou – Pipyrrou 2011.

miatt az antropológia innovatív képessége máig töretlen. A művészetantropológia integratív tudományzakként történő kibontakozását is ismertettem írásomban – ahogy a vizuális és tárgyalgó művészetek mellett egyre inkább kiterjedt figyelme a dramatikus, verbális és intermediális, majd a digitális művészetekre. Ez nem azt jelenti, hogy az egyes részterületek, mint a táncantropológia vagy az irodalomantropológia ne járhatná továbbra is relatíve külön útjait, hanem azt, hogy legyenek egymásra, és a közös kérdésekre jobban fogékonyak, tudjanak közösen gondolkodni, hangolják össze fogalomkészleteket és megközelítéseit. E párbeszéd nélkül az egyre inkább felaprózódó és ezáltal izolálódó tudományszakok szükségszerű elsorvadása fenyegetné mind a művészetantropológiát, mind pedig a táncantropológiát. Írásomban ismertettem, hogy a nemzetközi kulturális- és szociálandropológiai szakma ezt felismerve a nagyobb – és így hitelesebb válaszokat adó – diszciplináris egység felállítását szorgalmazza. E törekvéshez kellene álláspontom szerint a csatlakoznia a romániai, magyarországi, szlovákiai, lengyel és más kelet-középeurópai térségbeli országok tudományosságának is, hiszen az itteni tapasztalatok nagyban hozzájárulhatnának a globális antropológiai kérdések árnyaltabb és holisztikusabb megközelítéseéhez.

A művészetantropológia jóval túlmutat az egyszerű formai, technológiai, esztétikai és funkcionális összehasonlításokon, sőt, még a társadalmi, történeti és értelmező (hermeneutikai) jellegű kontextus-elemzésen is. Természetesen ezekről is szól, de figyelme végső soron az ember, mint értékalkotó lény jobb megismerésére és megértésére irányul, az érzelmek, a művészeti- és tudásalkotás és -átadás sokrétű, és véglegesen sohasem modellezhető feltárásáról. Ezért vonja be a művészettörténet, a pszichológia, a nyelvészet vagy akár az etológia stb. eredményeit is a kutatásba, attól függően, hogy mi a konkrét kutatási kérdése. Mindig egy adott kérdéshez kell megkeresnünk a megfelelő elméleti háttérrel és kutatási, illetve elemzési módszereket. Ezek ismeretében lehet utána újrafogalmazni magukat a kérdéseinket. Elméleti irányultságaink és módszereink nemcsak visszahatnak a kérdéseinkre, hanem azt is behatárolják, hogy azokra milyen válaszokat kaphatunk. Rossz kérdésre nem lehet jó választ adni – az elméleti és módszertani reflexió nélkül kérdésfeltevésünk is könnyen válhatnak perifériálisakká, érdektelenné a kortárs tudományosság és társadalom számára.

A művészetantropológia kutatási irányai, módszerei sokat változtak az elmúlt évszázadban. Legalább ekkora változást figyelhetünk meg abban a tekintetben, hogy az egyes művészetek specializált vizsgálatát továbbra is legitimnek tartva, szorgalmazzuk emellett az integráltabb, az interdiszciplinaritásra és az emberire jobban odafigyelő kutatásokat is. A 2000-es évek ilyen irányú törekvéseit írásomban konkrét példákkal szemléltettem.

Kétségtelen, hogy a „táncművelés antropológiája” meghatározás jobban leírja a táncantropológia jelenlegi helyzetét és törekvéseit, azonban ez a szűkítés azt a specializációs folyamatot vinné tovább, ami a 2000-es évek integrációs törekvései előtti folyamat volt, és az átfogóbb antropológiai szemlélet érvényesülése ellen hatna. Félőnek tartom, hogy ez a szűkebb értelmű önmeghatározás vajon mennyiben szűkítené le a lehetséges perspektívákat és a táncantropológia „mozgásterét”, legitimitását. Mennyiben korlátozza a táncantropológia művelőit abban, hogy saját diszciplinájukat a művészetantropológia 21. században kibontakozó új elméleti keretébe integrálják. Szerintem ez a – a jelenlegi helyzetre kétségtelenül helytálló – körülírás inkább egyfajta állapotmeghatározást, mintsem a jövőre nézve megfelelő alapállást tükröz. A művészetantropológia 2010-es években kibontakozó új horizontjai egyúttal új lehetőségeket rejtenek a táncantropológia eddigi eredményeinek továbbgondolása és a megszerzett tapasztalatok, tudások új dimenzióba helyezése előtt is.

Az emberi test mint művészi eszköz a táncművelés tanulmányozásán kívül sok más határterületnek is helyet adhat: pl. a testfestés, testdekorációk, divat, szakrális és profán téralkotás, proxemika, mozgáskultúra és magatartásminták stb. A művészet mint játékos, kísérletező, az érzelmekre és az értelemre egyaránt ható, egyszerre diskurzusfüggő és az egyéni kreativitásban kibontakozó, esztétikai szempontból is értelmezhető kommunikáció terepe bőven adna lehetőséget a művészetantropológiai értelmezésekkel közös táncantropológiai gondolkodásnak. A táncantropológia tárgya, terepe nagyon is fontos a művészetantropológia más tudományterületei számára is. Az izolációval e horizontot szükségtelenül lehatárolnánk.

Szükséges volna emellett művészetantropológiai érzékenységünket a kortárs művészetelméleti kérdésekre is kiterjeszteni: ezek között kiemelt szerep juthatna az érzelmek antropológiájának és a diskurzív tudások vizsgálatának. Az egyéni kreativitás, a humor, a kísérletezőkedv és a közösségi min-

ták dialektikája, továbbá a performativitás egyre árnyaltabb elemzésekre adhatna lehetőséget. Az elmúlt évtizedekben a fenomenológiai és hermeneutikai megközelítésből a művészetantropológia az episztemológia irányába mozdult el. Az „érzelmek és a tudás antropológiája” új területeket nyithat a művészet és az egyéb, kapcsolódó magatartás- és alkotásformák vizsgálatában is. Írásomban igyekeztem feltárni a táncantropológia (vagy más megközelítésben a tánckultúra antropológiája) olyan aspektusait, amelyek révén szerveesebben betagozódhatna az elméleti perspektíváját dinamikusan bővítő művészetantropológiába. Meggyőződésem ugyanis, hogy mind a művészetantropológia, mind pedig a táncantropológia sokat kamatoztathatna ebből az integrációból.

Irodalom

A. GERGELY András – HAJDÚ Gabriella – PAPP Richárd – SZÁSZ Antónia – VARGA Andrea (szerk.)

2010 Antropológiai – etnológiai. *Kultúratudományi kislexikon*. [Második, bővített, javított (on-line) kiadás]. Budapest: MTA PTI Etnoregionális és Antropológiai Kutatóközpont.

AL-GHARIB, Munirah

2020 A Convergence between Anthropology and Literature: How Reading, Writing, and Ethnography Intertwine. *International Journal of Applied Linguistics & English Literature* 9. évf. 5. sz. 91–100.

BARTÓK Béla

1921 The Relation of Folk-Song to the Development of the Art Music of Our Time. *The Sackbut*. II. évf. 1. sz. 5–11.

BERGER, Peter Ludwig – LUCKMANN, Thomas

1966 *The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge*. Garden City: Anchor Books.

BOGLÁR Lajos

2001 *A kultúra arcai*. Budapest: Napvilág.

CLIFFORD, James

1988 *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge – London: Harvard University Press.

CLIFFORD, James – MARCUS, George

1986 *Writing Culture. The poetics and politics of Ethnography*. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press.

CsÁJI László Koppány

2013 Robinson pávája. Diszkurzív és kreatív folyamatok a folklórban és a „magas művészetben”. *Napút*. 15. évf. 4. sz. 87–104.

2018 Alá(t)rendelődés. A posztkolonialista fejlesztés-diskurzus evolucionista gyökerei és hatása. In Rózsa T. Endre – Ofenbächer Ferenc (szerk.): „A remény éve”. *A 60-as – 70-es évek művé-*

- szete / értékrendek / lemaradás komplexus.* Eger: Kepes Intézet. 21–36
- 2019 A művészet felparcellázása. A népművészet és a hivatásos művészet szembeállításának eszmetörténeti háttere és következményei. *Magyar Művészet* 7. évf. 1. sz. 37–43.
- DISSANAYAKE, Ellen
- 1974 A Hypothesis of the Evolution of Art from Play. *Leonardo*. 7. évf. 3. sz. 211–217.
- DUNBAR-HALL, Peter
- 2001 Culture, Tourism and Cultural Tourism: Boundaries and frontiers in performances of Balinese music and dance. *Journal of Intercultural Studies*. 22. évf. 2. sz. 173–187.
- ERIKSEN, Thomas Hylland
- 2006 *Kis helyek – nagy témák. Bevezetés a szociálanropológiába.* Budapest: Gondolat Kiadó.
- EVANS-PRITCHARD, Edward Evan:
- 1976 [1937] *Witchcraft, Oracles, and Magic Among the Azande.* Oxford: Clarendon Press.
- FORGE, Anthony (szerk.)
- 1973 *Primitive Art & Societies.* London – New York: Oxford University Press.
- FORGE, Anthony
- 1973 Introduction. In Forge, Anthony (szerk.): *Primitive Art & Societies.* London – New York: Oxford University Press. xiii–xxii.
- FIRTH, Raymond
- 1973 Preface. In Forge, Anthony (szerk.): *Primitive Art & Societies.* London – New York: Oxford University Press. v–vii.
- FOUCAULT, Michel
- 2001 [1969] *A tudás archeológiája.* Budapest: Atlantisz.
- GEERTZ, Clifford
- 2001 *Az értelmezés hatalma.* Budapest: Osiris.
- GELL, Alfred
- 2013 [1998] *Art and Agency. An anthropological Theory.* Oxford: Clarendon Press.

GRAU, Andrée

- 1993 John Blacking and the Development of Dance Anthropology in the United Kingdom. *Dance Research Journal*. 25. évf. 2. sz. 21–31.

HANNA, Judith Lynne

- 1988 *To Dance is Human*. Chicago: University of Chicago Press.
- 2010 Toward a cross-cultural conceptualization of dance and some correlate considerations. In Blacking, J. – Kealiinohomoku, J. W. (szerk.): *The Performing Arts: Music and Dance*. Hague – Paris – New York: Mouton. 17–46.
- 2015 *Dancing to learn. The Brain's Cognition, Emotion, and Movement*. Lanham – Boulder – London – New York: Rowman & Littlefield.

HASELBERGER, Herta

- 1961 Methods of studying ethnological art. *Current Anthropology*. 2. évf. 4. sz. 341–384.

HODGENS, Pauline

- 1984 A Multicultural Perspective: Study of Dance Conference 3. *Dance Research Journal*. 16. évf. 2. sz. 39–41.

KAEPPLER, Adrienne

- 2000 Dance ethnology and the Anthropology of Dance. *Dance Research Journal* 32. évf. 1. sz. 116–125.

KEALIINOHOMOKU, Joann

- 1983 An Anthropologist Looks at Ballet as a Form of Ethnic Dance. In Copeland, Roger – Marshall, Cohen (szerk.): *What is Dance? Readings in Theory and Criticism*. Oxford: Oxford University Press. 33–43.

KISDI Barbara

- 2018 *A kulturális antropológia története, elméletei és módszerei*. Budapest: Akadémiai Kiadó

KURATH, Gertrude Prokosch

- 1960 Panorama of Dance Ethnology. *Current Anthropology*. 1. évf. 3. sz. 233–254.

- MARCUS, George E.
 2010 Affinities: Fieldwork in Anthropology Today and the Ethnographic in Artwork. In Schneider, Arnd – Wright, Christopher (szerk.): *Between Art and Anthropology*. London – New York: Routledge. 83–94.
- MARCUS, George E. – MYERS, Fred R. (szerk.)
 1995 *The Traffic in Culture. Refiguring art and anthropology*. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press
- MARYL, Maciej
 2012 The Anthropology of Literary Reading – Methodological Issues. *Teksty Drugie* (Special Issue English Edition). 2012. 1. sz. 181–201.
- MIKOS Éva
 2010 A folklór fogalma(i) avagy a kifejezés nehézsége. In Szemerényi Ágnes (szerk.): *Folklór és nyelv*. Budapest: Akadémiai Kiadó. 59–68.
- MORPHY, Howard – PERKINS, Morgan (szerk.)
 2006 *The Anthropology of Art. A reader*. Malden – Oxford – Carlton: Wiley Blackwell.
- MORRIS-KAY, Gillian
 2010 The evolution of human artistic creativity. *Journal of Anatomy*. 216. 2. 158–176.
- NAUMANN, Hans
 1922 *Grundzüge der deutschen Volkskunde*. Leipzig: Quelle & Meyer.
- LAYTON, Robert
 1991 [1981] *The Anthropology of Art*. Cambridge: Cambridge University Press.
- PAULME, Denise
 1973 Adornment and Nudity in Tropical Africa. In Forge, Anthony (szerk.): *Primitive Art & Societies*. London – New York: Oxford University Press. 11–24.

- PINK, Sarah – HORST, Heather – POSTILL, John – HJORTH, Larissa – LEWI, Tania – TACCHI, Jo (szerk.)
 2016 *Digital Ethnography. Principles and Practice*. Los Angeles – London – New Delhi – Singapore Washington DC: SAGE.
- RIPPERE, Victoria L.
 1966 Towards an Anthropology of Literature. *Yale French Studies* (Structuralism tematikus szám) 19. évf. 36–37. sz. 243–251.
- ROYCE, Anya Peterson
 1977 *The Anthropology of Dance*. Bloomington – London: Indiana University Press.
 2004 *Anthropology of the Performing Arts: Artistry, Virtuosity, and Interpretation in a Cross-Cultural Perspective*. Walnut Creek (CA): AltaMira Press.
- SCHECHNER, Richard
 2003 *Performance Theory*. London: Routledge.
- SHEPHARD, Simon
 2016 *The Cambridge Introduction to Performance Theory*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SCHNEIDER, Arnd (szerk.)
 2020 *Art, Anthropology, and Contested Heritage*. London – New York – Dublin: Bloomsbury
- SCHNEIDER, Arnd – WRIGHT, Christopher
 2020 [2010] Between Art and Anthropology. In Schneider, Arnd – Wright, Christopher (szerk.): *Between Art and Anthropology*. London – New York: Routledge. 1–22.
- STEPPUTAT, Kendra
 2010 The Genesis of a Dance-Genre: Walter Spies and the Kecak. In Gottowik, Volker (szerk.): *Die Ethnographen des letzten Paradieses*. Bielefeld: Transcript. 267–285.
- SÜTTERLIN, Christa – SCHIEVENHÖFEL, Wulf – LEHMANN, Christian – FORSTER, Johanna – APFELAUER, Gerhard
 2014 Art as behaviour – an ethological approach to visual and verbal art, music and architecture. *Anthropologischer Anzeiger*. 71. 1–2. sz. 3–13.

TAMÁS Ildikó

- 2019 Mit jelentenek a gyermekmondókák? A vallástörténeti olvasat problémái. *Ethnographia*. 130. évf. 1. sz. 583–602.
- 2021 Nyelvi, stilisztikai eszközök és műfajiság a COVID-19 online folklórjában. *Tabula Online* 22. évf. 2. sz. DOI: 10.54742/tabula.2021.2.03

TOEPFER, Karl

- 1997 *Empire of Extasy. Nudity and movement in German body culture 1910–1935*. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press.

TURNER, Victor

- 2002 *A rituális folyamat. Struktúra és antistruktúra*. Budapest: Osiris.

VOIGT, Vilmos

- 1972 *A folklór esztétikájához*. Budapest: Kossuth Kiadó.

WALTERS, Victoria

- 2020 The artist as shaman. The work of Joseph Beuy and Marcus Coates. In Schneider, Arnd – Wright, Christopher (szerk.): *Between Art and Anthropology*. London – New York: Routledge. 23–34.

WHITE, Harrison – MISCHE, Ann

- 1998 Between Conversation and Situation: Public Switching Dynamics across Network Domains. *Social Research*. 65. évf. 3. sz. 695–724.

WILLIAMS, Drid

- 2004 (1991) *Anthropology and the Dance – ten lectures*. Champaign: University of Illinois Press.

WISOTZKI, Paula

- 2021 Art, Dance, and Social Justice: Franziska Boas, Dorothy Dohner, and David Smith at Bolton Landing, 1944–1949. *Panorama*. 7. évf. 2. sz. <https://journalpanorama.org/article/art-dance-and-social-justice/> [utolsó látogatás: 2023.05.14.]

ZOGRAFOU, Magda – PIPYROU, Stavroula

2011 Dance and Difference: Toward an Individualization of the Pontian Self. *Dance Chronicle*. 34. évf. 3. sz. 422–446.

Tánc- és zenetörténet

Kavecsánszki Máté
Ábrahám Nóra
Bólya Anna Mária

Fragmentumok a kora újkori tánc kultúra társadalomtörténeti vizsgálatához

KAVECSÁNSZKI MÁTÉ

„[...] egykor törvényt hoztak itt Genfben a tánc általános tilalma érdekében [...] Elismerem, a szándék helyes volt, hiszen a táncban nehéz volna értelmet találni, csak felhívást a szajhaságra. Elismerem továbbá, nem minden férfi és nő viselkedik paráznaként tánc közben, azonban ha jól belegondolunk a tánc valódi természetébe, akkor ügyes trükköt látunk csak a szemérmertelenségre, amely ajtót nyit a Sátánnak.” (Kálvin János, 1555, Genf)¹

„Mivel az Isten az ostort még közülünk ki nem vette, sőt a romlás napról napra növekedik, annak okáért míg az Úristen csendes állapotot nem hoz, senki táncolni, hegedülni, lantolni, virginálni ne merjen.” (1610, Debrecen)²

A város

Genfben 1546-ban Kálvin János javaslatára a Kistanács törvénybe iktatta – a Konzisztórium pedig ellenőrizte a betartását – a városi kocsmák bezárását, illetve a táncmulatságok tilalmát, de nem sokkal később az eredménytelen tiltást visszavonták.³ A 16. század közepi Genf sok tekintetben vált példájává az európai protestáns közösségeknek: mind Kálvin táncellenes álláspontját,⁴ mind a mulatozás hatósági betiltását, mind pedig annak eredménytelenségét tekintve.

¹ Idézi Magyar 2015: 67. A prédikáció datálásáról u.o. 79.

² Közli Balogh 1973: 58–59. Lásd még Bogdán 1978: 198.

³ Magyar 2015: 62., 67. Magyar Balázs Dávid itt hivatkozott tanulmányának 3. számú mellékletében a genfi erkölcsi statútumok jegyzéke igen értékes forrása a tanács által tiltott magatartásoknak 1490 és 1564 között. Lásd Magyar 2015: 80–82.

⁴ Kálvin János Efezus-értelmezései között a táncra és éneklésre vonatkozók is találhatóak, amelyek mindennemű táncot tilalmazznak, jóllehet a reformátor igehirdetéseinek tanúsága szerint nem túl sok sikerrel (Magyar 2011: 32–34.). Kálvin nézete szerint a tánc kicsapongással és kéjsóvársággal van tele és ajtót nyit a sátánnak (Kálvin hasonló nézeteiről lásd még Patay 1935: 33.), így tilalmát – főként a nők kicsapongástól való megóvása érdekében – helyesnek tartja (Magyar 2011: 33.). Kálvin két prédikációt is szentelt a táncnak az 1550-es években. Az első az 1Tim 2,1–2 magyarázatához kapcsolódóan született és e tanulmány felütéseként

A 17. század eleji Debrecenből idézett rendelet egy majd' évszázados morálteológiai küzdelem eredményeként született meg a „kálvinista Rómában”. A 16. századi protestantizmus, annak számos felekezete és irányzata erőteljes támadást indított a tánc bizonyos formái,⁵ a táncolás és kísérőjelenéseivel ellen. A kérdés elsőként morálteológiai síkon, majd az egyházi törvénykezésben, zsinatokon, végül pedig települési közigazgatási határozatokban is feltűnt – különösen ott, ahol az egyházi és a világi kormányzás szorosan összefonódott –, így például a kálvinista republikában, Debrecenben.⁶

Debrecen példája nem egyedüli a 17. században. A reformáció kiteljesedésével egyre inkább nem csak egyházi tilalmakkal találkozhatunk a táncélet, összességében a szórakozáskultúra tekintetében. A 16. században a részekre szakadó Magyarország egyes területein számos korlátozó intézkedéssel találkozunk erre vonatkozóan, jelezve, hogy a szabályozás, a fegyelmezés morálteológiai síkról egyre inkább áttevődött a világi rendalkotók hatáskörébe is. Czóbel Ernő nem társadalomtörténészként ugyan, de igen érzékletesen világította meg mindennek egy lehetséges hátterét:

„Körülbelül a mohácsi csata után Magyarországon is megkezdődik a drága tobzódás és fényűzés ellen való heves és terjedelmes agitáció, a reformáció erősebb, hirtelen terjeszkedésével egyszerre. Az irodalom, mit ekkor szinte kizárólag protestánsok művelnek, megzajosul, telehangosodik a részegség, korcsmázás, a pompázó öltözködés, a fajtalan mulatozás, a pazar lakomázás, a költséges, drága, szegénységbe döntő életmód ellen támadó siralmakkal, feddésekkel, gúnyolódó, fenyegető hanggal.”⁷

A 16–17. században az önkormányzati joggal bíró városok, törvényhatóságok igyekeztek szigorú keretek közé szorítani a szórakozó kultúra jelenségeit. A kocsmák és egyéb bormérő helyek, pincék nyitva tartását erősen

olvasható. A másik a VII. parancsolatról szóló íghirdetésében jelenik meg: „De mi azért tudjuk jól, a tisztátalan tánc nem más, mint édes csábítás a paráználkodásra, amikor is ajtót nyitunk a Sátánnak, és arra kérjük boldogan, térjen be mihozzánk.” (Idézi Magyar 2015: 68). Majd pedig egy újabban: „a tánc feslett szajhasághoz és erkölcstelenséghez vezet” (Lásd u.o.).

⁵ Lásd többek között Kavecsánszki 2019: 352–353.

⁶ Különösen fontos itt a város és a fenntartásában működő Kollégium közötti összefonódás. Egészen a felvilágosodás koráig a debreceni konzisztórium tagjai rendre a városi tanácsban is tagságot töltöttek be. Lásd Győri L. 2008: 93.

⁷ Czóbel 1963: 324.

szabályozták. Különösen sok forrás maradt ránk a kora újkori protestáns hitűvé váló, jelentős polgársággal bíró városainkból. Íme néhány példa ezek közül:

Egy 1532-es besztercebányai (ma Banská Bystrica, Szlovákia) határozat értelmében a korábban három napig tartó lakodalmak a továbbiakban csak egy naposak lehettek. 1539-ben és 1542-ben is határozat született arról, hogy a lakodalmi mulatság reggeltől csak délután kettőig tarthat. Ekkor tiltották meg a fonókban a késő estig tartó mulatozást is.⁸ Besztercebányán 1550-től 10 aranyforintot kellett fizetniük azoknak, akik megszegették a lakodalmi meghívásokra vonatkozó városi határozatot, miszerint annak csendben, zene nélkül kellett történnie. A város a lakodalomba meghívott vendégek számát legfeljebb öt asztalnyi személyben maximálta, illetve előírta, hogy a lakodalom mindössze egy napig tarthat. Lakodalmat csak vasárnap lehetett tartani – akkor is csak délután négy óráig –, munkanapokon szigorúan tilos volt. A statútum előírta a táncolás módját és a zenészek számát is. A lakodalom szabályozásán kívül a városban a kocsmai mulatozást is szigorú szabályok közé helyezték.⁹ 1537-ben Körmöcbánya (ma Kremnica, Szlovákia) dekrétumban tiltotta meg a részegeskedést: az italméréseknek, kocsmáknak este kilenckor zárniuk kellett, de este kilenc után otthon is tilos volt a mulatozás, szórakozás, zene, tánc, lakoma pénzbírság és testi fenyítés terhe mellett.¹⁰ A szebeni (ma Sibiu, Románia) városi tanács 1545-ben a játékszobákban (*Spielstube*) történő erkölcstelen cselekedeteket tiltotta meg, akadályozva ezzel a leányok és legények együtt-tartózkodását.¹¹ Kolozsvárott (ma Cluj-Napoca, Románia) Dávid Ferenc 1571-ben fordult a város vezetéséhez annak érdekében, hogy korlátozzák a farsangi felvonulásokat, mulatozást. A Százférfiak Tanácsa határozatának értelmében az utcán és a kocsmákban való mulatozás idejét megszüntették, a rendzavarókkal szemben a „kalickába” zárás büntetését helyezték kilátásba. A tiltást – nyilván hatástalan volta miatt – 1573-ban újabb határozattal ismételték meg, ugyanakkor ez nem vonatkozott az ún. „tisztesség” mulatozás megtiltására.¹² 1616-ban Kassán (ma Košice, Szlovákia) a

⁸ Czóbel 1963: 332.

⁹ Lásd erről Graus 2005: 344–348. Részletesen lásd még Czóbel 1963: 334.

¹⁰ Czóbel 1963: 332–333.

¹¹ Részletesen Czóbel 1963: 333.

¹² Kovács Kiss 2010: 9.

diákok éjjeli italozása és tánca ellen szólaltak fel.¹³ Buda visszafoglalásának – vagyis az ostromnak – az idején országszerte tiltva volt a mulatozás. Mivel ezt igen nehéz volt kivitelezni, ahhoz ragaszkodtak csupán, hogy este kilenc után a kocsmákban ne zenéljenek, ne táncoljanak.¹⁴

A kora újkorból származó hasonló, a tánc szokáskörnyezetével, így áttételesen a táncolással is kapcsolatos rendelkezések oldalakon keresztül sorolhatók és bizonyos forrás még feltáratlan e tekintetben. Ezek lajstromozása helyett azonban most inkább két kérdésre szeretném vázlatosan felhívni a figyelmet: 1) Mi végre is születtek ezek a rendelkezések és miért éppen a protestánsra váló területeken találkozunk velük nagyobb számban? Ezen keresztül a táncolás korabeli mentális univerzumban való helyét, illetve morálteológiai szerepét vizsgálhatjuk meg.¹⁵ 2) Mindig kérdés, hogy a morálteológiai jellegű szabályok miként ültethetők át a gyakorlatba, hogyan jelennek meg például a rurális életvilágokban? Ezen keresztül pedig a népi táncoktúra társadalomtörténeti környezetének feltárása felé tehetünk egy újabb lépést.

Az egyház

A kora újkori egyház fegyelmező hatalom.¹⁶ A reformáció kialakulása pillanatától törekedett a múlt és a jelen eseményeinek teológiai értelmezésére, kialakítva sajátos történelemszemléletét és részben erre épülő morálteológiai rendszerét. Ez a történelemszemlélet a protestáns ortodoxia időszakában (a 16. század közepétől a 17. század közepéig) a Szent Ágostonra visszavezethető,

¹³ A rendeleteket idézi Takács 1979: 101.

¹⁴ Zolnay 1986: 315–316.

¹⁵ Hozzá kell itt persze tenni, hogy a protestáns szellemiségű világi közigazgatási határozatok létrejöttében ugyanakkor a városi önkormányzati jog megszerzése körüli harcnak is jelenős szerepe volt. A mezővárosok és a vásárjogú falvak a kora újkorban ádáz küzdelmet folytattak világi vagy egyházi földesuraikkal és igyekeztek önkormányzati jogaikat kiterjeszteni. Ezen települések számára a helvét tanok igencsak vonzóvá váltak és így előszeretettel választottak református lelkészeket, akik támogathatták politikai törekvéseiket. Ezzel párhuzamosan ugyanakkor a protestáns erkölcsiség megkövetelése is elkezdődött (Lásd erről Bucsay 1985: 38–39.). A reformáció terjedése és a városi önkormányzatiság közötti kapcsolat felvetése elsőként Bernd Moeller nevéhez fűződik, aki szerint a német birodalmi városok a reformációban látták a lehetőséget a birodalmi (és katolikus) centralizációs törekvésekkel szemben. Kiemeli, hogy például Ulrich Zwingli a teológiai elképzeléseit a városi és az egyházi közösségek szoros összefonódására alapozta, ami például az egyházi és a világi bíráskodás igen jelentős mértékű összekapcsolódását eredményezte. E megközelítés árnyalt kutatástörténeti összefoglalást lásd Kiss 2011: 13–14.

¹⁶ Lásd erről részletesen Kavecsánszki 2021: 77–89.

Luther és Melancthon által megalapozott időfelfogást jelentette. Ezt váltotta fel a 17. század közepétől a puritán korszak ún. németalföldi (coccejánus, illetve burmanni) történelemszemlélete.¹⁷ A morálteológiai elmélkedések és példázatok egyik különleges csoportját alkotják azok a források, amelyek a 16. század profán mulatozási alkalmait kárhoztatták, illetve amelyek elvi kísérletet tettek ezek szabályozására. Ezen dokumentumok elemzése nem pusztán művelődés- és egyháztörténeti jelentőséggel bír, hiszen a források alkalmasak a korszak populáris kultúrájának lokális szintű mentalitástörténeti elemzésére is. Különösen igaz ez a testhasználatra, illetve ezen keresztül a táncos mulatozásokra vonatkozó források esetében.¹⁸

A reformációnak, illetve erkölcsi tanainak az egyházvezetés törekvései szerint mindennapi gyakorlattá, habitussá és életstílussá kellett válnia. Ehhez viszont igen cizellált és széles körű szabályrendszert kellett alkotnia az élet minden terén, amely így kiterjedt a testhasználatra is. A korabeli morálteológia ezen új irányzatának különösen fontos feladata volt a lelkiesség új értelmezése mellett a test szerepének tisztázása is. „A protestantizmus tagadó vonása a cselekedetektől való megigazulás elleni harcból következett, amely gyakorlatilag a cselekedetek elleni harccá vált.”¹⁹ Ez fokozottan vonatkozott a test cselekedeteire, így a táncra és kísérőjelenségeire is. Amellett, hogy a reformációnak meg kellett alkotnia a testre vonatkozó morálteológiai rendszert, azt a hétköznapi gyakorlatba is át kellett ültetnie, tehát át kellett vinni azokat az egyházi, sőt a világi törvénykezésbe is. A protestáns irányítás alá kerülő városokban – néhány példát fentebb idéztem – mindezek városi statútumok formájában világi rendszabályokká váltak, hiszen már Kálvin is úgy érvelt, hogy az Isten által büntetendő cselekedeteket a világi hatóságoknak is büntetniük kell.²⁰

A kora újkori Magyarországon és Erdélyben a táncsal kapcsolatos, egyébként a wittenbergi történelemszemlélet²¹ jegyében született táncellenes

¹⁷ A protestáns történelemszemléletről lásd többek között Csorba 2011: 145.

¹⁸ Lásd részletesen Kavecsánszki 2021: 70–90.

¹⁹ Ronchi 1991: 21.

²⁰ Kálvin 1559: II. IV. xx. 2. 748.

²¹ A wittenbergi történelemszemlélet az események értelmezésének olyan keretét jelentette, amely a jelen válságait a múltban elkövetett bűnök isteni megtorlásaként értelmezte, tudatosan terjesztve így egyfajta hanyatlás-hangulatot. Az ebben a gondolkörében születő írások, prédikációk, erkölcsnevelő értekezések sajátos, teológiai indíttatású képet festenek a Kár-

morálteológiai elképzeléseket a zsinatokon kezdték el a gyakorlatba átültetni. A 16. századi számos zsinat között kifejezetten tánccal foglalkozó ugyanakkor viszonylag kevés akad. Ezek közül az egyik legkorábbi az 1555-ös második erdői zsinat, amely a lelkészeket óvta a táncolásra is alkalmas eseményeken való részvételtől, a lakodalomtól, a részegeskedéstől, kocsmázástól.²² Hasonló szemléletű az 1566-os gönci zsinat rendelkezése is.²³ Az 1576-os hercegszöllősi zsinat már sokkal egyértelműbben lépett fel a táncolással szemben (1577. Hercegszöllősi Kánonok), hiszen már nem csupán egyházi embereknek tiltotta, hanem minden tisztességes keresztyén ember számára.²⁴ Erdély területén az 1564. évi enyedi zsinat puritán szellemiségű végzése szerint a táncoló lelkészekre előbb pénzbüntetés, majd újabb fegyelemsértés esetén elcsapás jár.²⁵ Az 1577. évi nagyváradai zsinat viszonylag terjedelmesen tárgyalja a tánc szokáskörnyezetével kapcsolatos kérdéseket.²⁶ Az 1595. évi *Felső-magyarországi cikkek* 44. rendelkezése szintén a táncok ellen hozott határozatot, ismét csak a lelkészekre vonatkozóan, teljes egészében megtiltva azt számukra.²⁷

Látható tehát, hogy a protestáns egyházkormányzat zsinati szinten meglehetősen erővel igyekezett fellépni a tánc és szokáskörnyezete ellen. Jóllehet elsősorban a lelkészekre vonatkoztak a tilalmak, a táncolás erkölcsi vétekként való értelmezése egyértelműen körvonalazódik. E helyen a protestáns morálteológia tánccal kapcsolatos álláspontját nem vállalhatom részletesen tárgyalni,²⁸ választ keresek ugyanakkor arra, hogy miként lehet a fent szemlézett forrástípust társadalom- és kultúrtörténeti jellegzetességek megállapítására felhasználni. Ehhez olyan elméleti bázis és módszertani kánon alkalmazása szükséges, amely alapvetően a történettudomány sajátja.

pát-medence népeinek morális állapotáról. A wittenbergi történelemszemlélet szellemében született tánc-tartalmú források értelmezéséről lásd Kavecsánszki 2021: 83–90.

²² Erdői II. zsinat VIII. cikk. Kiss 1881: 37–38.

²³ Gönci zsinat 12. és 13. cikk. Kiss 1881: 444.

²⁴ Hercegszöllősi zsinat: 1577. 30. szakasz. Lásd ehhez: Czóbel 1963: 337.

²⁵ Közli Kiss 2011: 186.

²⁶ Nagyváradai zsinat, 12. cikk. Kiss 1881: 692.

²⁷ Felső-magyarországi cikkek XLIV. Kiss 1881: 720–722.

²⁸ Lásd erről Kavecsánszki 2019: 349–359; Kavecsánszki 2021: 84–89; Kavecsánszki 2022: 221–238.

A táncművészet társadalomtörténeti értelmezése – nemzetközi kitekintés

A történettudomány képviselői jellemzően nem magának a táncnak a történetisége iránt érdeklődnek (hacsak nem kifejezetten a formai, szerkezeti kérdések jellemzőit, történetét, változását vizsgáló táncművészek), hanem azon keresztül kultúrtörténeti jelenségre világítanak rá – ahogyan ez az élő múlt határáig visszamerészkedő, holisztikus szemléletű táncantropológiára is jellemző.²⁹ Alapvetően tehát a tánc kulturális környezete, illetve azzal való kapcsolata a kutatások tárgya. Jellemző, hogy az új *kultúr- és társadalomtörténet*,³⁰ valamint a táncművészet határterületein mozgó kutatások a korabeli táncművészetnek hol a táncművészet, hol pedig a társadalomtörténeti oldalát domborítják ki. E tekintetben tehát létezik a tánc-, illetve a táncművészet *társadalomtörténete* mint kutatási irány. Erich Wimmer például a 2010-ben publikált tanulmányában a würzburgi érsekség és a városi hivatalok iratanyagait használta fel a város táncművészetének rekonstruálásához, munkájának címében pedig kifejezetten a táncok társadalomtörténete (Sozialgeschichte des Tanzes) kifejezést használta.³¹ Reinhard Sprenger a késő középkori Németország paraszti ünnepeinek jellegzetességeit feltáró tanulmányában a korabeli táncok társadalmi rétegek közötti folyamatos áramlását, és ezáltal formai-szerkezeti szempontok alapján

²⁹ A táncművészet történeti antropológiai (történeti táncantropológiai) vizsgálatának lehetőségeiről lásd Kavecsánszki 2021: 70–71; Kavecsánszki 2023.

³⁰ Az új társadalomtörténet, mint irányzat megnevezése nem egységes. A sokszor posztmodernnek nevezett történeti látásmód közé olyan kutatási területeket sorolnak, mint a mentalitástörténet, a mindennapok története, a mikrotörténet, az új kultúrtörténet és elkülönítésük a történeti antropológiától sok esetben bizonytalan. Szijártó M. István javaslata szerint ugyanakkor *mindezeket célszerű az új társadalomtörténet átfogó csoportjába sorolni*. Lásd Szijártó M. 2003: 9–10. *Ennek megfelelően a kultúrtörténetnek és társadalomtörténetnek is nevezhető kutatási irányokat a tanulmányban új társadalomtörténetként említem*, figyelembe véve a posztmodern történeti gondolkodásban a fogalmak megalkotása – jellemzően a hatvanas évek – óta született, a posztmodern szemléletet meghaladó, újabb elméleteket is. Figyelembe veszem azt is, hogy a kulturális antropológia, illetve a szociálintropológia, tehát a kultúra vagy a társadalom középpontba állítása jelenthet teoretikus különbséget. Lásd erről Sárkány 2008: 445–446. Ezt a különbségtételt Ginzburg és Lévi nyomán Szekeres András is megteszi: Szekeres 2003: 20. Hozzáteszem azt is, hogy az új társadalomtörténet egyik legfontosabb újítása a régi társadalomtörténethez képest, hogy míg a hagyományos szemlélet elsősorban kvantitatív módszert alkalmazott, az új a kvalitatív vizsgálatokra helyezi a hangsúlyt. Fontos továbbá az is, hogy az új társadalomtörténet kultúrtörténetileg is orientált társadalomtörténet. Részletesen lásd Kavecsánszki 2021: 70–77.

³¹ Wimmer 2010: 673–683.

egységes tánc hagyomány létét hangsúlyozza. Tanulmányában nem csupán a paraszti ünnepek évszakoknak megfelelő ciklikus jellegét és az azokhoz kapcsolódó táncformákat (pl. tavaszi és nyári szabadtéri táncolásra alkalmas formák) mutatja be, hanem kitér az egyes táncokkal szemben megnyilvánuló vádak (pl. szexuális tartalom vagy azt imitáló gyakorlat) kérdésére is.³² Ennek okán a tánc kultúra társadalomtörténeti szempontú „hasznosíthatóságának” egy esetpéldáját adja.

A társadalom- és kultúrtörténet egyik kedvelt témája a népi / populáris szórakozási formák vizsgálata, amely természetesen jelenti a tánc és annak szokáskörnyezetének hol mélyebb, hol felületesebb érintését. Peter Burke kutatási eredményei e tekintetben ma már alapvetőnek számítanak, sőt az ez irányú kutatások egyik ihlető forrásául szolgálnak. Burke a kora újkori szórakozási formák bemutatásakor igen behatóan – jóllehet nem formai, szerkezeti szempontok alapján – foglalkozott a táncolással és szokáskörnyezetével. Elméleteit – főként a civilizációs folyamat hatásfokára, illetve a *szabadidő* kora újkori „feltalálására” vonatkozóan – ma már számos kritika övezi, ugyanakkor a *szórakozáskultúra történeti vizsgálatának* tematikai és módszertani kibővítésének érdeme elvitathatatlan tőle. Jórészt épp a kritikák eredményezték sok esetben az intenzív, sokkal elmélyültebb társadalomtörténeti elemzések megindulását. Joan-Lluís Marfany egyik tanulmányában – amelyben többek között a kapitalizmus kora és az az előtti „szórakozás” minőségi különbözőségének jegyeit keresi – arra mutatott rá, hogy a kérdés vizsgálata a Burke-féle megoldásnál sokkalta érzékenyebb társadalomtörténeti módszereket követel meg, amelyek rávilágítanak egyrészt a „haszontalan cselekedetek” keresztény egyházak általi elítélésének hosszú évszázados előzményeire, másrészt például a „munka-etika” épp a kora újkortól megfigyelhető erősödésének kontrahatására a szabadidős tevékenységek megítélésében.³³ Nézete szerint a kora újkori források csekély bizonyítékai szerint a korabeli parasztság igen szorgalmas termelő tevékenysége mellett – hiszen ez volt életkerete és feltétele – kevéske szabadidejében élvezte az élet örömeit, testi gyönyöreit, játékait és táncait, épp úgy, ahogyan a korábbi századokban, és a későbbiekben is. Az erre vonatkozó legfontosabb források viszont,

³² Sprenger 1989: 215–224., különösen 218–221.

³³ Marfany 1997: 177–179.

ironikus módon, épp a magasabb társadalmi osztályok helytelenítő, elítélő megnyilvánulásai.³⁴ Marfany sajátos példát közöl egy Barcelona közeli katalán falu 1481 és 1500 közötti inventáriumából, amelyben egy szegény paraszt, egy szabó és egy mezőgazdasági bérmunkás hagyatékában két fuvola, egy lant és egy teljes dudakészlet tűnt fel, utóbbi a tánczene szolgáltatásának egyik legfontosabb hangszere volt. A paraszti munkához kapcsolódó számos hasonló, főleg tánccal és zenével kapcsolatos forrást idéz a középkor századaiból.³⁵

A Kálvin-féle egyházfegyelmezési modell egyik jól dokumentált közössége a nimes-i hugenotta konzisztórium működése, amelyet Philippe Charreyre és Raymond Mentzer elemzett behatóan. 1561 és 1614 között a különböző népi szórakozásformákkal, így különösen a tánccal szemben volt igen erőteljes a fellépés: a jelzett időszakban 1085 esetben, 1605 és 1614 között pedig 304 alkalommal foglalkoztak a kérdéssel, amely szorosán összekapcsolódott a tilalmak szintjén a karnevállal és a charivarival is. A vizsgálatok ugyanakkor megállapították, hogy a fellépés épp e népi szórakozások esetében bizonyult hosszú távon eredménytelennek.³⁶

Meglátásom szerint azok a forráscsoportok, amelyeket a történetírás, egyháztörténet-írás sok esetben már feltárt, nemcsak a társadalom- és mentalitástörténeti kutatások számára bizonyulhatnak hasznosnak, hanem a tánc-történet számára is. Az utóbbi években végzett kutatásaim során elsősorban a protestáns egyházak szemszögéből vizsgáltam meg a tánc, táncolás jelenségét és ehhez főként társadalomtörténeti módszereket hívtam segítségül. Ez nem teljesen új megközelítés természetesen, ugyanakkor a kifejezetten a tánckultúra társadalomtörténetére vonatkozó kutatások még mindig igen ritkák.

Az 1960-as évek óta a társadalom- és mentalitástörténet fokozottan fordult a protestáns és katolikus reformáció kora újkori társadalmakra gyakorolt hatásjelenségei felé.³⁷ A népi kultúra reformjára vonatkozó ismeretek egyre bővültek, sőt kifejezetten tánc-történeti vonatkozású adatokkal is gazdagodtak, amelyek viszont épp a tánctudományban maradtak sokszor reflexió

³⁴ Marfany 1997: 179.

³⁵ Marfany 1997: 179–180.

³⁶ Kiss 2011: 93–94.

³⁷ Kiss 2008: 318.

nélkül. Holott az egyházi, majd az állami irányítás előretörő fegyelmező hatalma a tánckultúrát is nagyban érintette, *a két jelenség közös diszciplináris keretek között történő értelmezése* azonban sokszor maradt el. Arra gondolok, hogy a tánckultúrát érő külső befolyásolási szándék – itt most lényegtelen ennek sikeressége – része annak az egyrészt társadalmi, másrészt kulturális folyamatnak, amelyet például Max Weber,³⁸ majd Gerhard Oestreich a *társadalmi fegyelmezés (Sozialdisziplinierung)*³⁹ programjaként, Peter Burke a *népi kultúra reformjaként*,⁴⁰ Norbert Elias *civilizációs folyamatként*⁴¹, Heinz Schilling és Wolfgang Reinhard pedig *konfesszionális folyamatként*⁴² azonosított.

Úgy gondolom, hogy az erre a folyamatra vonatkozó ismereteink a tánckultúra változásainak vizsgálatával, illetve a táncról való gondolkodás mentális sémáinak rekonstruálásával jelentős mértékben gazdagíthatók. A kora újkori társadalom- és mentalitástörténeti kutatások egyik központi kérdése ugyanis az egyházi és a világi hatalom viszonya egymáshoz, illetve az egyre inkább szabályozni, fegyelmezni szándékozott közösségekhez. A tánc vizsgálata csak korlátozottan alkalmas ennek modellezésére, hiszen ellentétben például a házasságtörővel vagy a köztörvényes bűnök elkövetésével, ami nyilvánvalóan világi hatalmi ügy is volt, a táncolás vétkét ritkán lehetett világi hatóságra is tartozó bűnként értelmezni. Megmaradt tehát alapvetően erkölcsi kihágásnak, hacsak nem társult a világi hatóságok által is büntetni rendelt magatartásformákhoz, amint arra a tanulmány elején idézett kora újkori városi közigazgatási rendeletek példaként szolgálhatnak.

³⁸ Weber protestáns etikáról vallott elméletének eredetéről lásd többek között Molnár 1994: 5–10.

³⁹ Gerhard Oestrich ezt a folyamatot az abszolutizmus kiépülése, mint „államosítási” folyamat szempontjából vizsgálta és a társadalmi fegyelmezést az abszolút monarchia politikai és társadalmi eredményeként értékelte. Oestrich 1968: 335–338. A protestáns egyházak fegyelmező erejéről lásd u.o. 343. Lásd még Kiss 2008: 319.

⁴⁰ Burke 1991: 245–246.

⁴¹ Elias 2004: 465–555.

⁴² A konfesszionális civilizáció a kora újkori társadalmi modernizációs folyamat felekezetszemléletes megközelítését célzó elmélet, amely a modern felekezeti egyházak kialakulása mellett meghatározó szerepet töltött be a felekezeti homogenizációban, az abszolutista centralizációs intézmények kialakulásában, a társadalmi fegyelmezés kiépítésében és a felekezetszemléletes meghatározott kulturális és politikai identitás megerősítésében. Lásd Kiss 2008: 320–321. Részletesen lásd Reinhard 1983: 257–277; az új rend és norma kiépítésében a világi hatalmakkal való együttműködésről különösen 265–266.

A táncsal és a táncolással szembeni fellépés, főként elvi, kisebb részt gyakorlati téren a korabeli mentalitások fontos és jól vizsgálható területe. A protestantizmus, különösen a kálvinista irány igen nagy figyelmet fordított a népi /populáris kultúra jelenségeire – így a táncra is – és törekedett ezek visszaszorítására, megrendszabályozására. A kálvinizmus uralma, ahogyan az egykoron bizonyos térségekben megvalósult, Weber szerint „számunkra az egyén feletti egyházi ellenőrzésnek egyszerűen az elképzelhető legelviselhetlenebb formáját jelentené.”⁴³ Weber úgy fogalmazott, hogy

„A reformáció voltaképpen nem azt jelentette, hogy általában kiküszöbölték az egyháznak az élet feletti uralmát, hanem inkább az uralom eddigi formáját egy másikkal cserélték fel. Éspedig egy hallatlanul kényelmes, akkortájt gyakorlatilag alig érezhető, sok esetben már-már csak formális uralmat cseréltek fel az egész életvitelnek olyan – végtelenül terhes és ugyanakkor nagyon is komolyan vett – szabályozásával, amely az elképzelhető legmélyebben behatolt a magán- és a közélet minden szférájába.”⁴⁴

Weber azóta sok vitát kiváltó megállapítása alapvetően a gyülekezeti egyházfegyelmzésre vonatkozott,⁴⁵ és egy erőteljes, „felülről lefelé” irányuló folyamatként festette azt le. Ezt az elképzelést azóta számos kritika érte. Heinrich R. Schmidt – Bern térségét vizsgálva – arra a következtetésre jutott, hogy az egyházi fegyelmző testületek azért lehettek hatásosak, mert a társadalomban belső igény volt a szabályozásra és egyes társadalmi csoportok egyszerűen átvették az egyházi erkölcsi irányelveket, mert azok illeszkedtek saját érdekeikhez és értékeikhez.⁴⁶ A kérdés árnyaltabb megközelítését nagyban segítették a történeti antropológiai és történeti néprajzi kutatók. Például Robert Scribner történeti antropológiai kutatási eredményeivel cáfolja a weberi és posztweberiánus álláspontot, amely szerinte túl nagy teret adott a deszakralizációs és civilizációs folyamatoknak, illetve szerinte

⁴³ Weber 1995: 27. Hasonló megközelítésekről lásd Kiss 2011: 7–8.

⁴⁴ Weber 1995: 27.

⁴⁵ Kiss 2011: 7. Weber elméletének magyarországi adaptálhatóságát és az elmélet kritikáját lásd Molnár 1994: 10–23., 129–139.

⁴⁶ Kiss 2011: 28. Lásd továbbá Schmidt 1995: 11–13; illetve 351–359; valamint Max Weber elméletének kritikáját 360–361.

Weber túlértékelt a társadalmi kontroll gyakorlati jelentőségét, hatását.⁴⁷ Való igaz, hogy a tánckultúra esetében is a Scribner által megfogalmazottak érvényesülnek, hiszen minden jel szerint a tánctilalmaknak nagyobb időmetszetben vajmi kevés eredménye volt.⁴⁸

Kutatásaim során nem csupán azt a kérdést teszem fel, hogy miképpen szerveződött a magyarországi protestáns egyház teológiai álláspontja a kora újkorban a táncolással és szokáskörnyezetével kapcsolatban,⁴⁹ hanem azt is, hogy *ez miként érvényesülhetett a gyakorlatban*. Ez pedig a református egyházfegyelmezés, a protestáns egyházi és világi hatalmak társadalomszabályozó és morális rendérvényesítő szerepével áll összefüggésben. Weber – talán mára már valóban meghaladott – elképzelése ugyanis jogosan irányította rá a figyelmet a református egyházfegyelmezés társadalom- és mentalitás-szervező erejének kérdésére, illetve a közösségi fegyelmezés új formáira a reformáció korában, amelynek egyik eszköze éppen az egyházfegyelmezés volt.⁵⁰

A 16. és 17. századi protestáns tánctilalmak, illetve a hasonló célú, de gyakorlatban sokkal jobban kivitelezhető törvényhatósági rendelkezések végső soron sem a táncolást, sem pedig az újonnan terjedő, az egyház által leginkább kifogásolt párostánc divatot nem tudták eltörölni – Magyarországon sem! –, csupán ideig-óráig akadályozni, főképp olyan településeken, ahol az egyházi és világi irányítás szorosan összefonódott. Ez éppen azt bizonyítja, hogy a Weber által megfogalmazott erőteljes kontrollmechanizmus hatását a korábbi kutatások jelentős mértékben túlértékelték. Sőt még a Peter Burke (és korábban Gerhard Oestreich, illetve a konfesszionalizációs elmélet képviselői) által megfogalmazott, felülről lefelé irányuló fegyelmezési eljárásra – ami szerinte kulturális szakadást eredményezett a nép és az elit között – vonatkozó elképzelés is túlságosan markánsnak tűnik. Martin Ingram például a Burke-féle éles konfliktuselmélettel szemben a *kulturális konszenzus* fogalmának bevezetését javasolta, amikor az egyházi elit és a helyi közösségek viszonyáról sokkalta jobban árulkodó kora újkori forrásokat – például vizitációs jegyzőkönyveket, egyházi bírósági dokumentumokat – elem-

⁴⁷ Lásd erről Kiss 2011: 15–16. Lásd részletesen Scribner 1993: 475–494, különösen 493–494.

⁴⁸ Lásd erről részletesen Kavecsánszki 2021: 88–89.

⁴⁹ Lásd erre vonatkozóan Kavecsánszki 2019; 2021; 2022; 2023.

⁵⁰ Kiss 2011: 19.

zett az angliai charivari (Rough Music) szokásvizsgálatán keresztül.⁵¹ Ingram bizonyítja, hogy a charivarival szembeni kritika megfogalmazói nemcsak az elit soraiból kerültek ki, hanem sokkal szélesebb társadalmi spektrumon mozogtak, illetőleg a charivari támogatói, sőt védelmezői között az elitbe tartozó személyek is megtalálhatók voltak (hasonló következtetésekre jutott Robert Scribner is a 16. század eleji német városok karneváli multságainak elemzése kapcsán).⁵² Ezzel pedig azt igazolja, hogy a szokás a társadalom szélesebb rétegei számára hordozott közös, mindannyiuk számára értelmezhető jelentéseket, ami a rétegek közötti kulturális érintkezési pontok fennmaradásának egyik feltétele. A charivari szokása Ingram értelmezésében ilyen érintkezési felület,⁵³ és meglátásom szerint ez a tánckultúra esetében is jól bizonyítható a kora újkorban. Scribner még a népi vallásosság megreformálásának protestáns törekvését is kétségbe vonta, amivel szintén a Burke-féle álláspontot vonta kritika alá.⁵⁴

Kérdés tehát, hogy ez az eredményesség vagy annak elmaradása hogyan jelenhet meg a tánckultúrában, ehhez azonban a reformtörekvés elméleti és gyakorlati oldalát kell láttatni a protestáns egyházak részéről. Ahogyan többek között Kiss Réka kutatásai kellően igazolták, az egyházfegyelmzés – ami a kérdés gyakorlati oldalát jelenti a tánckultúra esetében is – időben és regionálisan is igen sokszínű intézmény volt, amely nem egyfajta egyetemes kálvinizmus jegyében, hanem *a lokális beágyazottságnak megfelelően* működött és a helyi közösségekkel szemben jobbra a *konszenzualitás elvét* érvényesítette. Scribner eredményeit összefoglalva Kiss Réka is megjegyzi, hogy a reformáció helyi gyakorlatát, tényleges működését, hatását nem lehet

⁵¹ Ingram 1984: 79–113.

⁵² Scribner 1978: 322–324.

⁵³ Ingram 1984: 102–113. Magyarországon a Charivari, Katzenmusik szokása különösen a Sárreuten volt jellemző a lokális közösség büntetési formájaként a morális rend megsérőivel szemben. Célja, hogy a rítus eredményeként a közösségi erkölcsi normák, értékek újbóli érvényességet nyerjenek, azok megerősödjenek. A többnyire a házasságtörővel vagy az újrَاهázasodóval szemben alkalmazott éjszakai rendzavarás során a lakodalmi gúnyversek és egyéb, szintén eredetileg lakodalmi környezetben megjelenő szexuális szimbólumok megjelenítésével valósult meg a travesztia. Lásd részletesen Kotics 2001a: 13–26. Kotics József leváltári adatok alapján egy 1864-es charivari esetet is elemez. Lásd Kotics 2001b: 49–46. Kálmán Béla Biharugráról (és áttételesen Zsadányból) közölt macskazenével összefüggő adatokat rövid leírásában. A Biharugrán ismert három napos zángózás szintén a lakodalom travesztája (első nap a hívogató, második a csigacsinálás, harmadik pedig lakodalom). Lásd Kálmán 1954: 540. A zángózás jogi népszokásként való értelmezését lásd Beck 1991: 43–46. A nemzetközi példákat átfogóan lásd többek között Darnton, 1987.

⁵⁴ Kiss 2017: 18.

egy kizárólag felülről lefelé (a vallási elittől a nép felé) ható folyamatként tekinteni.⁵⁵

A falu

Mit kezdhet tehát ezen elméletekkel, vélekedésekkel *a táncművelés új társadalomtörténeti szemléletű vizsgálata* hazánkban? A számos megközelítési lehetőség közül most csupán egyet emelek ki: a kora újkori egyházak által képviselt (képviselet szándékozott) társadalmi kontroll kérdését, elsősorban a magyarországi rurális életvilágokban.

A parasztság cselekvésterét az „uralom” mindig is korlátozta, sosem volt teljesen szabad,⁵⁶ így a paraszti, népi kultúra működési mechanizmusainak értelmezésekor ez sosem hagyható figyelmen kívül. Közismert, hogy *az uralom technikái*, illetve *a társadalmi fegyelmezés* gondolata a kulturális fordulat utáni társadalomtudományi gondolkodás egyik igen kedvelt témája lett, amelyet kettős törekvés motivált. Egyrészt a szabályozó mechanizmusokat megalkotó fegyelmezők – különösen a *mikrohatalmak*⁵⁷ – mentalitásának, gondolkodásának a megértése (a fegyelmezés technikáinak leírásával együtt), másrészt a fegyelmező eljárásból kilépni szándékozók cselekvésterének, döntéseinek és a kultúrát mozgó erejének megragadása. Így kerülhetett sor összességében *az egész társadalmi konfliktusmező* vizsgálatára.⁵⁸

A táncművelés történeti forrásokat vizsgálva a kora újkortól kezdve tapasztalhatjuk a népi mulatságokkal, táncos szokásalkalmakkal és egyáltalán a táncszemélyi fellépések, reformok vagy tilalmak – illetve az erre vonatkozó források számának (!) megszorodását. Az ún. táncszemélyi tilalmak vizsgálata nem került el a táncművelés történet kutatóinak figyelmét,⁵⁹ a társadalom- és kultúrtörténeti értelmezés ugyanakkor még nem teljesebben ki.

⁵⁵ Kiss 2011: 17.

⁵⁶ Kaschuba 1990: 62.

⁵⁷ A Foucault-féle hatalomelmélet szerint a makrohatalmak a formális jogi intézményeket jelentik, míg a mikrohatalmak olyan fegyelmezési mechanizmusok, amelyek az élet mindennapi síkján érvényesülnek. Lásd Gyáni 1997: 159.

⁵⁸ A kora újkori táncművelés esetében lásd például Kavecsánszki 2021: 83–89.

⁵⁹ Ezeket a kutatásokat például lásd Maác 1952: 115–118; Pesovár 1983: 255–285. A legújabb forrásfeltáró és részben mentalitástörténeti kutatások kapcsán említhető Tóvay Nagy Péter több, alapvető munkája, például Tóvay Nagy 2004: 169–260; Tóvay Nagy 2016: 197–215. Megemlítendő a Magyar Táncművészeti Egyetem kutatócsoportjának tevékenysége,

A történettudomány és a néprajztudomány közeledése a kora újkori népi kultúra vizsgálata kapcsán különösen termékeny volt már eddig is.⁶⁰ Ennek hagyományát folytatva a táncvilágokat a társadalmi fegyelmezésre vonatkozó ismeretek még szélesebb kontextusában lehet elhelyezni, feltérképezve annak ideológiai alapjait, rámutatva a táncvilágok mentális univerzummal való szoros kapcsolatára. Hiszen nem a táncvilágok jelentik az újdonságot a korszakban, azok ugyanis a kora középkortól léteznek, hanem azok szerepe a mentális térben.

A táncalkalmat, valamint teljes szokáskörnyezetét a társadalmi – tehát kollektív – viselkedés egy formájaként foghatjuk fel és így vizsgálhatjuk meg a társadalmi kontroll és fegyelmezés mechanizmusait – amelyek vonatkozhatnak magára a táncos alkalomra, illetve a táncra és ezen keresztül a test használatára. A kora újkori példák esetében a lokális társadalmat fegyelmező hatalom – a *disciplinary powers* –⁶¹ a reformáció egyháza, illetve annak képviselői, valamint a protestánsokká váló közösségek világi irányítói (például a városi tanácsok).⁶² Ugyanakkor nem hagyhatók figyelmen kívül a normatív rendszerekre ható makroszintű folyamatok sem, amelyek alakítják, befolyásolják mind az egyház és az állam, mind pedig az ezek nevében fellépő cselekvők kollektív és egyéni mentalitását.⁶³

A fegyelmező ideológia gyakorlati alkalmazása egy adott korszak adott lokalitásában mikroszintű elemzések segítségével jól vizsgálható, ha rendelkezésre állnak az ehhez szükséges források. Az új protestáns egyházak által kialakított morálteológia, illetve az azt gyakorlatba átültető intézményrendszer, valamint a prédikátorok, lelkészek tevékenysége mellett⁶⁴ e helyen különösen fontos a rurális közösségek, illetve lehetőség szerint a benne foglalt egyének vizsgálata.

amely *A magyar színpadi táncművészet forrásai* című pályázat keretében több kötetben adja közre a korabeli szövegeket, leírásokat. Ehhez lásd például Tóvay Nagy Péter *Szentpéteri István táncbíró predikációja* című írását: Tóvay Nagy 2018: 9–26.

⁶⁰ Bárh 2005: 47.

⁶¹ Blasius 1990: 12.

⁶² A protestáns közösségek erkölcsi életét szabályozó lokális világi hatalmak rendeleteiről, határozatairól szóló könyvtárnyi irodalomból csak példaként idézek néhányat: Czóbel 1963: 301–366; Zolnay 1986: 315–316; Takács 1979: 99–102.

⁶³ Erről részletesen Kavecsánszki 2021: 70–89.

⁶⁴ Lásd erről Kavecsánszki 2021: 84–88; Kavecsánszki 2022: 221–238.

A táncalkalom, szokáskörnyezetével együtt a lokális közösség egyik szervező közege, amelynek szabályozása különösen fontossá vált a 16. századtól kezdődően. Az analízis itt sem kerülheti meg a kora újkori rurális közösségek életvilágának, a gondolkodás és cselekvés kereteit kijelölő mentális univerzumnak a rekonstrukcióját. Rainer Beck kora újkori falvakra vonatkozó társadalomtörténeti kutatásainak összegzésekor megállapítja, hogy az ellenreformációs Bajorországban kialakított viselkedési szabályok a gesztusokig terjedtek.⁶⁵ Az egyházi hatalom képviselői minden olyan szokás, hagyomány és kedvtelés feladására felszólították a lakosságot, amely teológiai értelmezés szerint a „gyengeséget és a bűnt” szolgálta. Ahogyan Beck megfogalmazta, az „egyház hatalmi igénye és fensőbbsege nyomasztónak látszott.”⁶⁶ Az is igaz ugyanakkor – és ezt a hazai leíró tánc-történeti példák is igazolják –, hogy a falusiak nem feltétlenül alkottak passzívan befogadó tömeget, emiatt a helyzet a hatalom képviselői és az alávetettek között inkább konfliktusos volt, mint harmonikus. *A mikroszintű kutatásoknak kell feltárniuk a táncélet tekintetében is, hogy mekkora lehetett az egyház képviselőinek cselekvési tere, illetve mennyiben kellett a lelkésznek alkalmazkodnia a falu saját erkölcsi rendjéhez?*⁶⁷ Beck a bajor falvak és egyház viszonyát elemezve ismeri fel, hogy a falu és az egyház érdekei nem minden esetben voltak azonosak, és strukturális ellentmondás feszülhetett az egyházi viselkedési elvárások és a falusi kultúra szokásrendszere között.⁶⁸

A késő középkori reneszánsz udvarokból kiinduló újfajta viselkedési normarendszer, amely lényegében a civilizációs folyamat új hullámát jelentette,⁶⁹ a tánc-kultúrában is változásokat eredményezhetett. A 16–17. századi források rendre kiemelték a zártabb összefogódzással járt, forgásokkal, forga-

⁶⁵ Beck 1990: 44.

⁶⁶ Beck 1990: 44.

⁶⁷ Ennek módszertanához, elméleti háttéréhez és a kutatásokba bevonható forrásokhoz Bárh Dániel tanulmánya szolgáltat példákat. Bárh 2013: 9–42. A normakövető, illetve normaszegő lelkészek és egyházközségük kapcsolatának mentalitástörténeti és történeti folklorisztikai elemzésének kiváló példája olvasható Kiss Réka tanulmányában: Kiss 2013: 100–124. E kérdéshez kapcsolódik Bárh egy másik írása, a táncoló papokról. Bárh 2020: 129–139.

⁶⁸ Beck 1990: 45.

⁶⁹ Elias 2004: 112–134, 501–519.; Burke 1991: 315–316. Norbert Elias civilizációs folyamatról szóló munkája 1936-os datálású, a későbbi évtizedekben rendszeressé váló újrakiadásai azonban felszínen tartották az elméletet és ihlető forrásul szolgált a további kutatásokhoz. Lásd például Klnaiczay 1981: 759.

tásokkal teletűzdelt táncformát.⁷⁰ Függetlenül attól, hogy e táncformák mikor jelentek meg és terjedtek el, mennyire voltak általánosak – egyáltalán jelen voltak-e *akkor* – a populáris, illetve népi tánckultúrában,⁷¹ az egyház képviselőit, bárhol láttak is vagy olvastak, hallottak ilyen táncokról, akár csak ihlető forrásként is cselekvésre sarkallhatták. Kérdés ugyanakkor, hogy a protestáns prédikátorok dörgegelmei valójában mennyiben hatottak a helyi közösségek kollektív habitusára és mennyiben alakították át viselkedésüket, cselekvési területet? E kérdésre a tánc történeti kutatások csak részben adhatnak választ. Ugyanis, amíg a társadalmi kontroll valóban egyre kiterjedtebbé vált a 16. és 19. század közötti időszakban és ez hatással lehetett a szabályozottak mentalitására és habitusára, addig az új táncok, táncformák elterjedését minden erkölcsi nyomás ellenére sem tudták megakadályozni. Ez sok esetben köszönhető annak, hogy *a történetileg kialakult falusi életkörülmények viszonylagos állandósága, az értékek rendjének kötöttsége és lassú átalakulása nem feltétlenül jelentette az emberek és gondolkodásuk konzervativizmusát*. Végül soron ez utóbbi akadályozta meg a paraszti világ ama mozdulatlanágát, amelyet sokáig róla a tudomány feltételezett.⁷² Ahogyan Kaschuba megfogalmazta, a „hagyománytudat” súlyosabb érv, mint a külső kényszerrel jelentkező „innovációs nyomás”, ugyanakkor a közösség képes arra, hogy saját maga döntsön az esetleges innovációról.⁷³

A kora újkori falvak egyéne csak a legritkább esetében hagyott maga után olyan nyomot, amely a mikrotörténeti elemzés alapja lehetne. Előfordul ugyan, hogy a források között konkrét egyénekre, vagy nevesíthető egyénekből álló szűk csoportokra vonatkozó táncleírásokkal találkozunk. Ezek a források azonban nem alkalmasak formai-szerkezeti jellegű tánc történeti következtetések levonására, sőt sokszor még a társadalmi rétegek közötti kul-

⁷⁰ Ezen források közlései a táncfolklorisztika klasszikus, Martin György és Pesovár Ernő által jegyzett munkáiban váltak közismertté, e helyen most csak a Pesovár-féle kötetet említem. Pesovár 1993: 7–58. A forrásokkal kapcsolatos meggyőző kritikákat lásd Kürti 2017: 1029–1041; Kürti 2018a: 159–171; Kürti 2018b: 113–135.

⁷¹ A tánckultúra népi, illetve populáris jelzőjének jelentőségéről a kora újkori kutatások esetében lásd Kavecsánszki 2021: 74–77.

⁷² Wolfgang Kaschuba „*a hagyományokba merevedett paraszti életvilág romantikus csendéletének*” képzetéként írta le ezt a látásmódot. Lásd Kaschuba 1990: 58–59.

⁷³ Kaschuba 1990: 63.

turális kapcsolatok jelzésére is csak elvétve.⁷⁴ *A szubjektumra irányuló életvilág-elemzés*, amelyről Dülmen ír,⁷⁵ *gyakorlatilag lehetetlen e források alapján*. Az egyházlástogatási jegyzőkönyvekben felbukkanó individuumoknak nem az egész életére, hanem csak egy-egy hétköznapi megnyilvánulására, rendszerint a szabályszegésre lehet következtetni, világképükből csak a formális vallásosság egy-egy mozzanatát lehet megragadni. Erre vonatkozóan ugyanakkor a vizitációs jegyzőkönyvek sok értékes adattal szolgálhatnak.

A hazai vizitációs jegyzőkönyvek számos alkalommal tesznek említést olyan fegyelmi ügyekről a 17. században, amelyek a táncolással, illetve a tánc szokáskörnyezetével állnak összefüggésben. Ezek segítségével lehet óvatosan képet alkotni arról, hogy az előző fejezetekben bemutatott morálteológia miképpen jelenhetett meg a gyakorlatban. De még ezen források sem elegendőek a cselekvés terének és módjának kijelölésére, hiszen csupán csak a morális véték elkövetésének rögzítését tartalmazzák a legtöbb esetben. A táncmultságokon való részvétel gyakorta tűnik fel az ünnepnap isteniszteletek elhanyagolásának okaként például.⁷⁶ A részegeskedés és táncolás összekapcsolódása a gyakorlati élet tapasztalatait nyújtották a korábban már elemzett morálteológiai hagyomány számára. A vizitációs jegyzőkönyvekben gyakorta tűnnek fel azok a szokások (például a fonóbeli mulatozás), amelyek tilalmazását általános elvként fogalmazták meg a morálteológusok, illetve a zsinati határozatok.⁷⁷ A református egyház a *nevetéskultúra* számos megnyilvánulására tekintett ugyanis a paráználkodás bűnének kezdeteként. Illyés Endre felsorolásában például ide tartozott a farsangolás, a táncolás, a fonóbeli mulatozás, az ivókba járás, az asszonyok férfiruhában való farsangolása, a zene túlságos használata, a kakas-király tétel alkalmával szokásos dorbézo-

⁷⁴ A magyar táncfolklorisztika évtizedeken keresztül klasszikusnak számító forrásairól van itt szó, mint például a hajdúk táncára, a fegyvertáncra vonatkozó adatok, Kinizsi Pál, Balassi Bálint vagy akár Esterházy Pál nádor táncára. Klasszikus táncfolklorisztikai értelmezésük jelenik meg például Pesovár Ernő munkájában (Pesovár 1993: 7–58.). Ezen források hitelességét (tánc történeti vonatkozásban) Kürti László kérdőjelezte meg, alkalmatlannak tartva őket tánc történeti elemzésekre, történeti folyamatok rekonstrukciójában való felhasználására. Például: Kürti 2017: 1029–1041; Kürti 2018a: 159–171; Kürti 2018b: 113–135;

⁷⁵ Dülmen 1990: 90.

⁷⁶ Pocsainé Eperjesi 2007: 135.

⁷⁷ Pocsainé Eperjesi 2007: 140–141.

lás, a bolondos táncolás, a fajtalan táncok, sőt még a fiúk és lányok közötti labdajáték is.⁷⁸

A forrásokban ugyanakkor főként a lakodalom és a részegeskedés kapcsolatával lehet találkozni igen gyakran. A források között előfordulnak olyanok, amelyek kifejezetten a táncolás vonatkozásában irányítják rá a figyelmet a helyi közösség, illetve az egyház elvárásainak ütközésére. 1616-ban például a barkaszói (ma Баркасове, Ukrajna) lelkész ellen az egyházmegyei gyűlésen azért emeltek panaszt, mert nem tartott vasárnapokon prédikációt és többek között táncolt is.⁷⁹ 1673-ban a gógánváraljai (ma Gogan Varolea, Románia) lelkész (Küküllői Református Egyházmegye), Disznajói Mihály került nézeteltérésbe a falu tanítójával, aki többek között azzal vádolta a papot, hogy „a táncot szabadossá hagyta” a faluban, illetve hogy engedélyezte a farsangolást.⁸⁰ A tanító és a lelkész közötti konfliktus oka nyilvánvalóan nem csupán a táncolás és a farsang kapcsán eszkalálódott, ugyanakkor a lelkész „szabadossága” a kérdésben alkalmat adott a moralizáló támadásokra.

Ezekből az esetekből éppen azt látjuk, hogy a fentebb említett határozatoknak, illetve prédikációknak megfelelően az egyházfegyelmi ügyeknél, a vizitációk korpuszaiban is összekapcsolódik a tánc más normasértésekkel. A tánc mint erkölcsi véték tehát nem önmagában, hanem sok más vétékkel együtt jelenik meg, bizonyítva a „vádlott” általános erkölcsi állapotát. Erdély vonatkozásában megemlíthető még a szintén kiválóan feltárt orbaiszéki (ma Románia) egyházi erkölcsirányítás, az innen származó, táncra vonatkozó jegyzőkönyvi források azonban jellemzően inkább 18. századiak. A táncolás vétke ezen esetekben az ünneprontáshoz, illetve a fiatalok házasság előtti szexuális ismerkedését segítő guzsalyaskodáshoz kapcsolódik.⁸¹ Szőcsné Gazda Enikő orbaiszéki példákon keresztül mutatta be azt a gyakorlatot, miszerint a régi ünneptelmezés szerint az Úr pihenőnapja szombat estétől vasárnap délutánig tartott, így a vasárnap esti mulatozás már nem tartozott a tilalmi időszakba.⁸² Az orbaiszéki iratokból kiderül, hogy a táncoló fiataloknál nagyobb büntetést kaptak azok a felnőttek, akik házukat átengedték a vasárnapi tánc számára –

⁷⁸ Illyés 1941: 105.

⁷⁹ Közli Illyés 1941: 79.

⁸⁰ KükEhmLvt prot. I/2. 1713. 490. Közli Kiss 2011: 174, illetve 178–179.

⁸¹ A guzsalyaskodásról lásd Szőcsné Gazda 2001: 35–37.

⁸² O. Em. Lvt., II/4. 20. Közli Szőcsné Gazda 2001: 139–140.

hasonló esetek az alább tárgyalásra kerülő zempléni vizitációs jegyzőkönyvekben is feltűnnek.⁸³

A 17. századi zempléni (ma Magyarország és Szlovákia) egyházlátogatási jegyzőkönyvek az 1629 és 1671 közötti időszakról nyújtanak láttelepet Miskolci Csulyak István (esperes: 1629–1645), Simándi János (esperes 1646–1653), Tarcali Pál (esperes 1653–1669) és Szentpéteri János (esperes 1669–1672) vizitációi alapján. A zempléni térég forrásanyaga azért is különösen fontos, mert a térségben a helvét reformáció, illetve a lutheri tanok követői egymás mellett, a zempléni református esperes kormányzata alatt éltek a 17. században.⁸⁴ A 17. századi zempléni egyházlátogatási jegyzőkönyvekben elvéve találkozunk a táncolás vétkével, holott a káromkodás, szitkozódás, rágalmazás, erőszakosság, részegeskedés, paráznaság rendre megjelenik. Nem feltételezhető, hogy nem táncoltak, az már annál inkább, hogy az egyházlátogatáskor nem fordítottak különösebb figyelmet a kérdésre, ahol igen, azokból derül ki, hogy egyébként tilalmas cselekedet volt.⁸⁵ Olykor az is előfordult, jóllehet nem gyakran találkozni ezzel a forrásokban, hogy kifejezetten a táncolók ellen született gyakorlatban is érvényesíthető határozat. 1653-ban például a Kükküllői Református Egyházmegye esperese rendeletet hozott: „Ennek utána a táncolóknak szállást ne adjanak, valakik szállást adnak nekik a templomból kitiltatik.”⁸⁶

E megoldás azonban igencsak messze esik egy-egy prédikátor javaslatától, mint például Gyulai T. Mihály ötletétől: „A táncolókat vassal a földhöz szegezni, mint a’ tisztátalanokat Phineas.”⁸⁷ *Végső soron a táncolást és az új táncformák térhódítását ugyanúgy nem sikerült megakadályozni, mint ahogyan a weberi értelemben vett protestáns etika sem alakult ki Magyarországon.*⁸⁸ *E tekintetben prédikátoraink dörgegelmei pusztába kiáltott szavak maradtak.*

⁸³ Erre vonatkozó 18. század eleji példát közöl Szőcsné Gazda 2001: 140.

⁸⁴ Miskolci Csulyak [2008]: 438–439.

⁸⁵ Ezek bemutatását lásd Kavacsánszki 2023.

⁸⁶ KükEhmLvt prot. I/1. 1653. 48. Közli Kiss 2011: 178.

⁸⁷ Idézi Tóvay Nagy 2004: 193.

⁸⁸ Összefoglalóan lásd Molnár 1994.

tánc kutatás célja a tánc kultúra egykori életvilágokban elfoglalt helyének a vizsgálata. Ez pedig nemcsak magát a táncot, hanem a táncolás kulturális determinációit, teljes szokáskörnyezetét, ennek a környezetnek a lokális kultúrában való helyét, sőt a táncolás jelenségével kapcsolatos gondolati sémákat, például a táncolás erkölcsi megítélését is jelenti. Ennek a megközelítésnek az egyik legfontosabb eleme a kulturális jelenségeket végrehajtó cselekvők, aktorok szerepének értelmezése. A posztmodern majd a kritikai történelmi látásmódnak épp az volt az egyik legnagyobb újdonsága, hogy például a vidék embereit, a jobbágyot, a parasztot, a mezővárosi polgárt, stb. a történelem tárgyából a történelem alanyává, így alakítójává tette. Így ismerték el például a jobbágyok, parasztok önálló cselekvési képességét nemcsak politikai téren, hanem kulturálisan is. A parasztot, a nép tagját, a falu lakosait – bárhogy nevezzük is őket – a tánc kultúra megalkotójaként, döntéshozóként lehet kezelni és nem pusztán csak táncosként, a táncmulatság résztvevőjeként. *A parasztság ekképpen a táncélet innovátoraként* tűnhet fel. A múlt olyan szereplőjeként, aki a történelemből nem kirekesztve létezik, és nem egyértelműen ellenpólusa a modernitásnak. Ebben a vonatkozásban válnak fontos aspektussá mindazok a tényezők, anyagiak és szellemiek egyaránt, amelyek a (tánc)kultúra megalkotásában, a döntéshozatalban és a cselekvésben bármilyen szerepet játszanak. Ebben a kontextusban a paraszt mint saját korának cselekvője, ágense nyerhet értelmezést utólag.

A tánc kultúra e felfogásban a közösségi mentalitás, identitás, gondolkodás, érték választás kivetüléseként értelmezhető. A tánc kultúrában tetten érhető változások pedig a közösség mélyén lezajló társadalmi, gazdasági, mentalitásbeli és politikai átrétegződés következményei. Olyan változások sorozata rajzolható így meg, melynek során több hullámban is megrendült a közösség értékrendje és átalakult a mentalitása. Mindennek megfelelően a tánc, a testmozdulatok, gesztusok elemzése a múlt lokális közösségeinek társadalomtörténelmi vizsgálatát is segíti. *Ez ugyanakkor visszahat a társadalomtörténelmi kutatásokra is, új vizsgálati területet, új eredményeket biztosítva számára.*

Források

1. Erdődi második zsinat. In Kiss Áron (szerk.): A XVI. században tartott magyar református zsinatok végzései. Budapest: Magyarországi

- Protestáns Egylet. 1881. Elektronikus változat (Németh Ferenc, 2008), Protestáns Theológiai Könyvtár XV. kötet, szerk. Kovács Albert.
2. Felső-magyarországi cikkek. In Kiss Áron (szerk.): A XVI. században tartott magyar református zsinatok végzései. Budapest: Magyarországi Protestáns Egylet. 1881. Elektronikus változat (Németh Ferenc, 2008), Protestáns Theológiai Könyvtár XV. kötet, szerk. Kovács Albert. 720.
 3. Gönci zsinat. In Kiss Áron (szerk.): A XVI. században tartott magyar református zsinatok végzései. Budapest: Magyarországi Protestáns Egylet. 1881. Elektronikus változat (Németh Ferenc, 2008), Protestáns Theológiai Könyvtár XV. kötet, szerk. Kovács Albert.
 4. Hercegszöllősi zsinatok. Az Also és fölső Baranyában valo Ecclesiaknac articulusi, melyec Herczeg Szőlősön, irattanac negyven praedikatoroc jelen voltaban, melyeket mindnyájon jóvá hattanac. Pápa. 1577. Elérhető: <http://leporollak.hu/egyhtori/magyar/KISS7.HTM> [2018.04.12]
 5. Kálvin János: *Institutio Christianae Religionis*. A keresztyén vallás rendszere 1559. I–II. Református Egyházi Könyvtár. Budapest: Kálvin Kiadó [2014]
 6. Küküllői Református Egyházmegye Levéltára. KükEhmLvt prot. I/2. 1713. 490. Közli Kiss 2011: 174, illetve 178–179. (lásd szakirodalomnál)
 7. Miskolci Csulyak István zempléni református esperes (1629–1645) egyházlátogatásai jegyzőkönyvei. In Dienes Dénes (szerk.): *Zempléni vizitációk 1629–1671*. Miskolci Csulyak István zempléni esperes és hivatali utódainak feljegyzései. Acta patakina XXI. Sárospatak, 2008. 5–158.
 8. Nagyváradi zsinat. In Kiss Áron (szerk.): A XVI. században tartott magyar református zsinatok végzései. Budapest: Magyarországi Protestáns Egylet. 1881. Elektronikus változat (Németh Ferenc, 2008), Protestáns Theológiai Könyvtár XV. kötet, szerk. Kovács Albert. 692.
 9. Orbai Egyházmegyei Levéltár Orbai széki vizitációs jegyzőkönyv (1759–1794). O. Em. Lvt., II/4. 20. Közli Szőcsné Gazda 2001: 139–140. (lásd szakirodalomnál)

Irodalom

BALOGH István

1973 *A civisek világa. Debrecen néprajza.* Budapest: Gondolat Kiadó.

BÁRTH Dániel

2005 A katolikus egyházi irányítás és a népi kultúra kapcsolatának kora újkori forrásai. In Vargyas Gábor (szerk.): *Ethno-Lore* XXII. Budapest: Akadémiai Kiadó. 47-70.

2013 Alsópapság és népi kultúra. (Kutatási irányok, modellek és megközelítési lehetőségek). In Bárh Dániel (szerk.): *Alsópapság, lokális társadalom és népi kultúra a 18-20. századi Magyarországon.* Budapest: ELTE BTK Folklore Tanszék. 9–42.

2020 Táncoló papok. Norma és normaszegés a 18. századi konzisztórium iratok tükrében. In Péterbencze Anikó (szerk.): *Tánc és szakralitás. Tanulmányok a rituális táncok világából.* Csángó Fesztivál Alapítvány. 130–139.

BECK, Rainer

1990 Népi vallásosság és társadalomtörténet. (Megjegyzések egy kutatási koncepcióhoz kora újkori példán). In Vári András (szerk.): *A német társadalomtörténet új útjai. Tanulmányok.* Gazdaság- és társadalomtörténeti füzetek 1. Budapest: Közép- és Kelet-európai Akadémiai Kutatási Központ. 38–57.

BECK Zoltán

1991 A zángózás mint jogi népszokás. *Napóra.* 3. sz. 43–46.

BLASIUS, Dirk

1990 A bűnözés társadalomtörténeti kutatása. In Vári András (szerk.): *A német társadalomtörténet új útjai. Tanulmányok.* Gazdaság- és társadalomtörténeti füzetek 1. Budapest: Közép- és Kelet-európai Akadémiai Kutatási Központ.

BOGDÁN István

1978 *Régi magyar mulatságok.* Budapest: Magvető Kiadó.

BUCSAY Mihály

1985 *A protestantizmus története Magyarországon. 1521–1945.* Budapest: Gondolat Kiadó.

BURKE, Peter

- 1991 *A népi kultúra a kora újkori Európában.* Budapest: Századvég Kiadó – Hajnal István Kör.

CZÓBEL Ernő

- 1963 Heltai Gáspár dialógusa a részegségről és a tobzódásról (1552). A magyar társadalom lelki és anyagi válsága a reformáció korában. In Czóbel Ernő: *Válogatott írások.* Budapest: Kossuth Könyvkiadó. 301–366.

CSORBA Dávid

- 2011 *A zászlós bárány nyomában. A magyar kálvinizmus 17. századi világa.* Debrecen – Budapest: Debreceni Egyetem Történelmi Intézet – Kálvin Kiadó.

DARNTON, Robert

- 1987 *Lúdanyó meséi. A nagy macskamészárlás.* Budapest: Akadémiai Kiadó.

DÜLMEN, Richard van

- 1990 A történeti antropológia a német társadalomtörténetírásban. In Vári András (szerk.): *A német társadalomtörténet új útjai. Tanulmányok.* Gazdaság- és társadalomtörténeti füzetek 1. Budapest: Közép- és Kelet-európai Akadémiai Kutatási Központ. 80–101.

ELIAS, Norbert

- 2004 *A civilizáció folyamata.* Budapest: Gondolat Kiadó

GRAUS, Igor

- 2005 A polgár szabad ideje. Hogyan töltötték szabad idejüket Besztercebánya polgárai a 16. században? In Csukovics Enikő – Lengyel Tünde (szerk.): *Bártfától Pozsonyig. Városok a 13–17. században.* Társadalom- és Művelődéstörténeti Tanulmányok. 35. Budapest: MTA Történettudományi Intézete. 341–354.

GYÁNI Gábor

- 1997 A mindennapi élet mint kutatási probléma. *Aetas.* 1997. 1. 151–161.

GYÓRI L. János

- 2008 „Egész Magyarországnak és Erdélységnek...világosító lámpása”. A Debreceni Református Kollégium története. Debrecen: Tiszántúli Református Egyházkerület.

ILLYÉS Endre

- 1941 *Egyházfegyelem a Magyar Református Egyházban (XVI–XIX. századokban)*. Debrecen.

INGRAM, Martin

- 1984 Ridings, Rough Music and the „Reform of Popular Culture” in Early Modern England. *Past and Present*. 105. 79–113. https://www.jstor.org/stable/650546?seq=1&cid=pdf-reference#references_tab_contents [utolsó letöltés: 2022. 02. 08.]

KASCHUBA, Wolfgang

- 1990 Az agrártársadalom útban a modernség felé: Új kutatási távlatok. In Vári András (szerk.): *A német társadalomtörténet új útjai. Tanulmányok. Gazdaság- és társadalomtörténeti füzetek* 1. Budapest: Közép- és Kelet-európai Akadémiai Kutatási Központ. 58–79.

KAVECSÁNSZKI Máté

- 2019 A tánc és szokáskörnyezete a 16. századi reformáció morálteológiájában. In P. Szászfalvi Márta – Kavecsánszki Máté (szerk.): *Pietas et Scientia. Tanulmányok P. Szalay Emőke tiszteletére*. *Studia Folkloristica et Ethnographica* 76. Debrecen: Debreceni Egyetem Néprajzi Tanszék – Tiszántúli Református Egyházkerület – MTA-DE Néprajzi Kutatócsoport. 345–362.
- 2021 Tánctudomány és társadalomtörténet. Lehetséges kapcsolódási felületek. In Fuchs Livia – Fügedi János – Péter Petra (szerk.): *Tánc tudományi Tanulmányok*. 2020–2021. Budapest. 68–96.
- 2022 „Az táncz nincsen hitből”. Szemelvények a 16. századi reformáció táncellenes prédikációiból. In Lovas Borbála – Szigeti Molnár Dávid (szerk.): *Dávid Ferenc és a kortárs prédikációirodalom. A reformáció első generációi*. Budapest: A kora új-kori unitárius prédikációirodalom története Erdélyben és Ma-

gyarországon Kutatócsoport – Kolozsvári Protestáns Teológiai Intézet. 221-238.

- 2023 Népi nevetés- és tánckultúra a kora újkori Magyarországon. A protestantizmus hatása. Habilitációs értekezés. Debreceni Egyetem. (kézirat, megjelenés alatt).

KÁLMÁN Béla

- 1954 A zángó Biharugrán. *Ethnographia*. 1954. 4. sz. 540.

KISS Áron

- 1881 *A XVI. században tartott magyar református zsinatok végzései*. Budapest: Magyarországi Protestáns Egylet. Elektronikus változat (Németh Ferenc, 2008), Protestáns Theológiai Könyvtár XV. kötet, szerk. Kovács Albert.

KISS Réka

- 2008 Református egyházfegyelmi iratok elemzési lehetőségei – kora újkori példák. In Fülemlé Ágnes – Kiss Réka (szerk.): *Történeti forrás – Néprajzi olvasat. Gazdaság-, társadalom- és egyháztörténeti források néprajzi értelmezésének lehetőségei*. Budapest: L'Harmattan – MTA Néprajzi Kutatóintézet. 316–338.
- 2011 *Egyház és közösség a kora újkorban. A Küküllői Református Egyházmegye 17–18. századi iratainak tükrében*. Budapest: Akadémiai Kiadó.

KLANICZAY Gábor

- 1981 Trágárság és civilizáció. *Korunk*. 1981. 10. 755–762.

KOTICS József

- 2001a A társadalmi kontroll szimbolikus formáiról. Egy rítus jelentései. In Kotics József: *Mások tekintetében*. Miskolc: Miskolci Egyetem. 13–26.
- 2001b Csendháborítás vagy a közösség bosszúja? A Charivari szokása Rozsnyó kézműves közösségében a 19. században. In Kotics József: *Mások tekintetében*. Miskolc: Miskolci Egyetem. 49–60.

KOVÁCS Kiss Gyöngy

- 2010 A vigadó 16. századi Kolozsvár és a pajzán hegedűsnék. Pillanatképek az urbanitás mindennapjaiból. *Korunk*. 2010/10.

KÜRTI László

- 2017 Tánc történeti mítoszok: A hajdútánc forráskritikai megközelítése. In Jakab Albert Zsolt – Vajda András (szerk.): *Aranyhíd. Tanulmányok Keszeg Vilmos tiszteletére*. Kolozsvár. 1029–1041.
- 2018a „Kinizsit látsz véres ajakkal” – A tánc történeti források tudományos értéke és használhatósága. In Bolvári-Takács Gábor – Németh András – Perger Gábor (szerk.): *Táncművészet és intellektualitás. Táncművészet és Tudomány X. Budapest: Magyar Táncművészeti Egyetem*. 159–171.
- 2018b „Die Welt is ein Tanz-Boden” – A korai magyar tánc történet problémái. In Spannrafft Marcellina (szerk.): *Tertium Datur. Tanulmányok Lázár Imre tiszteletére*. Budapest: Károli Gáspár Református Egyetem – L’Harmattan Kiadó. 113–135.

MAÁCS László

- 1952 Tánc tilalmak a XVII. században. *Táncművészet*. 115–118.

MAGYAR Balázs Dávid

- 2011 „Genf városának világító lámpásként kellene ragyognia.” A keresztyén házasság és gyermeknevelés társadalomformáló szerepe Kálvin Efézus kommentárjában és igehirdetéseiben. In: Gáborjáni Szabó Botond (szerk.): *Tanulmányok Kálvinról és magyarországi jelenlétéről*. Tiszántúli Református Egyházkerület Nagykönyvtára, Debrecen, 2011. 20–36.
- 2015 Fragmentumok Kálvin János társadalmi etikájához. Az alkohol- és ételfogyasztás, tánc, valamint a szerencsejáték teológiai-etikai minősítése a reformátor kommentárjaiban és igehirdetéseiben. In Baráth Béla Levente (szerk.): *Hittel és humorral. Tanulmánykötet a 60 éves Hörcsik Richárd születésnapjára*. Acta. Debreceni teológiai tanulmányok. 8. kötet. Debrecen: Debreceni Református Hittudományi Egyetem. 57–82.

MARFANY, Joan-Lluís

- 1997 The Invention of Leisure in Early Modern Europe. *Past & Present*. Aug., 1997, No. 156 (Aug., 1997). 174–191. : <https://www.jstor.org/stable/651182> [Utolsó letöltés: 2019.06.22.]

MOLNÁR Attila

- 1994 *A “protestáns etika” Magyarországon. A puritán erkölcs és hatása.* Societas et Ecclesia 2. Debrecen.

OESTREICH, Gerhard

- 1968 Strukturprobleme des europäischen Absolutismus. Otto Brunner zum 70. Geburtstag. *Vierteljahrschrift Für Sozial- Und Wirtschaftsgeschichte*, 55(3), 329–347. <http://www.jstor.org/stable/20731072> [utolsó letöltés: 2022. 02. 06.]

PATAY Lajos

- 1935 Kálvin János valláspedagógiája. *Theológiai Szemle*, XL. évf. 1–4. Debrecen. 1–123.

PESOVÁR Ernő

- 1983 A forgós-forgató páros a történeti forrásokban és a táncgyományban. *Táncstudományi Tanulmányok 1982–1983.* Budapest. 255–278.
- 1993 *Táncgyományunk történeti rétegei.* Szombathely: Berzsényi Dániel Főiskola.

POCSAINÉ EPERJESI Eszter

- 2007 *Református egyházlátogatási jegyzőkönyvek néprajzi vonatkozásai. 16–17. század. Tiszán inneni egyházvidék. Sárospatak.*

REINHARD, Wolfgang

- 1983 Zwang zur Konfessionalisierung? Prolegomena zu einer Theorie des konfessionellen Zeitalters. *Zeitschrift für Historische Forschung*. Vol. 10. No. 3. 257–277. https://www.jstor.org/stable/pdf/43571472.pdf?refreqid=excelsior%3A04258bccd5090f49d21c30b5458c0f4b&ab_segment-s=&origin=&acceptTC=1 [utolsó hozzáférés 2022. 05. 27.]

RONCHI, Sergio

- 1991 *A protestantizmus.* Budapest: Gondolat Kiadó.

SÁRKÁNY Mihály

- 2008 Vágyak és választások. Újabb észrevételek Niedermüller Péter A néprajztudomány válaszüttjai avagy a kultúrakutatás elméleti dilemmái című írásához. In Kézdi Nagy Géza (szerk.): *A magyar kulturális antropológia története*. Budapest: Nyitott Könyvműhely. 439–451.

SCHMIDT, Heinrich Richard

- 1995 *Dorf und Religion. Reformierte Sittenzucht in Berner Landgemeinden der Frühen Neuzeit*. Stuttgart – Jena – New York: Gustav Fischer Verlag.

SCRIBNER, Bob

- 1978 Reformation, Carnival and the World Turned Upside-Down. In *Social History*, Vol. 3. No. 3. 303–329. https://www.jstor.org/stable/4284821?seq=1#metadata_info_tab_contents [utolsó letöltés: 2022.02.05.]
- 1993 The Reformation, Popular Magic, and the „Disenchantment of the World”. *Journal of Interdisciplinary History*. Vol. XXI-II. No. 3. 475–494. https://www.jstor.org/stable/pdf/206099.pdf?refreqid=excelsior%3Ab376ec3ef0e2454ba271817f602ce72e&ab_segments=0%2Fbasic_search_gsv2%2Fcontrol&origin= [Utolsó látogatás 2022. 05. 27.]

SPRENGER, Reinhard

- 1989 Bäuerliches Feiern im spätmittelalterlichen Deutschland: Gründe und Voraussetzungen – Formen und Verlauf. *Mediaevistik*, 1989, Vol. 2 (1989). 215–224. https://www.jstor.org/stable/pdf/42584353.pdf?refreqid=excelsior%3A3a87166c0e8a604e5d7a8207398e9f0a&ab_segments=0%2Fbasic_search_gsv2%2Fcontrol&origin [utolsó letöltés: 2022. 03. 15.]

SZEKERES András

- 2003 Mikrotörténelem és általános történeti tudás. In Dobrossy István (szerk.): *Mikrotörténelem: Vívmányok és korlátok*. Rendi társadalom – polgári társadalom 12. A Hajnal István Kör –

Társadalomtörténeti Egyesület 1999. évi miskolci konferenciájának előadásai. Miskolc. 20–30.

SZIJÁRTÓ M. István

- 2003 Bevezetés. In Dobrossy István (szerk.): *Mikrotörténelem: Vívományok és korlátok*. Rendi társadalom – polgári társadalom 12. A Hajnal István Kör – Társadalomtörténeti Egyesület 1999. évi miskolci konferenciájának előadásai. Miskolc. 7–18.

SZŐCSNÉ GAZDA Enikő

- 2001 *Erkölc és közösség. Orbai széki erkölcsirányítás a XVII–XIX. században*. Csíkszereda: Pro-Print Könyvkiadó.

TAKÁCS Sándor

- 1979 *Bajvívó magyarok. Képek a török világból*. Móra Ferenc Könyvkiadó.

TÓVAY NAGY Péter

- 2004 „Szabad hát a Táncz?” A tánc motívuma a 16–17. századi magyar és latin nyelvű egyházi irodalomban. *Sic itur ad astra*. 16. évf. 1–2. sz. 169–260.
- 2016 Luther és a tánc. In Bolvári-Takács Gábor – Németh András – Perger Gábor (szerk.): *Tánc és társadalom. Táncművészet és Tudomány IX. Budapest: Magyar Táncművészeti Főiskola. 197–215.*
- 2018 Szentpéteri István táncbíráló prédikációja. In Tóvay Nagy Péter (szerk.): *Források a magyar színpadi táncművészet történetéhez III*. Budapest: Magyar Táncművészeti Egyetem. 9–26.

WEBER, Max

- 1995 *A protestáns etika és a kapitalizmus szelleme*. Budapest: Cserépfalvi Könyvkiadó.

WIMMER, Erich

- 2010 Von Tanzverboten und Ballordnungen zur Disco. Würzburger Quellen zur Sozialgeschichte des Tanzens. In Alzheimer, Heidrun – Rausch, G. Fred – Reder, Klaus – Selheim, Claudia (szerk.): *Bilder – Sachen – Mentalitäten. Arbeitsfelder historischer Kulturwissenschaften Wolfgang Brückner zum 80. Geburtstag*. Regensburg. 673–683.

ZOLNAY László

1986 *Mozaikok a magyar újkorból.* Budapest.

Az 1940-es évek tánckutatásainak kísérletei és elméletei – A tánckataszter bemutatása

ÁBRAHÁM NÓRA

Tanulmányomat az 1940-es évek ifjúságnevelő törekvéseit bemutató dolgozatom folytatásaként írom.¹ Korábbi dolgozatomban a városi kultúrában megjelenő folklórjelenségek szimbolikus tartalmaként értelmezett színpadi tánc kategóriája mellett az ifjúságnevelő törekvésekben a néptánc dominánsá váló szerepkörét mutattam be. Az 1940-es években meginduló tánckutatásról nagyon kevés információ állt eddig rendelkezésre. A magyar táncfolklorisztika erre az időszakra vonatkozó kutatástörténete vázlatosan Molnár István, Lugossy Emma és Gönyey Sándor munkáiról beszél.² Azonban kutatásom előrehaladtával 2023 tavaszán a Néprajzi Múzeum etnológiai adatárában megtaláltam a tánckataszter dokumentumait. Ez az általam végzett adatfeltárás alapján egészen pontos képet ad az 1940-es évek Magyarországnak élő tánckultúrájáról, annak etnikai sajátosságairól és az ekkor meginduló tánckutatás módszertanáról. Jelen dolgozatom ennek bemutatását tekinti feladatának.

Kutatásom a történeti-kulturális antropológiai megközelítésben a társadalom és a kultúra szinkronikus működése által megmutatkozó tánckultúra egyik olvasata, vizsgálati módja szerint a szimbolikus testi reprezentáció feltárására törekszik.³ Ennek értelmében tanulmányom a 20. század 40-es éveiben meginduló tánckutatás eredményeinek, elméleti alapjának és gyakorlatának kontextualizált értelmezésére tesz kísérletet.⁴ Ezalatt pedig az etnológiai kutatás egyik alapelveként alkalmazott, földrajzi-történeti alapokra támaszkodó kultúrmorfológiai elméletet értem ebben

¹ Tanulmányaimat a Debreceni Egyetem Történelmi és Néprajzi Doktori Iskolájának Néprajz és Kulturális antropológia programjában folytatom.

² Lásd Martin 1979; Martin 1995; Felföldi – Pesovár 1997. Ezek a munkák táncmotívumok, koreográfiák leírásait tartalmazzák, módszertani vagy kutatástörténeti adatokat nem. Lásd Molnár 1947; Lugossy – Gönyey 1947.

³ Klaniczay 1984: 23–25. Vö. Kürti 2014.

⁴ Hofer 2009: 214.

az időszakban.⁵ Kutatásom előrehaladott állapotában a budapesti színpadi tánckultúra feltárása alapján meglepő képként rajzolódik ki a városi terekhez kötődő populáris kultúra működésének elve. A folklór városi akkulturációs folyamatában a tánc színpadi alkalmazásában a társasági tánc és a táncfolklór kutatásának kölcsönhatása ismerhető fel. Az új magyar zene mellett az új magyar tánc stílusának létrehozása kap kiemelt jelentőséget a színpadi térben. A színpadi kísérletek, alkotások létrehozása szempontjából ez azért lényeges kérdés, mert az aktuális korszak egyik művészi kifejezésének stílusa a folklorizmus irányzatát követi. Az 1940-es években a színpadi térben alkalmazott tánc a dramatikus táncballada után a táncfolklór feldolgozásával alakítja ki a színpadi néptánc fogalmát. Az 1945-től zajló, ideológiai alapon nyugvó társadalmi változások hatására az ifjúságnevelésben már elvárt norma lesz a népdal és a népies táncok ismerete.⁶ A városból kiáramló fiatalok a vidék tánckultúrájának megismerését tekintették feladatuknak. A kutatás és az irányított érdeklődés a nyilvános társadalmi terekben megjelenő test tanult viselkedését is formálja, követve az aktuális történelmi kor társadalmi normáját, etikai szabályrendszerét, amely az aktuális táncdivat változását is előidézte. A színpadi néptánc formakincsének megalapozásához inspirációs alapul szolgált az aktuális folklórkutatás, ami meghatározta a testi kifejezés eszköztárát, annak sajátos jellegét eredményezte. Jelen tanulmányom a színpadi néptánc alapjául szolgáló, a táj- és népkutatás eredményeiből megszülető Néptudományi Intézetben létrehozott táncatlaszter, a táncfolklór kutatás módszertanának és első kiérlelt eredményeinek bemutatására tesz kísérletet.

Hipotézisem szerint az 1940-es években a városi fiatalság színpadi hagyományteremtésében szerepe van a táncfolklórt feltáró tudományos kutatásnak.⁷ Az 1940-es évek első kutatási eredményei írják le a földrajzi területen élő népcsoport belső migráció hatására kialakított önképét, a tánckultúra által kifejezésre kerülő, kifelé mutatott szimbolikus reprezentációját. Esetpéldáim

⁵ A tánc etnológiai vizsgálatát és a kultúrmorfológia elmélet alkalmazását Ortutay Gyula fogalmazta meg 1934-ben. A tánckutatás 1940-es években megszülető első eredményei ezt az elméletet alkalmazva a népelet és a tánckultúra feltárását tekintette feladatának. Lásd Ortutay 1934; 1937; Erixon 1944; Vö. Varga 1939; Sylvain 1991.

⁶ Papp 2008; Kardos 1980.

⁷ Vö. Hobsbawm 1986; Kapitány – Kapitány 2021; Turner 1974.

a Bodrogi gyűjtés és a bukovinai székelység táncagyományára irányuló kutatások bemutatása. Megfogalmazott kérdéseim pedig: Mi volt a tánckataszter létrehozásának célja? Milyen elméleti alapokra támaszkodhatott? Milyen hatást gyakorolt ez a színpadi néptánc alakuló stílusára?

A tánckataszter bemutatása

Szentpál Olga tánckutató munkásságának feltárása közben találtam olyan adatokat, amelyek bizonyítják egyes munkáinak korábbi keletkezését.⁸ Kutatómunkám az akkori kultúrpolitikai elvek és a tánckutatással kapcsolatba hozható intézménytörténet feltárását tette szükségessé. Így találtam rá a Néptudományi Intézet tánckataszterének dokumentumaira, aminek átnézése által vált világossá számomra, mennyi összefüggés van az ifjúságnevelő mozgalmi törekvések, a tudományos kutatás és a színpadi néptánc kialakulása között.

A tánckataszter keletkezéstörténetéről röviden a következők tudhatók: 1940-ben Ortutay Gyula memorandumot intézett a Magyarorságtudományi Intézethez, melyben sürgette a népcsoportok művelődési formáinak rögzítését.⁹ A belső migráció társadalmi- és kulturális betagozódásának évről évre nyomon követhető változásainak rögzítését is kérte Ortutay az Intézet-től.¹⁰ Az 1945-ben Táj- és Népkutató központból létrehozott Néptudományi Intézet „... célja a magyarság néprajzi, néprajzi, embertani és néptörténeti kutatása, a kelet-európai népek ilyen irányú kutatásainak megismertetése” volt.¹¹ Az Intézet feladataként tehát nemcsak a táncfolklór felgyűjtése, hanem a belső migráció feltárása is említhető. A tánckataszter létrehozásának célja az akkori táncművelés állapotrögzítésére irányult. Morvay Péter feljegyzései szerint a néprajzi atlasz mintájára a táncművelés és a táncélet

⁸ Ezek a munkák Belényesy Márta bukovinai székelység táncművelését feltáró munkája és Szentpál Olga formai elemzése. Lásd Belényesy 1958; Szentpál 1958; 1961.

⁹ A Magyarorságtudományi Intézet a budapesti Pázmány Péter Tudományegyetem bölcsészkarának tanszékei között zajló kutatásokban kiemelt szerep jutott a néprajzi kutatásoknak. A néprajzi atlasz tervezésének munkálatai is itt indultak meg. Kijelölt új kutatási irányt képviselt a táncfolklór kutatása, amiben a néprajzi tanszék hallgatói és oktatói működtek együtt a Néptudományi Intézeti munkában. Lásd: <https://www.arcanum.com/hu/online-kiadvanyok/Lexikonok-magyar-neprajzi-lexikon-71DCC/m-732AC/magyarsag-tudomanyi-intezet-732EB/> [Utolsó látogatás: 2023. 07. 26.]

¹⁰ Ortutay 1947. Lásd Belényesy 1958: 3.

¹¹ Idézi Kósa 2001: 190.

történeti rétegeinek és tánc típusainak feltárásával *táncatlasz* létrehozására törekedtek.¹² Ennek a munkának „jelentős tudományos és mozgalmilag hasznosítható eredményei” születtek.¹³ A tánc kataszter tulajdonképpen annak a gyűjtőhálózatnak az eredménye, amelyet a falusi tanítók, lelkészek és a népi kollégistákból amatőr néptáncosokká, néprajzosokká váló ifjúság segítségével alakítottak ki. A tánc kataszter több mint 400 elemet tartalmazó dokumentumai az 1946–49 közötti időszak tánc kultúráját rögzítik. Ebben levelezések, térképek, gyűjtőkartonok, tánc leírások találhatók. A vármegyrendszer szerinti település és tánc mutató az ország akkori etnikai sajátosságait, a népcsoportok, nemzetiségek át- és kitelepítéseinek nyomait, annak tánc kultúrára gyakorolt hatásait mutatják be. A legtöbb dokumentum 1948–49 között készült. Az így létrehozott adattárra később a Néprajzi Múzeum, az Egyetemi Néprajzi Intézet és a Tánc szövetség is igényt tartott, ami végül a Néprajzi Múzeum Etnológiai Adattárába került.

Az általam bemutatásra kerülő két kutatás kiváló eredményei indukálták a kutatómunka egész országra való kiterjesztését.¹⁴ Ez 1948-ban vette kezdetét, népi kollégisták, néprajzosok, a Színművészetin végzett képzett táncosok, filmesek és zenészek aktív közreműködésével.¹⁵ Az 1948-as kultúrverseny sikeressége (amelyen a vidéki amatőr, már tánc csoportokká alakult egykori Gyöngyösbokrétában résztvevő települések táncosai is részt vettek) fontos momentum volt az elkezdett munka folytatásához. A gyűjtés első időszaka 1949-ig tartott, amit részben feldolgozva a Tánc szövetség által kiadott *Táncoló nép* című folyóirat kiadványaiban tettek közzé koreográfiákként, amelyek az ifjúságnevelő szervezet – *a mozgalom* – számára készültek.

A gyűjtések feldolgozásával kapcsolatban a háttérben zajló tudományos elméleti munka megvilágítását és értelmezését is szükségesnek gondolom. A Néptudományi Intézet első nagyszerű kutatásaiból írt monográfiák az

¹² Morvay 1949: 3; Morvay – Pesovár 1954.

¹³ Halász (szerk.) 2010: 27.

¹⁴ Ehhez kapcsolódott az országos Néprajzi és táncgyűjtő verseny is, amelynek eredményei gazdagította a Néptudományi Intézet munkáját. Ennek dokumentumai Pór Anna és a Néprajzi Múzeum Etnológiai Adattárában található Néptudományi Intézet tánc kataszterének dokumentumai között található.

¹⁵ A kataszteri adatok alapján a gyűjtőmunkában részt vettek: Szentpál Olga, Vujicsics Tihamér, Merényi Zsuzsa, Roboz Ágnes, Ligeti Mária, Kaposi Edit, Vass Lajos, Sárosi Bálint, Béres András, Varga Gyula, Rábai Miklós, Szentpál Mária és Martin György is. Forrás: A Néptudományi Intézet Tánc katasztere Néprajzi Múzeum Etnológiai Adattára.

1940-es években nem láthattak napvilágot.¹⁶ Az Intézetet Ortutay miniszteri rendeletének hatására bezárták, így kérdésessé vált az idáig folytatott kutatómunka eredményeinek sorsa is.¹⁷ Ortutay tudta, hogy igazán értékes munkát tett lehetetlenné, ezért javasolta, hogy az 1949-ben megszűnő Néptudományi Intézet munkája 1951-től a Népművészeti Intézet égisze alatt folytatódhasson. Így a negyvenes években megkezdett gyűjtőmunka még 1951–55 között is zajlott a megtalált dokumentumok szerint. Azonban a felgyűjtött adatok sorsa 1956-tól ismét kérdésessé vált, feldolgozása félbemaradt. A tánckataszter végül 1958-ban a Néprajzi Múzeum etnológiai adattárába került és azóta is érintetlenül maradt.

A továbbiakban a táncfolklór kutatásának 1946–49 közötti, mélyen kiértékelt eredményeinek bemutatását tekintem feladatomnak, amely a bukovinai székelység tánckultúráját feltáró munka és a bodrogi kutatómunka bemutatását jelenti. Ehhez szükséges röviden kitérni annak az elméleti apparátusnak a bemutatására, amelyet a kutatók a gyűjtések metodikájának megtervezésekor, illetve az anyag értelmezésekor feltételezhetően alkalmazhattak.

Az európai etnológia alapvető elméletei és területei

Az európai etnológia tudományterülete megszületésekor a népelet kutatását, a társadalom és a kultúra összehasonlító vizsgálatát tekintette tárgyának. Legfőbb célkitűzése a kultúra, mint az emberi közösség öröklött hagyományának, gondolkodásmódjának és habitusának leírása volt.¹⁸ Az életközösség által létrehozott hagyományban gyökerező szellemi tartalmak és technikai módszerek kulturális jelenségeket hoznak létre. Ennek produktumai az emberi közösség által alkotott szellemi és anyagi javak, amelyek földrajzi terület és történeti kor szerint is elkülönülnek. Az etnológia tudatos cselekvés által létrejövő kulturális jelenségeknek tekinti az anyagi (mint a tárgyalkotó népművészet, iparművészet és a gazdasági tevékenységekhez kapcsolódó

¹⁶ Paládi-Kovács 2018: 114.

¹⁷ Az 1950-es év nagy választóvíz volt több szempontból Magyarország számára. Földrajzi szempontból azért, mert az eddig fennálló vármegyerendszert megváltoztatták. Budapest fel-falta addigi agglomerációs területeit és a korábbi 14 kerület 22 kerületre növekedett. A megyéket sok esetben összevonták, így megváltoztak a járási és területi kategóriák, valamint a megyeszékhelyek is több esetben.

¹⁸ Erixon 1944: 4.

tárgykultúra) és szellemi kultúra (népköltészet minden formája, a zenefolklór és a táncfolklór) termékeit. A jelenségek fogalmi értelmezésének alapját a típus – tartalom és forma – funkció szerinti elemzés adja. Ez az alapja a kultúrmorfológia elméletének is, amely így a település és közösség életéhez kapcsolódó szokások és az ahhoz kapcsolódó folklóralkotások vizsgálatát teszi lehetővé.¹⁹ Az etnológia emberközpontú, társadalmat és kultúrát vizsgáló szempontrendszerének lényegi pontjai tehát az idő, a tér, a társadalmi rétegek közösségei, a kulturális emlékezeti terek viszonyrendszere és a szellemi kultúrában alkotott jelenségek láthatóvá tétele.²⁰

Ennek magyarországi alkalmazása először a népzene kutatásban, majd a néprajz és végül a táncfolklór kutatásában is megjelenik.²¹ Így említhető meg Bartók Béla, Lajtha László, Ortutay Gyula, Morvay Péter, Belényesy Márta, Kaposi Edit és Szentpál Olga zene- és táncfolklór elemzésre irányuló munkássága.²²

A táncfolklór 1940-es évekbeli kutatási irányvonalának előzményeként szolgál a tánc kutatás európai fősodrának táncirodalmi összegzése, amelyet Varga Sándor Frigyes 1939-ben kiadott munkája mutat be. Ebben a könyvben helye van a történeti, az etnológiai és az esztétikai szemléletű kutatásoknak is. Az európai kultúr-régió művészi megnyilvánulásai mellett az összehasonlító néptudomány átfogó szempontjainak szintézisében gondolja a táncanyag összehasonlító feldolgozását.²³ Az európai szakirodalom áttekintésében Varga módszertani sajátosságokat is kategorizál, értékkel, felmutat. A tánc művészi feldolgozása lesz a történeti kategória, amiben a reneszánsztól kezdve a táncmesterek, majd a balett műfajának kialakulásához kapcsolható

¹⁹ Itt fontos kiemelni az etnológiai elméletek kronológia szerinti változását: Adolf Bastian 1869-es „*Gesellschaftsseele*” elmélete; Hans Neumann 1921–22 „*Gesunkenes Kulturgut*” elmélete; Leo Frobenius 1921-es „*Kulturmorphologie*” elmélete; Sigurd Erixon 1937–38 „*Regional European Ethnology*” elmélete. Lásd Erixon 1944. Ortutay Gyula a kultúrmorfológiai analízisben gondolta a tánc etnológiai és lélektani vizsgálatát. Lásd Ortutay 1934: 128. Ortutay első tanítványai Belényesy Márta és Kaposi Edit voltak. Belényesy Márta könyvében Ortutayhoz hasonlóan Curt Sachs könyvére hivatkozik végjegyzetében. Kaposi Edit Marót Károly az etnológiai kutatás kérdéseit felvető munkáját nevezi meg. Lásd Sachs 1937: 208; Marót 1940: 279; Kaposi 1947; Belényesy 1958. Vö. Morvay 1949.

²⁰ Erixon 1944: 7.

²¹ Itt Bartóknak a magyar népzene elemzésében alkalmazott elméletére hivatkozom. Bartók 1966: 105.

²² Bartók 1966; Lajtha – Gönyey 1937; Ortutay 1934; 1937;

²³ Varga 1939: 27.

koreográfusok életrajzát feldolgozó zenetörténészek munkáit sorolja. A tánc etnológiai jellegű kutatásainak bemutatásában Varga három lehetséges kutatási irányvonalat vázol fel elsősorban német, angol és dán kutatók munkáiból.²⁴ Első lehetséges irányvonal az európai táncművészet archaikus táncanyagának etnikai és zenei alapra támaszkodó morfológiai elemzése. A második út a keleti kultúrák szakrális-dramatikus-pantomimikus-maszkos táncainak feltárása. A harmadik pedig a természeti népek kultúrájának életfordulókhoz és szokásokhoz kötődő rítusainak elemzése. Lehetséges irányvonalként a kifejező mozgásra alkalmazott táncesztétikai elemzés kérdésében azt a művészetelméleti megközelítést tárja fel, ami Emile Jacques-Dalcroze és Lábán Rudolf munkáit foglalja magába, megemlítve Szentpál Olga és Rabinovszky Máriusz első, 1928-ban kiadott könyvét is.²⁵ Varga tudományos munkák bemutatása mellett sürgeti a magyar táncstudomány kialakulását megteremtő széleskörű kutatási eredmények mielőbbi publikációjának megjelenését.²⁶ Az 1930-as évek végére a magyar táncstudományban két út körvonalazódott. Az egyik a falukutatásra támaszkodó etnológiai szemléletű táncfolklór kutatás, a másik a városi táncművészet testre és táncra irányuló tartalmi és formai analízisének kidolgozása. A táncfolklór kutatásának alapját az 1945-ben a Táj-és Népkutató Intézetből Néptudományi Intézetté átalakuló szervezet munkája adta.

A Néptudományi Intézetben kifejezetten nagy hangsúlyt kapott a táncstudomány. Itt néprajzosok, táncos-koreográfusok, zenészek és filmesek dolgoztak együtt, munkaközösséget alkotva egészítették ki egymás munkáját.²⁷ A kutatók a táncfolklórt elemezve, azt apró részletekre szedve a mozgás építettségét és szerkezeti formáit analizálták, majd színpadi táncformaként újra-szerkesztve koreográfiaként alkalmazták és adták közre. Ezt a munkát 1947–

²⁴ Varga 1939: 27–35.

²⁵ Varga 1939: 65–69; Szentpál – Rabinovszky 1928.

²⁶ Varga 1939:77.

²⁷ A kutatócsoportok tagjai az alábbiak voltak: Etnográfusok: Belényesy Márta, Bereczki Imre, Gönyey Sándor, Kaposi Edit, Morvay Péter és Vajkai Aurél. Táncíró koreográfusok: Bene Zsuzsa, Hermann Anna, Lugossy Emma, Merényi Zsuzsa, Rábai Miklós, Szentpál Mária és Szentpál Olga. Zenefolkloristák: Kerényi György, Manga János, Vargyas Lajos, Vass Lajos, Vig Rudolf, Volly István és Vujicsics Tihamér. Filmoperatőrök: Erdős Lajos, Gönyey Sándor, K. Kovács László, Lugossy Emma és Teuchert József. Lásd Morvay 1949: 390.

48 között a *Magyar Táncitanítók Országos Szabadszervezetében*, majd 1949 és 1950 között a *Táncszövetségben* dolgozó kinevelt táncitanárok végezték.

A néptánc kutatásában a stílus és típus meghatározásának kérdésében a tánc esztétikai elemzése (motívum, szerkezet és előadásmód) kiemelt jelentőséget kapott.²⁸ Itt kapcsolódik össze a táncfolklór kutatása és a városi táncművészet testre, táncra alkalmazott tartalmi- és formai analízisének alkalmazása. Ez volt Szentpál Olga iskolájának rendszertana és mozgásanalízisének alapelmélete.²⁹ Szentpál tanítványai együttműködésével ennek az elméletnek az adaptálásával együttesen állították össze a tájegységek táncípusainak és táncstílusának lehetséges típusrendjét. A kutatási eredmények folyamatos koreográfiai közreadása a megszülető színpadi néptánc stílusának alapműveivé váltak. Ebben a munkában együttműködtek a népi kollégistákból néprajzossá, amatőr néptáncossá váló fiatalok is, ezek a gyűjtések is ide érkeztek be. A magyarországi táncélet állapot-feltárására törekedtek: a Zemplén-megyei Bodrogek, a Tolna-megyei Völgyességbe telepített bukovinai székelység, a Pest-megyei Galgavölgy, a három Borsod-megyei matyó község táncéletének teljes felkutatása, továbbá a Csallóközzel határos Szigetköz, a Rábaköz, Göcsej, Somogy, az Abaúj-megyei Cserehát, a Mátraalja, a XVIII. századi telepítésű pestkörnyéki falvak, a Kiskunság, a Nagykunság és Békés területén.³⁰

Az 1946-tól kezdődő hároméves periódusban a Néptudományi Intézet munkájából két jelentős, Szentpál Olga közreműködésével megszülető, recens kutatásokat tartalmazó mű is elkészült. Ezek Belényesy Márta és Kaposi Edit monográfiáikként jelentek meg, az első szerzőtől 1958-ban, a második szerzőtől csak 1999-ben. Az egyik a Völgyességi (Tolna-Baranya megyei gyűjtésben a Kétyben letelepülő bukovinai székelység tánc kultúrája) táncok, a másik a Bodrogek (Cigánd) táncéletét feldolgozó gyűjtés összefoglalása. Kutatásom jelen állapota szerint úgy tűnik, hogy mivel a szerzők kutatócsoportként működtek együtt, egyik sem nevezhető pusztán egy személyhez köthető

²⁸ Ezt bizonyítja a Néprajzi Múzeum Etnológiai Adattárában megtalált táncelemző kérdőív és tánc-elemző fogalomszótára, amelyet Szentpál Olga 1949-ben írt meg a Néptudományi Intézet számára. Ebben a stílus és típus meghatározására irányuló fogalmak: a mozgásjelleg, az előadásmód, a tempó és a taktusszám. Lásd: Szentpál 1949. Ezt bizonyítja Morvay Péter írása is. Lásd: Morvay 1949: 393; 1952a: 19.

²⁹ Szentpál – Rabinovszky 1940.

³⁰ Morvay 1949: 391.

monográfiának.³¹ A kutatócsoport munkája a történeti, néprajzi, koreográfiai és zenei elveket követve igyekezett a táncélet sajátosságainak rögzítésére.³² Maga a kutatási metodika azonban itt arra az Adolf Bastiant idéző etnológiai iskolára támaszkodik, amely a földrajzi elhelyezkedés és a történelmi háttér felkutatásával az ott élő népcsoport szociokulturális környezetét tárja fel. A terepmunka révén a népesség kollektív reprezentációit elemzi, ami a kulturális életben jelenlévő folklórkincs összehasonlító vizsgálatát jelenti.³³ Az etnológiai elmélet adaptálásában felismerhető Leo Frobenius kultúrkör-kultúrfok értelmezéseiből kialakuló kultúrmorfológia elmélete is. A kultúrkör fogalma ennek értelmében a földrajzi elhelyezkedésnek köszönhetően egymással érintkező népcsoportok kulturális jelenségeinek összessége.³⁴ Más értelmezés szerint a kultúrkör interakciós régió, amelyben a népcsoportok kulturális jelenségei különböző történelmi korokban az együttélés hatására változnak, alakulnak és fejlődnek.³⁵ Ha ezt Ortutay akkori törekvései szellemében a tánc kulturális jelenségére alkalmazva értelmezzük, akkor a test és testek közössége és ezek nyilvános térben megvalósuló kinetikus testi reprezentációja olyan folklórt megjelenítő kulturális jelenség, ami az együttélés hatására a történelmi kor divatja szerint változtatja formáját. Tartalma pedig minden esetben a népi kultúra alapvető felségjegyeit – mint a tanult testi mozgásműveltség és a népi tudás folklór elemeinek interakcióját – szimbolikusan reprezentálja. Olyan módszert állítottak fel, ami a recens táncélet tartalmi (történeti táncdivat tánc típusainak) elemzése, formai menetének (tánc tudás életkori határvonalai, táncalkalmi és folklorisztikai) bemutatása alapján a táncanyag típusát és stílusát definiálta.³⁶ Összehasonlítást pedig más magyarországi területeken élő népcsoportok kultúráját, táncéletét feltáró

³¹ Több forrás mutatja ennek lehetőségét. Egyrészt a tánc elemzésére használt fogalmak használatában, másrészt a gyűjtések jegyzőkönyvei szerint. A 1950-es években megjelenő *Csárdás* monográfia is közös munka eredménye. Hivatkozva Kaposi Edit tudományos munkásságának összefoglalásakor. OSZMI Táncarchívum fond 58.

³² A földrajzi-történeti módszer Ortutay Gyula: *Magyar népismeret* és az etnológiai szemlélet bemutatása Varga Sándor Frigyes: *Bevezetés a táncirodalomba* című munkájában szerepel. Lásd Ortutay 1937: 6; Varga 1939: 34. Vö. Erixon 1944.

³³ A kollektív reprezentáció fogalmát Koepping használja az akkori etnológiai iskola kutatási metodikájának definiálására. Lásd Koepping 1983.

³⁴ Frobenius elméleti munkáját idézi Sylvain 1996: 485.

³⁵ Voget 1975: 350.

³⁶ Belényesy 1958: 56-97.

munkák alapján végeztek.³⁷ Ez a módszer tehát nemcsak a lokális táncéletet tárta fel, hanem az etnikus hatásokra és a táncdivat európai kapcsolataira is kitért. Ezt bizonyítja a tánckataszter eddig feltárt adatszoportja is.

A táncművelés alakulását meghatározta a táncmesterek egészen 1946-ig lelkiismeretesen végzett munkája, amely az aktuális városi táncdivat megismerését és aktív gyakorlatát foglalta magába. A vidék közösségének táncéletében a *magyar tánc* fogalma azonos a csárdás táncművelésével. Emellett a társastáncok időszakos divatja is a táncalkalom része. A tánckataszter adatai szerint az 1940-es években táncművelés szempontjából elkülönülő kategóriát képvisel a közösségben élő személyek életkora. Ez nemcsak a táncalkalom való részvételt szabályozza, hanem a tanult táncok típusait is. Az 1900-as évek előtt születettek a történelmi társastáncokat tanulják. Az 1900-as évek után születettek számára pedig már a modern társasági táncok jelentik a táncművelés és táncművelés fogalmát. Ezt az együtt élő népcsoportok-nemzetiségek esetleges együttélése differenciálja, valamint az újraépített-újratelepített községekbe, városokba települő közösségek mesterséges létrehozása.³⁸ A tánckataszter adataiból eddig feldolgozott, kiértékelt példaként a Tolna-Baranya megyei Völgységben élő bukovinai székelység tánc- és zenekultúráját megőrző adatokat és a bodrogi Cigánd táncművelését vizsgáltam. Emellett még a Vujicsics Tihamér által felgyűjtött, Baranya-megyében élő sokácok, rácok, bunyevácok táncművelés és zenei dokumentumait őrző a tánckataszter. Megtalálható még a Békés megyében együtt élő románok, szlovákok, magyarok táncművelés-táncéletének leírása, valamint a Magyarországhoz az 1940-es években visszacsatolt északi (Hont és Gömör vármegyében együtt élő szlovákok és magyarok táncművelés) és déli területek táncművelésének bemutatása (Bácskában együtt élő székelyek, rácok, németek, magyarok táncművelés), amelyek együttesen jelentik a tánckataszter településekre bontott adatállományát.

³⁷ Bácska, Szatmár, Békés, Felvidék. Lásd Belényesi 1958: 70.

³⁸ Ezt a Néprajzi Múzeum Etnológiai Adattárában megtalált táncművelés-kérdőívek tartalmának ismeretében merem kijelenteni.

A tánc kutatás kezdeti időszaka (1946–49): a bodrogi és a bukovinai székely gyűjtés monográfiáinak keletkezése

A táncgyűjtés elsődleges okaként a trianoni döntés által elcsatolt, aztán a bécsi döntések miatt visszacapott területek eltűnő tánc kultúrájának felgyűjtése-rögzítése említhető. Emellett pedig Ortutay Gyula nem titkolt célja az együtt élő közösségek integrációjának kulturális változáskövetése volt.³⁹ A Néptudományi Intézetben a kultúr-régiók területein együtt élő népcsoportok kulturális életének feltárására törekedtek. A kutatás kezdeti időszakában a népiszkolai hálózatra támaszkodott Morvay Péter, tanítók és papok segítségét kérte a még élő tánc kultúra feltárásához.⁴⁰ Ezekben a munkákban számomra egyértelműen felismerhető az etnológiai metodika, annak alapján végezték a tánc kultúra feltárását és írták meg ezeket a monográfiákat. Módszertanában mindkét munka megegyezik, ami a közösség táncéletét, táncolási szokásait, tánc típusait és a táncok előadásmódjának sajátosságait is rögzíti. Azonban mivel elsődlegesen a tánc kultúra feltárására fókuszált a kutatás, a tánc alapvető fogalmi rendszerét (meghatározását és definícióit) is adaptálták az elemzésbe.⁴¹ Önmagában a táncélet bemutatásával, a táncos szokások leírásával nem teljesítette volna a tánc kataszter vállalt feladatát, ami a tánc stílusok és típusok meghatározását is magába foglalta. Számomra a három szerző tánc kutatásban végzett munkája úgy képez egységet, hogy látom Szentpál Olga táncesztétikai elméletét, Kaposi Edit tánc történeti-folklorisztikai eredményeit és Belényesy Márta településtörténeti megközelítését. Az elmélet gyakorlati alkalmazásában az egy földrajzi területen élő közösség etnikai sajátosságai, a tánc típus és a tánc stílus történeti meghatározása külön részeinek kidolgozása együtt jelenti a táncok rendszerbe foglalt gyűjteményének létrehozását.⁴² Ebben lényeges a motívum fogalma,

³⁹ Belényesy 1958: 3.

⁴⁰ Morvay Péter Karácsony Sándor Regös-cserkész csapatának tagja volt, majd a Pázmány Péter Tudományegyetemen 1944-ben néprajzos végzettséget szerzett. Lásd Halász (szerk.) 2010:16.

⁴¹ A tánc kutatás alapfogalmai között találkozunk a Szentpál – Rabinovszky rendszertan alapfogalmaival, némiképp bővítve és kifejezetten a néptáncra alkalmazva. Lásd Szentpál – Rabinovszky 1940; Vö. Szentpál 1949.

⁴² Lásd Szentpál formai elemzése 1948; 1961.

a mozgásjelleg, a mozgássor, szakasz, mint szerkezeti alapvetések meghatározása, a koreográfia, az előadásmód a tánckészség és a mozgásesztétikai elemzés stílusra és típusra irányuló táncjelleg alapfogalmainak (plasztika-ritmika-dinamika) alkalmazása.⁴³ Ezek azok a tánckultúrát ténylegesen leíró tartalmi és formai meghatározások, amely fogalmak alkalmazása nélkül csak részeredményeket kaphatunk a település táncéletéről. A mozgásanyag történeti meghatározása, annak etnikai és esztétikai sajátosságai alapján lehetséges a közösség táncéletét, táncalkalmak keretében gyakorolt szokásait teljességében leírni.⁴⁴ A gyűjtésekkor talált táncok motívumai, azok variánsai és figurakapcsolódásai alapján határozták meg a tánc karakterisztikáját. A recens táncéletet a fellelhető történeti forrásleírásokkal összehasonlítva állították fel a tánc típusok lehetséges rendszerét, amelynek részét képezték nemcsak a magyar táncok, hanem a társasági táncok is.⁴⁵

Fontos adat, hogy mindkét általam példaként elemzett munka kiadásában csonka, azokhoz kiegészítő elemeket két archívumban kutatva találtam meg.⁴⁶ Kaposi Edit munkája a közösség tánchoz kötődő kulturális emlékezetét is megmutatva gyűjtötte fel és jegyezte le a bodrogközi tánckultúrát. Azonban ennek egésze nemcsak az 1999-ben kiadott monográfia, hanem az 1948-ban elkészült disszertáció és a Néprajzi Múzeum etnológiai adattárában őrzött cédulákkal együttesen illeszthető össze.⁴⁷ Ugyanez igaz a Belényesy Márta által jegyzett bukovinai székelység tánckultúráját megörökítő monográfiára is. Annak szintén három részre szakítva található meg az egyébként összetartozó egységei. Az egyik a kiadott monográfia, a másik a *Völgységi táncok* című könyvben megjelent tánclejegyzések, harmadikként pedig Kiss Lajos zenei orientációjú munkájának kéziratában fedeztem fel még egyéb részeit. Abban Kaposi és Belényesy munkája megegyezik, hogy a tánc típusok és táncstílusok történeti korszakolására is törekedtek, ami az

⁴³ Kaposi Edit doktori disszertációjának bevezetőjében a tánc esztétikai, karakterológiai és művészeti értékelését nevezi meg a falu táncéletének összehasonlító vizsgálatához kialakított módszertan részeként. Lásd Kaposi 1948: 2.

⁴⁴ Lásd Belényesy 1958: 94.

⁴⁵ Ennek példája Kaposi Edit 1952-ben megjelent *Népi táncainkról* című kötete. Lásd Kaposi 1952.

⁴⁶ Ezek a Néprajzi Múzeum Etnológiai Adattára és az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet Táncarchívuma. Ezúton is köszönöm az archívumok vezetői, Tasnádi Zsuzsanna és Halász Tamás szíves együttműködését.

⁴⁷ Lásd Ábrahám 2023.

általuk feltárt élő társasági táncélet leírásában nemcsak a magyar táncok, hanem az ekkor még nagyon is aktív történeti és modern társastáncok jelenlétét is bizonyította⁴⁸. Így írták le teljességében a tánc kultúrát ezek a kezdeti kutatások, benne a kulturális emlékezetben táncához kapcsolódó tánc típusok formáival és generációs sajátosságaival.

Az 1940-es évek első gyűjtéseinek eredményei és a tánc kataszteri adatok összehasonlítása

Az általam elemzett bodrogi és a bukovinai székelység tánc kultúráját bemutató gyűjtés nagyon fontos adatokat közöl Magyarország 1940-es években megmutató, népességét jellemző állapotról. A tánc kataszterbe bekerült munkák sajátossága, hogy rengeteg apró adatból áll, azokat összeillesztve nyerik el teljes formájukat, egészen értelmezhető tartalmait. Véleményem szerint kiemelt jelentőséget tulajdonít ezeknek a munkáknak az, hogy a zenészek által közölt elemzésekkel válnak teljessé.

Eddigi kutatási eredményeim szerint a bodrogi kutatás esetében Kaposi Edit és Vass Lajos, a bukovinai székely gyűjtés esetében pedig Belényesy Márta, Szentpál Olga és Kiss Lajos munkájának köszönhetően térképezhető fel Cigánd és Kéty falvainak táncélete, recens tánc kultúrája. Ezek a munkák az 1946–49-es évek még élő tánc kultúráját, a közösségek táncéletét mutatják be. A bodrogi gyűjtésben Kaposi Edit és Vass Lajos egy olyan általuk endogámnak tartott magyar közösség tánc kultúráját tárták fel, amelyben a csárdás mellett jelen vannak az aktuális tánc divat táncai (történeti és modern társastáncok).⁴⁹ Kaposi leírásában a település lakossága a betelepülőkkel szemben zártan mutatkozott. A közösség kulturális emlékezetében a táncmester által tanított tánc hozzátartozik a falu közösségének táncalkalmaihoz. A táncélet árnyaltságát az életkori sajátosságok és tánc típusok ismeretén kívül az emlékezeti térbe bekerülő pozitív és negatív idegenkép – a németesség és az oroszok sajátos megjelenése is alakította, meghatározta a közösség táncához való viszonyát.⁵⁰ A közösségen

⁴⁸ Lásd Szentpál 1948.

⁴⁹ Kaposi 1948: 27.

⁵⁰ Kaposi 1948; 1999. Lásd Ábrahám 2023.

kívüli pozitív idegenképhez tartozik a Császár, Kossuth, Petőfi, Bem, Klapka, Görgey alakja mellett a huszárok tiszteletteljes és a betyárok törvényen kívüli kategóriája. A közösségen kívüli negatív idegenkép alatt Kaposi gyűjtése a pásztor (oláh), valamint a német és orosz katonák akkori jelenlétét rögzítette. Kaposi emellett kiemelte a táncmesteri praxis intézményének működését és a tánctanítás korszakos tendenciája mellett a csárdás tánc típusát is pozícionálta a közösség táncéletében. Kaposi a falusi közösség tánc kultúrájának stílusmeghatározását a *régi-* illetve *régen* határozatlan értelmű szavak történeti definiálásában látta. Ezek Kaposi Edit kutatásaiban a következők:

- Az 1900-as évek előtt születettek által ismert tánciskolai táncok (reggő, padikáter, padipatinő, krájcpolka, bosztonvalcer, valcer, francia-négyes, vándsztep, fox, macsics)
- A csárdás, amit mindenki ismer (csárdás, magyar szóló, hármas csárdás, konyhatánc, körcsárdás)
- Az 1900-as évek után születettek által ismert, az 1920-as évektől elterjedő divattáncok vagy „túl-táncok” (tangó, keringő, foxtrott, slow-fox, swing, horsy-horsy).⁵¹

A közösség táncéletének formái meghatározásában pedig két elkülönülő kategóriát közöl:

1. a társadalmi érintkezés egyik formájaként táncalkalomhoz-szokásokhoz kötődő táncok;

2. a színpadi táncok (Gyöngyösbokrétás-csoport előadása).⁵²

Kaposi Edit leírja még a táncalkalmak 1900–1945-ig tartó változásait. A táncalkalmakat rendező csoportot és annak helyét is megjelöli. Rendezőként a református legény- és leányegyleteket (1900–1920), a Leventeegyesületeket, keresztény ifjúsági egyesületeket (1923–1944) és az 1945-től megjelenő pártokat (Kisgazdapárt, Magyar Parasztszövetség, Magyar Kommunista Párt) is felsorolja.⁵³ A tánc pedig a hagyományos tánc helyről a kocsmába, a moziterembe, majd a kultúrházba költözik. A Gyöngyösbokréta a viselet kizárólagosan táncához kapcsolódó használatában és a kivételesen jó táncosok

⁵¹ Ezt a stílus kategóriát interjúalanyai, Herczik Jánosné Dócs Julianna 1897-es születésű és Fülöp Erzsébet 1902-es születésű asszonyok közléseire alapozta. Lásd: Kaposi 1948: 32–33.

⁵² Kaposi 1999: 21.

⁵³ Kaposi 1948: 42.

szerepeltetésében a közösség hagyományőrző szereptudatát és a tánc reprezentációs szerepét hívta életre.

Belényesy Márta monográfiája a bukovinai székelység anyagi és szellemi kultúrájának állapotát és időszakos változásait írja le. A munkában a kultúrmorfológiai elmélet alkalmazása ismerhető fel.⁵⁴ Belényesy ír a bukovinai székelyek áttelepítéséről, ami szokásrendszerükben az új, előretörő formákban jelentkező kulturális változásokban már nem a tánc hagyományt, hanem a táncdivatot tekinti kötelező érvényűnek.⁵⁵ A monográfia szerint a változás csak az 1944-es évtől következik be. A bukovinai székelység szellemi kultúrájaként említett táncalkalmak és a táncrendezés kérdésében megemlíti, hogy ha nem tudnak önálló táncalkalmat rendezni, a bukovinai székelyek bekapcsolódnak a velük együtt élő nemzetiségek táncalkalmaiba, ami megindítja az idegen eredetű táncok átvételének folyamatát.⁵⁶ Így ez a tánc kultúra változásával kapcsolatban már sokkal korábbi időszaktól kezdve érvényesnek tekinthető. Épp ezek a kutatási eredmények bizonyítják, hogy a lokális tánc kultúra a közösség nemzetiségi együttélése, vallása és műveltségi tartalma szerint alakul saját kulturális képének, kifelé mutatott önazonos identitásának megmutathatóságában.⁵⁷ A táncalkalom, mint a közösséget összetartó esemény a szórakozást betöltő funkció értelmében az aktuális divattáncokat is magába foglalja. A közösség életében 1920-tól 1946-ig működő táncmesteri praxis elsősorban az ifjúság idegen eredetű táncainak típusait és stílusát honosította meg.⁵⁸ A táncanyag történeti csoportosításában a csárdás, a csürdögölő és a silladri mellett a társasági- és divattáncok (landler, contra, valcer, polka, mazurka, négyes, magyar, rumbáj, vierschritt) és a keleti paraszttáncok (sirba, hora-mare, ruszanszka) típusait említi meg.⁵⁹ A tánczenei elemzés 1940-es évektől datálható adatai ezt egyértelműen alátámasztják. Azonban Kiss Lajos munkájában a zenefolklor történeti rétegeinek elemzése alapján a tánczene típusaihoz etnikus sajátosságokat is kapcsol.⁶⁰ Ez a népcsoport életével kapcsolatban olyan folyamatba enged bete-

⁵⁴ Belényesy 1958: 47–49.

⁵⁵ Belényesy 1958: 83–84.

⁵⁶ Belényesy 1958: 84.

⁵⁷ Belényesy 1958: 52.

⁵⁸ Belényesy 1958: 101.

⁵⁹ Belényesy 1958: 90–92.

⁶⁰ Kiss Lajos 1958. Forrás: Néprajzi Múzeum Etnológiai Adattára, a tánc kataszter dokumentumai.

kintést, ami a bukovinai székelység madéfalvi veszedelem utáni vándorlása, az áttelepítések, a magyarországi migráció hatásait mutatja.⁶¹ Ennek példájaként a tánczene és a táncok típusai említhetők a gyűjtés tanúsága szerint. A bukovinai székelység a migráció folyamatában először ukránokkal és ruszinokkal alkotak életközösséget. Ezután az 1941-es bácskai áttelepítés következtében szerb, román és német nemzetiségekkel éltek együtt. Az 1944-es Tolna- és Baranya megyei áttelepítés németekkel és magyarokkal történő érintkezése is nyomot hagyott a bukovinai székelység tánc kultúrájában. Ennek fényében az 1958-ban megjelent monográfia a történeti események és Kiss Lajos kutatási eredményei vonatkozásában kiegészítésre szorul. Ebben az elemzésben a csárdás lesz a „hazai”. A férfitánc típusához kapcsolódik a ruszin ruszánzska. Az idegen eredetű táncok nevei: „árgyilánus”-román a silladri, a délszláv a „büdös vornyik”, a német-stájer „viriceses-kalup-galopp-seggdöngölös-toppantós-fenyegetős” néven nevezett polka, a „karbahányós” a valcer. Az „Ádámé” tánc az Ukrajnában élő zsidókkal való kontaktus megmutatkozásának sajátos jeleként értelmezhető.⁶² A példa alapján egyértelműen megmutatkozik a népcsoport 1940-es évekbeli országon belüli migrációja. A példa alapján a székelység, mint saját öntudattal rendelkező népcsoport az együttélés hatására beolvasztotta tánc kultúrájába a kényszerű vándorlás alatt őket érő kulturális hatásokat. A magyarországi belső vándorlás 1938-tól kezdődött, a területek visszacsatolása is ebben az időszakban valósult meg a bécsi döntések nyomán.⁶³ A német megszállás, valamint a II. világháború befejezésével és Magyarország vesztes pozíciójával a társadalom összetétele ismét változott. A kollektív bűnösség miatt a Magyarországon élő idegen népcsoportokat kitelepítették, a külhonba eső magyarok anyaországba vándorlása is alakította az akkor még élőnek nevezhető tánc kultúrát. A vidék közösségeinek tánc kultúráját az 1946-tól datálódó ifjúságnevelő törekvések is hasonlóan alakították. Ez a mozgalmi vonal már szabályozott koreográfiák betanításával is formálta a vidék ifjúságának táncéletét. Ez a vizsgált példák alapján a következő változásokat indukálta a falvak tánc kultúrájában:

⁶¹ Ortutay Gyula az 1940-es években folytatott gyűjtést a bukovinai székelység bácskai tartózkodása alatt is. Lásd Paládi-Kovács 2018: 108.

⁶² Kiss 1958: 3–11. Vö. Belényesy 1958: 112–120. A táncok eredetéről és átvételéről kialakított képet a tánczenei elemzés nagy mértékben árnyalhatta volna.

⁶³ Az 1938-as I. bécsi döntés a Csehszlovákiához csatolt területek; 1939-ben visszafoglalt Kárpátalja; a II. bécsi döntés 1940-ben Erdély visszacsatolását és az 1941-ben visszafoglalt bácskai régió eredményezte. Lásd Kókai 1943:3.

1. Cigádon a csárdás vált a reprezentációs szerepet betöltő táncipussá. Emellett az ifjúságnevelő törekvések hatására különvált az ifjúság és a falu idősebb lakosságának tánc kultúrája. Az 1946-utáni időszakban pedig a fiatalok részévé váltak a mozgalmi törekvéseknek.

2. Kéty bukovinai székely származású lakosai a vándorlás alatt a nemzetiségekkel való együttélés hatására általuk adott táncnevek alatt beépítették az idegen eredetű táncokat saját tánc kultúrájukba. Az 1946 utáni időszakban ők is bekapcsolódtak a mozgalmi törekvésekbe. A Gyöngyösbokrétás csoportok a kutatások alapján nem szűntek meg. Az 1948-as budapesti kultúrversenyen már vidéki, a fiatalok folyamatos fluktuációjával működő mozgalmi tánc csoportokként jelentek meg és tánc hagyományukat „koreográfiába szerkesztve” adták elő.⁶⁴ A megtalált dokumentumok alapján ebbe a kategóriába tartozik a bodrogi Cigánd és a Tolna megyei Kéty bukovinai székely táncait őrző és előadó tánc csoport is. Ez pedig ilyesformán kutatásom jelenlegi eredményei szerint a folklórturizmus sajátos fogalmának megszületését is indukálta. A következő részben ennek bemutatására törekszem.

A tánc kataszter sorsa a Népművészeti Intézetben

A mozgalomban 1948-ban elinduló kultúrversenyek a megalakult és folyamatosan alakuló tánc együttesek részvételével folytatódtak. A tánc kataszterben megtalált adatok alapján ez a népi kollégiumokból felépített mozgalom adta meg annak a lehetőségét, hogy a tudományos munka is folytatódhasson. A Néptudományi Intézet megszűnése után továbbra is Morvay Péter irányításával folytatták a tánc kultúra kutatását immár a Széll Jenő igazgatásával működő Népművészeti Intézet égisze alatt is. Rákosi Mátyás művelődési minisztere, Révai József ezt a következőképpen fogalmazta meg:

„(...) A falusi csoportoktól népművészeti stílust lehetett tanulunk. Meg lehetett tanulni újra, hogyan kell népdalt énekelni, hogyan kell népi táncot járni olyan stílusban, amilyent ez a tánc vagy ének meg-

⁶⁴ Lásd Morvay által rögzített *Falusi kultúrversenyek tánc csoportjai*-nak listája. Lásd 1952 c. Forrás: Néprajzi Múzeum Etnológiai Adattára: A Népművelési Intézet tánc katasztere.

követel... *A népdal, a népi tánc az az ajándék, az a hozzájárulás, amelyet a parasztság ad új, születőben lévő szocialista kultúránknak. Ez egyik változatlan (sic!) alapja ennek a kultúrának...*⁶⁵

Ezért hát a mozgalom számára – az Intézet, mint szakmai kiszolgáló szervezet égisze alatt – a táncgyűjtés tovább folytatódhatott. Morvay kiemelt feladatként fogalmazta meg a történeti szempontú tánckutatót is (ebben a 19. század és a 20. század összehasonlító vizsgálatát tartja elsődlegesen fontosnak), ennek az általam bemutatott kezdeti példák egyértelmű relevanciáját bizonyították. Ennek visszaigazolására az intézeti munka alapján kialakított elemzési metodika szolgál, mert a közösség, a földrajzi hely, a történetiség és a mozgáselemzés negligálása emeli ki eredeti kontextusából a táncot, pedig ez a táncművelés feltárásának lényegi pontja. Mindemellett Morvay a motívumai és a tánc szerkezeti elemeinek leírását is kiemelten szorgalmazta. A zene és a tánc kapcsolatainak vizsgálata mellett kiemelt figyelmet szentelt még a csárdás kutatásának is.⁶⁶ Az adatok mélyen kiértékelt feldolgozására az általam vizsgált két munka (a bodrogközi és a bukovinai székely gyűjtés) szolgál példaként. A Néptudományi Intézetben dolgozó tánckutató csoport eredményének tekinthető a Szentpál Olga által 1949-ben megfogalmazott tájegységi szemlélet kialakítása is.⁶⁷ A szervezeti átalakulás és a többértelmű működés az itt folyó munkát megváltoztatta.⁶⁸ A tudományos munkába integrált ideológiai elvárások miatt a sztálini nyelvészeti modell alkalmazásával kellett az intézet korábbi munkáját felülbírálni, így revideálásra szorult a táncművelés adatait kielemező munka is.⁶⁹ A megyehatárok változása miatt a katasztert újra kellett rendszerezni, a művészeti nevelés és a tudományos szakkaderek utánpótlás-nevelése pedig már az új szemléletet, a szovjet minta egyértelmű alkalmazását tekintette feladatának. A szovjet minta az etnológiai irányvonal helyett a

⁶⁵ Morvay Péter 1952-es beszámolója a Népművészeti Intézet megalakulásáról és munkájáról *Táncutatóink és Népi táncművelésünk ügye* címmel. Lásd Morvay 1952 a. Forrás: Néprajzi Múzeum Etnológiai Adattára: A Népművelési Intézet táncművelési katasztere.

⁶⁶ Ez lesz a Kaposi Edit és Szentpál Olga munkájából készült monográfia. Lásd Szentpál 1954.

⁶⁷ Szentpál 1949-ben vezeti be a tájegységi táncok fogalmát. Lásd Szentpál 1985: 135.

⁶⁸ Ebben a munkatervben szerepel a gyűjtés és a kultúrversenyek mellett az új táncok vidéki folklorizációjának elősegítése is. Lásd *Népművészeti Intézet Néprajzi Osztályának munkaterve*. Lásd Morvay 1952 d. Forrás: Néprajzi Múzeum Etnológiai Adattára, a Táncművelési kataszter dokumentumai.

⁶⁹ Morvay 1952a.

nyelvészeti modell alkalmazását tekintette alapvetésnek.⁷⁰ A táncgyűjtések ettől az időszaktól kezdődően elsődlegesen a magyar táncokkal foglalkoztak, a társasági táncokat és a nemzetiségek táncait pusztán érintőlegesen tárgyalták.⁷¹ Morvay Péter a szintén ebben az időszakban újrainduló és megalakuló táncoktatással foglalkozó intézmények (Állami Balettintézet, Színművészeti és Testnevelési Főiskola) néptáncot és néprajzot is tartalmazó tanmeneteinek és oktatási programjának kidolgozására szólította fel intézeti munkatársait. A népi táncoktatás művészi alkalmazásában Morvay fontosnak tartotta a *hitelesség* elsődleges irányadó elvét.⁷² Ez sok szempontból követi Muharay Elemér Művészeti akadémiajának alapvető ötletét, de irányvonalában Szentpál Olga és Kaposi Edit munkásságára és tudásanyagára támaszkodik.⁷³ Így a Magyar Népköztársaság Minisztertanácsa, elfogadva az érveket, 1951-ben Széll Jenő igazgatása alatt létrehozta a Népművészeti Intézetet, ami ebben a formájában 1958-ig működött. Az elsősorban magyarországi táncanyagot felgyűjtő munka helyszíneit a korábban már kialakított kapcsolatrendszer alapján a falusi tanítók és lelkészek segítségével keresték fel újra. A táncélet további kutatása céljából a Népművészeti Intézetben 1951–55 között zajló munkát az egész ország területére kiterjesztették. A falvakat rendszeresen járták autodidakta gyűjtők, táncgyűjtések és kinevelt néprajzosok is. A táncoktatásból több monográfia, táncatlasz, táncfogalomtár és oktatási segédanyag készülhetett volna, de ez a munka teljes egészében napvilágot nem láthatott. Az általam kiértékelt két kutatás részekre bontott monográfiái mellett az 1954-es *Somogyi táncok* kötet és az 1960-ban megjelenő *Gyermekjátékok* már oktatási tananyagként alkalmazható könyve került kiadásra.⁷⁴ A dokumentumok szerint többször is tárgyaltak arról, hogy Pesovár Ernő és Martin György ezt a munkát átveszik,

⁷⁰ A bibliográfia összeállításában a tánc tárgykörében csak felszabadulás utáni és a szomszédos népi demokráciák által kiadott irodalom használható, mert ez, mint a gyakorlati munka segédeszköze, kultúrpolitikai fegyver is. Lásd: Munkaértekezleti határozat a Népművészeti Intézet által összeállítandó bibliográfia tárgyában. Forrás: Néprajzi Múzeum Etnológiai Adattára, a Táncoktatás dokumentumai.

⁷¹ Ez az, ami a Martin – Pesovár-féle dialektikai elemzésében látható. Ezt próbálta Felföldi László pótolni a kiegészített-újraszerkesztett kötetben. Lásd Martin 1995. Vö.: Felföldi – Pesovár (szerk.): 1997.

⁷² Morvay Péter használja ezt a megnevezést. Lásd: Morvay 1952b.

⁷³ Ezt bizonyítja az 1953-ban kiadott *Útmutató népi táncaink gyűjtéséhez* című kiadvány recens táncélet leírására alkalmazott szempontrendszere, tartalmi csoportosítása és a táncok mozdulatanyagának leírására vonatkozó instrukciói. Lásd Morvay 1953: 24–31.

⁷⁴ Morvay – Pesovár 1954; Sz. Szentpál (szerk.) 1960.

hiszen ők lettek az „ösztöndíjas szakkáderek” 1953-tól.⁷⁵ A tánckataszter végül 1958-ban, a Népművészeti Intézet Népművelési Intézetté alakulásakor, hosszas megállapodások és huzavona után bekerült a Néprajzi Múzeum Etnológiai Adattárába.⁷⁶

Összegzés

A Néptudományi Intézet munkája igyekezett feltárni az ország akkori táncéletét, együtt élő népcsoportjainak kultúráját és annak ekkor még élő tánc-hagyományát. Az első eredmények fényében a bukovinai székelység és a Bodroghközben élő magyarság sajátos habitusait, tánccal kapcsolatos emlékeit rekonstruálta. Emellett az is látszik, hogy ez a folyamat nem csak a feltárást tekintette fontosnak. A folyamatos, évről évre szakaszosan zajló gyűjtések megmutatták azt is, hogy az ifjúságnevelő törekvések miként épültek be a vidék, a falu tánc kultúrájába, hogyan hagyott el elemeket és hogyan teremtett magának a közösség olyan „magyar identitást” vagy kifelé mutatott önképet, ami által alkalmassá vált az innentől datálódó folklórturizmus intézményének kiszolgálására. Így tehát ebben az időszakban a fővárosból induló vidéki tánc kultúra iránti érdeklődés, gyűjtés és feldolgozás indítja meg a táncfolklór színpadi néptáncá alakulását.

Ugyanakkor a vidéki fiatalság is tanult a fővárosi fiataloktól. Ők tánc-tudásuk bemutatása mellett olyan reprezentációs stratégiát alakítottak ki, amellyel megmutathatták hovatartozásukat és önazonosságukat. Ez a városból induló és oda visszaérkező interakciós folyamat mutatja be a tánc kulturális jelenségének változását, átformálódását.

A mozgalom a kultúrversenyeknek köszönhetően részben konzervált és konstruált táncok tartalmában a tánc kultúrájának csak a „magyar” részét

⁷⁵ Morvay 1952 a: 22. Lásd a tánckataszter írásos dokumentumait a Népművészeti Intézet égisze alatt folyó munkáról. Forrás: a Néprajzi Múzeum Etnológiai Adattárában őrzött Néptudományi Intézet tánckatasztere. Ösztöndíjasok voltak még Éri Istvánné, Pesovár Ferenc, Sárosi Bálint és Vavrincez Imre.

⁷⁶ Erről megállapodás született Ortutay Gyula és Széll Jenő között 9/51/I./6 M. T számú minisztertanácsi rendelet 2.§.3.pontja szerint. A megállapodást 1954. november 30.-án írták alá Morvay Péter, Kovács Péter, Muharay Elemér és Pesovár Ernő. A beszállítás konkrét időpontja 1954 december 1-15.között rögzítették, de jogi viták miatt végérvényesen 1958-ban valósult meg. Lásd Morvay 1954.

emelte ki és állította a folklórturizmus szolgálatába. A tánckultúra többi része (a társasági táncdivat) leépült, vagy ennek ellentétes hatásaként beintegrálódva maradt meg a közösség táncéletében. Az öregek már nem táncoltak minden táncot, a fiatalok pedig már más táncokat tanultak, más szolgálta a közösségi szórakozásukat. Így az 1950-es évek derekára már az 1940-es évekhez képest is változott a vidéki közösség táncdivatnak megfelelő táncolási szokása. A táncfolklór ebben az időszakban a példák bemutatása alapján dinamikus változáson ment keresztül.

A Népművészeti Intézet által politikai tartalmat is képviselő kultúr-szemlélet a versenyek által és a színpadi néptánc reprezentációs szerepe miatt a mozgalom kiszolgálása érdekében tartotta életben és helyezte kiemelt szerepbe a „hagyományörzést”. Először az 1950-es évektől induló *Népművészet mestere* díj megteremtésével, majd a „*Röpülj Páva*” 1960-as években induló televíziós vetélkedője által.⁷⁷ A népi együttesek amatőr mozgalma ezért tarthatta meg és tanulta vissza többszörösen saját tánckultúráját, amihez a budapesti színpadi néptánc is nagymértékben hozzájárult. A tudományos kutatás az ideológiai irányváltással ennek relevanciáját támasztotta alá és támogatta.⁷⁸

Amit jelen tanulmányom révén szeretnék kiemelni, az a tánckutatás kezdeti időszakában használt elméletek és azok alkalmazása. Ebben az időszakban a táncfolklór esztétikai elemzése és a népélet egészleges feltárása indult el, ami a későbbi kutatások, iskolai tananyagok és tudományos munkák szempontjából is kiemelt fontosságot képvisel. A Néptudományi Intézet az 1940-es évek magyarországi tánckultúrájáról összegyűjtött anyagai véleményem szerint hiányzó láncszeme a tánckutatás történetére vonatkozó ismereteinknek, holott csupán ennek ismeretével alkothatunk teljes képet saját tánckultúránkról, illetve annak kutatástörténetéről. A tánckutatás kezdeti időszakának feltárása és a táncintézet feldolgozása véleményem szerint ezért jelentős, mert más perspektívát nyújt, és a társadalmi viszonyokkal együttesen mutatja be a magyarországi táncéletet.

⁷⁷ A díjat a 10440/1953-as számú minisztertanácsi határozat alapítja meg. Lásd Felföldi – Gombos 2001.

⁷⁸ Szentpál Olga és Kaposi Edit ezután elsősorban a tánc történeti vizsgálatával foglalkozott.

Irodalom

ÁBRAHÁM Nóra

- 2023 Száz éve született Kaposi Edit (1923–2006). *Kultúra és Közösség*. IV. folyam XIV./1. 31–42.

BARTÓK Béla

- 1966 A magyar népzene. In Szöllősy András (szerk.): *Bartók Béla összegyűjtött írásai I.* Budapest: Zeneműkiadó vállalat.

BELÉNYESY Márta

- 1958 *Kultúra és tánc a bukovinai székelyeknél.* Budapest: Akadémiai Kiadó.

ERIXON, Sigurd

- 1944 *Európai Ethnológia.* Az Ethnographia füzetek 13. Budapest.

FELFÖLDI László – GOMBOS András (szerk.)

- 2001 *A népművészet táncos mesterei.* Budapest: Európai Folklor Központ Hagyományok Háza – MTA Zenetudományi Intézet

FELFÖLDI László – PESOVÁR Ernő (szerk.)

- 1997 *A magyar nép- és nemzetiségeinek táncgyománya.* Budapest: Planétás Kiadó.

HALÁSZ Péter (szerk.)

- 2010 *Morvay Péter: A táj- és népkutatás szolgálatában.* Magyar Néprajzi Társaság, Budapest.

HOBBSAWN, Eric

- 1987 Tömeges hagyomány-termelés: Európa 1870–1914. In Hofer Tamás – Niedermüller Péter (szerk.): *Hagyomány és hagyományalkotás.* Budapest: MTA Néprajzi Kutatócsoport.

HOFER Tamás

- 2009 *Antropológia és/vagy néprajz – Tanulmányok két kutatási terület vitatott határvidékéről.* Budapest: MTA Néprajzi Kutatóintézete – PTE Néprajz – Kulturális antropológia Tanszék – L'Harmattan Kiadó.

KAPITÁNY Ágnes – KAPITÁNY Gábor

- 2021 *A szimbolizáció – Hogyan cselekszünk szimbólumokkal?* Budapest: Ventus Commerce Kiadó.

KAPOSI Edit

- 1947 A néptánc kutatás újabb feladatai. *Ethnographia*. LVIII. 3–4. sz. 242–246.
- 1948 [Tánc a bodrogi közeli Cigándon – doktori disszertáció]. Kiadatlan kézirat. Kaposi Edit kéziratok hagyatéka. OSZMI Táncarchívum fond 58.
- 1952 *Népi táncainkról* – rövid áttekintés táncoktatók és táncsoprotok számára. Budapest: Művelt Nép Könyvkiadó.
- 1999 *Bodrogköz táncai és táncélete 1946–48*. Budapest: Jelenlévő Múlt Kiadó.

KARDOS László

- 1980 *A Fényes Szelek nemzedéke I–II*. Budapest: Akadémiai Kiadó

KISS Lajos

- 1958 A bukovinai székelyek tánczenéje. Kézirat. Megjelent nyomtatásban Morvay Péter (szerk.) *Tánc tudományi Tanulmányok* 1958. Budapest: Magyar Táncművészet Szövetsége Tudományos Bizottsága – Akadémiai Kiadó. 67–88.

KLANICZAY Gábor

- 1984 A történelmi antropológia tárgya, módszerei és első eredményei. In Hofer Tamás (szerk.): *Történelmi antropológia*. Budapest: MTA Néprajzi Kutatócsoport Kiadványa. 23–60.

KOEPPING, Klaus-Peter

- 1983 *Adolf Bastian and the Psychic Unity of Mankind: The Foundations of Anthropology in the Nineteenth Century Germany*. St. Lucia: University of Queensland

KÓKAI Lajos (főbizományos)

- 1943 *Magyarország kistérségei*. Budapest: Magyar Királyi Honvédség Térképészeti Intézete.

KÓSA László

- 2001 *A magyar néprajz tudománytörténete*. Budapest: Osiris Kiadó.

KÜRTI László

- 2014 Táncantropológia és kritikai tánc tudomány. *Magyar Tudomány*. Online: <http://www.matud.iif.hu/2014/06/12.htm> [utolsó látogatás: 2023. 07. 25.]

LAJTHA László – GÖNYEY Sándor

- 1937 Tánc. In N. Bartha Károly – Gönyey Sándor – Kodály Zoltán – Schwartz Elemér – Solymossy Sándor – Szendrey Ákos – Szendrey Zsigmond: *A Magyarság Néprajza IV*. Szellemi néprajz. Budapest: Királyi Magyar Egyetemi Nyomda.

LUGOSSY Emma – GÖNYEY Sándor

- 1947 Magyar Népi Táncok. Budapest: Budapest Székesfőváros Irodalmi és Művészeti Intézet.

MAGYAR NÉPRAJZI Lexikon

- A Magyarságtudományi Intézet szócikke: <https://www.arcanum.com/hu/online-kiadvanyok/Lexikonok-magyar-neprajzi-lexikon-71DCC/m-732AC/magyarsagtudomanyi-intezet-732EB/> [utolsó látogatás: 2023.07.25.]

MARÓT Károly

- 1940 A magyar néprajzkutatás feladatai. *Ethnographia*. LI. 3. 273–308.

MARTIN György

- 1979 Tánc. In Ortutay Gyula (szerk.): *A magyar folklór*. Budapest: Tankönyvkiadó. 477–540.
- 1995 *Magyar tánc típusok és táncdialektusok*. Budapest: Planétás kiadó.

MOLNÁR István

- 1947 *Magyar Néptánc hagyományok*. Budapest: Magyar Élet.

MORVAY Péter

- 1949 A népi-tánc kutatás két esztendeje. *Ethnographia*. LXI. 391–401. online:
https://adt.arcanum.com/hu/view/Ethnografia_1949_060/?p-g=0&layout=s [utolsó látogatás: 2023. 07. 25.]
- 1952a [Tánc kutatásunk és népi tánc kultúránk ügye]. Kiadatlan kézirat. Forrás: Néprajzi Múzeum Etnológiai Adattára: A Néptudományi Intézet Tánc katasztere EA 28049.
- 1952b [Szakköri megbeszélés vázlata]. Kiadatlan kézirat. Forrás: Néprajzi Múzeum Etnológiai Adattára: A Néptudományi Intézet Tánc katasztere EA 28049.

- 1952c [Falusi kultúrversenyek táncsoportjai]. Kiadatlan kézirat.
Forrás: Néprajzi Múzeum Etnológiai Adattára: A Néptudományi Intézet Tánckatasztere EA 28049.
- 1952d [Népművészeti Intézet Néprajzi osztályának munkaterve]. Kiadatlan kézirat. Forrás: Néprajzi Múzeum Etnológiai Adattára: A Néptudományi Intézet Tánckatasztere EA 28049.
- 1953 *Útmutató népi táncaink gyűjtéséhez*, Művelt Nép Könyvkiadó, Budapest.
- 1954 [Megállapodás a Néprajzi Múzeum és a Népművészeti Intézet között a tánckataszter átadása ügyében] Kiadatlan kézirat. Forrás: Néprajzi Múzeum Etnológiai Adattára: A Néptudományi Intézet Tánckatasztere EA 28044.

MORVAY Péter – PESOVÁR Ernő (szerk.)

- 1954 *Somogyi táncok*. Budapest: Művelt Nép Könyvkiadó.

ORTUTAY Gyula

- 1934 A tánc etnológiája és lélektana. *Magyar Pszichológiai Szemle*. 7. 1–2. 125–128. 1937 *Magyar Népismeret*. Budapest: Magyar Szemle Társaság – Pesti Lloyd Társaság Nyomdája.
- 1947 *Két előadás*. Budapest: Egyetemi Nyomda.

PALÁDI – KOVÁCS Attila

- 2018 *Magyar népkutatás a 20. században*. Budapest: MTA BTK Néprajztudományi Intézete – L'Harmattan Kiadó.

PAPP István

- 2008 *A Népi Mozgalom története 1944-ig*. Budapest: Napvilág Kiadó.

SACHS, Curt

- 1937 *World History of the Dance*. New York: Northon Library.

SYLVAIN, Renée

- 1996 Leo Frobenius. From “Kulturkreis to Kulturmorphologie”. *Anthropos*. Bd. 91. H. 4./6. (1996). 483–494

SZENTPÁL Olga

- 1948 [A bukovinai székelység táncélete 1948-ig], kiadatlan kézirat
OSZMI Tánccarchívum fond 32.

- 1949 [Fogalomszótár – a Néptudományi Intézet tánc-adattári lapjának betétlapjaként szereplő tánc-elemző laphoz]. Kiadatlan kézirat. Forrás: Néprajzi Múzeum Etnológiai Adattára: A Néptudományi Intézet Tánckatasztere EA 32426.
- 1954 Csárdás – A magyar nemzeti társastánc a 19. század első felében. Budapest Zeneműkiadó Vállalat.
- 1958 Versuch einer Formanalyse der ungarische Volkstänze. In Ortutay Gyula (redigit.): *Acta Ethnographica*. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- 1961 *A magyar néptánc formai elemzése*. Különlenyomat az *Ethnographia* 1961. 1. számából.
- 1985 Tanulságok a II. Világifjúsági Találkozó után, Megjelent: *Táncoló Nép* 1949. november/december 3-14. Újraközlés: Kaposi–Kővágó (szerk.) 1985 *Táncművészeti dokumentumok*. Budapest: Magyar Táncművészek Szövetsége.132-137.

SZENTPÁL Olga – RABINOVSKY Máriusz

- 1928 *Tánc a mozgásművészet könyve*. Budapest: Általános Nyomda Könyv- és Lapkiadó R.T.
- 1940 [Rendszertan]. Kiadatlan kézirat. Forrás: OSZMI Táncarchívum fond 32.

Sz. SZENTPÁL Mária (szerk.)

- 1951 *Völgyégi táncok*. Budapest: Művelt nép könyvkiadó.
- 1960 *Gyermektáncok*. Budapest: Népművelési Intézet kiadása.

TURNER, Victor

- 1974 *Dramas, Fields and Methaphors – Symbolic actions in human society*. Ithaca and London: Cornell University Press.

VARGA Sándor Frigyes

- 1939 *Bevezetés a táncirodalomba*. Budapest: Stephaneum Nyomda.

VOGET, Fred W.

- 1975 *A History of Ethnology*. New York: Holt, Rinehart and Winston.

Az etnomuzikológia aksak kérdésének egy lehetséges értelmezési kerete

BÓLYA ANNA MÁRIA

Ha belehallgatunk az alábbi balkáni népzenei példákba, az ütemmutatót nem lesz könnyű meghatározni: *Veligdensko oro*, *Cigančica*, *Žensko pušteno oro*.¹

A zenei aszimmetriával legközelebről az egyik fő kutatási területemet képező macedón folklórban találkoztam. Ivan Ivančan horvát (jugoszláv) folklórkutató szerint a volt Jugoszlávia területén az aszimmetrikus ütemek leginkább a macedón és bolgár folklórra jellemzőek. „Ezek értelmezése mások számára nehéz, a macedónok számára azonban természetes.”² Vagyis egy olyan zenei jelenségről van szó, amelyet azok használói „az anyatejjel szívnak magukba”, míg más etnikumúak, akikhez nem áll közel, nehezen értelmezhetőnek találják.

Mi az aszimmetria?

Az aszimmetrikus ritmus esetében már a meghatározásnál rögtön nehézségekbe ütközünk, mely a szakirodalomban is jelen van, mind a mai napig. Elsőként meg kell jegyezzünk, hogy bár Bartók Béla a „bolgár ritmus” kifejezést használja, a „ritmus” szó helyett a „metrum” vagy „ütem” volna teljesen helyes, hiszen itt ütemfajtákról van szó.³

Mivel nem kifejezetten zenei jellegű műhelytalálkozóhoz és tanulmánykötethez kapcsolódik a jelen írás, röviden leírjuk a zenei aszimmetria

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=flGXV2Nml84> [utolsó látogatás: 2023. 07. 14.]

<https://www.youtube.com/watch?v=LrbabJwoHX8> [utolsó látogatás: 2023. 07. 14.]

https://www.youtube.com/watch?v=0nrF_BAxFdw [utolsó látogatás: 2023. 07. 14.]

² Ivančan 1964: 32; Bólya 2021a: 67.

³ Kárpáti 2006. Bartók ugyan következetesen a „bolgár ritmus” kifejezést használja, de amikor ilyen című darabjainak ütemstruktúráját az adott darab elején tört számokkal jelzi (például 2+2+3/8), akkor tulajdonképpen a hangok időértékének egy adott csoportosítását, vagyis a metrumot határozza meg. Bartók szóhasználatának pontatlanságával kapcsolatos gyanúkat Timothy Rice, a téma kiváló specialistája is megerősíti, aki az 1995-ben, Los Angelesben rendezett Bartók-szimpoziumon tartott előadásában a „bolgár ritmus” helyére a „bolgár metrum” terminust javasolta. (Pintér 2010.)

jelenségét. A zenei aszimmetria nem hasonlítható a térbeli és geometriai aszimmetriához. Az európai műzenében a bécsi klasszikában általánosan teret nyert párosság, az ütemek 2-es és 4-es oszlása jelenti a kottában a szimmetriát, legalábbis az ütemek szerkezetét tekintve. A metrikai aszimmetriáról definícióként elfogadhatjuk a Grove-lexikonbeli meghatározást, Donna A. Buchanan a bolgár népzeneiről szóló ismertetéséből: Bulgária aszimmetrikus ritmusait úgy értelmezhetjük, mint kettes és hármas metrikai egységek ismétlődő, nagyobb heterometrikus egységekbe történő összekapcsolását.⁴ A metrikai aszimmetriát tekintve elmondható, hogy ennek gazdagsága és elterjedtsége a Balkán-félsziget *oro*⁵ hagyományának legszembetűnőbb jellemzője. A tánchoz társuló zenéket tekintve jellegzetes ütemfajta: 2/4 (igen gyakori), 3/4, 5/4, 7/4 és sok más összetettebb ütemfajta is. Földrajzi prevalencia szempontjából úgy tűnik, hogy az összetettebb aszimmetrikus ütemek inkább pravoszláv etnikai régiókra, ezen belül leginkább a macedón és bolgár zenei és táncművészeti hagyományokra jellemzőek.⁶ A macedón táncművészet metrikája igen változatos lehet. Az előzőeken kívül feltűnnek az aszimmetrikus ütemek legkülönfélébb formái. Gyakori a 7/4-es, (3, 2, 2 és 2, 2, 3), a 9/4-es (2, 2, 2, 3) és a 11/4-es (2, 2, 3, 2, 2) ütemfajta.⁷ A többi előforduló nagyszámú ütemfajta az eddig bemutatottak valamilyen összetétele.⁸ Emellett természetesen jelen van a koreológiai aszimmetria és a szimultaneitás is.⁹

⁴ „Bulgaria’s asymmetrical rhythms may be thought of as combinations of duple and triple metres strung together to create heterometric patterns.” Petrov – Manolova – Buchanan 2000; Pintér 2010.

⁵ A lánc-és körtáncművészet sokszínű balkáni terminológiájából egységesen a macedón ‘oro’ kifejezést használom azírásban.

⁶ Младеновић 1973: 162.

⁷ Simha Arom logikus javaslata alapján a nevezőket egységesen negyedként használjuk. Arom 2004. Димоски 1996: 285.

⁸ Az 5/4 (2, 3), 7/4 (3, 2, 2 vagy 2, 2, 3), 8/4 (3, 2, 3), 9/4 (2, 2, 2, 3 vagy 2, 3, 2, 2 vagy 2, 2, 3, 2), 11/4 (2, 2, 3, 2, 2 vagy 3, 2, 2, 2, 2), 12/4 (3, 2, 2, 2, 3), 13/4 (3, 2, 3, 2, 3), 18/4 (2, 2, 3, 2, 2, 2, 2, 3 vagy 2, 2, 3, 2, 2, 3, 2, 2) és 22/4 (2, 2, 3, 2, 2, 3, 2, 2, 2, 2) ütemek a legelterjedtebbek. Ezek mellett hosszabb és összetettebb ütemfajta is előfordulnak. Bólya 2021a: 67. Itt ennek egy jó példáját hallgathatjuk meg: <https://youtu.be/KqO5f6PjgMQ> [utolsó látogatás: 2023. 07. 15.]

⁹ Bólya 2015.

Vázlatos kutatástörténet

A 20. század elején a népzene gyűjtők számára a „bolgár ritmus” valóságos csodát jelentett. Curt Sachs zenetörténész egyenesen szuper bonyolultnak nevezte ezeket a ritmusokat.¹⁰ A jelenség így módon egész Európában ismertté vált zenész körökben.¹¹

Amellett, hogy Aristoxenos már a Kr. e. 4. században tárgyalja a „cho-reios alogos”-t, az „illogikus trocheus”-t az első etnomuzikológiában értelmezhető említések Bartók előtti leíró jellegű gyűjtések: például Franjo Kuhac 1879-ben, Zágrábban megjelent szláv népdalgyűjteménye, a *Délszláv népdalok*, Georghios Pachtikos 260 görög dallama, a *Chronos protos* 1905-ben. Ludvík Kuba több kötetes gyűjteménye pedig 1884 és 1929 között jelent meg, amely 1890-től közöl délszláv – többek között macedón – dallamokat. Ezt követően elméleti tanulmányt is írt a bolgár népzeneről 1897-ben, amelyben az aszimmetria és a szimultaneitás is szóba került. Raouf Yekta Beya török zene elméletéről szóló 1922-es értekezésében a bolgár ritmussal is foglalkozik.¹² Elméleti szempontból Dobri Hristov bolgár zeneszerző 1913-ban, és Vasil Stoin bolgár népdalgyűjtő 1927-ben hívta fel a figyelmet az aszimmetrikus ritmusra.¹³ A szlovén kutatásban 1935-ben jelenik meg a kérdés „bolgár ritmus” elnevezéssel. Utóbbiról az Olivera Mladenović által 1973-ban írt lánc- és körtánc monográfiából kapunk értesítést.¹⁴ A jelenséget Bartók Béla elméleti keretben tárgyalja: *Az úgynevezett bolgár ritmus* című előadásában 1938-ban.¹⁵ Bartók a balkáni folklórt kis részben – az új államhatárok által ké-

¹⁰ Brailoiu 1967: 238. Fracile 2003: 191–204.

¹¹ Brailoiu 1967: 238. Fracile 2003.

¹² Bólya 2021a: 67.

¹³ Fracile 2003.

¹⁴ Marolt 1935.

¹⁵ Bartók balkáni gyűjtésének nagy részét a román anyag képezi. Délszláv népzenei kutatása 1912-ben kezdődött meg vengai bolgár felvételeivel, melyek egyben a bolgár népzene kutatás és a bánáti szerb gyűjtések első felvételeit jelentik. (Dzsudzsev 1971, Pejkovszka 2000, Radinović 2006).

Az úgynevezett bolgár ritmus 1938-as előadásából: „Bámulatos, mennyire gyámolatlanul fogadtak zenekari muzsikusok még csak nemrégiben is ilyen ritmusokat. A verkliszzerűen szimmetrikus ritmusokhoz annyira és végérvényesen hozzászoktak, hogy ezeket a *számukra szokatlan és mégis annyira természetes ritmusokat* sehogy sem tudták felfogni. (...) Mikor én ezeket a szokatlan ritmusokat, amelyekben annyira finom különbségek a döntők, először láttam, alig tudom elképzelni, hogy ezek csakugyan élnek! De aztán úgy rémlett, mintha a

sőbb lehetetlenné tett – saját, nagyrészt viszont Franjo Kuhač (Južno-Slovenske Narodne Popievke, Zagreb 1879–1881) és Ludvík Kuba (Pjesme i napjevi iz Bosne i Hercegovine, Sarajevo 1893) gyűjtéseinek alapján dolgozta fel. Végül Amerikában, a Harvardon szisztematikusan gyűjtött balkáni anyaghoz jutott.¹⁶ Tudományos eredményeit összefoglaló írása (Bartók, Béla, and Albert B. Lord: *Serbo-Croatian folk songs*) 1951-ben poszthumusz jelent meg.¹⁷

A második világháború – és Bartók halála – utáni kutatás a román Constantin Brailoiu révén gazdagodik elsőként. Az *aksak* ritmus balkáni folklórban való vándorlásának problémakörét tárgyalja, amelyben elméleti alapvetést is ad. Brailoiu szerint az aszimmetrikus metrikát a bolgár muzikológusok írták le elsőként, de ettől még a jelenség egy kiterjedtebb etnomuzikológiai régió sajátja, amely magába foglalja a Balkán-félszigeten kívül Törökország, Afrika, Európa és a Kaukázus, sőt Dél-Amerika egyes területeit is. Ugyanakkor megállapítható, hogy az aksak nem igazán etnikumfüggő, hiszen a legtöbb nép zenéjében előfordul.¹⁸ Brailoiu, Adnam Saygun török zeneszerzővel együtt a „*bolgár ritmus*” kifejezést annak inadekvát volta miatt a török *aksak* kifejezésre cserélte, amely az etnomuzikológiai szakirodalomban is elterjedt. A szó sántát jelent és szintén nem teljesen megfelelő, mert csak bizonyos szűkebb kategóriára vonatkozik a török zenében. Mégis, mint legegyszerűbbet, írásomban az „*aksak*” kifejezést használok a jelenségre.

A szerb kutatásban a Jankovics nővérek 1934-ben indult gyűjtőmunkájuk elméleti vizsgálatát először 1968-ban foglalják össze.¹⁹

saját gyűjtésemben levő oláh anyagban is találok hasonló jelenséggel, de – hogy úgy mondjam – nem mertem annak idején észrevenni! (...) Régi fonogram-lejegyzéseimet azóta alaposan revideáltam: kiderült, hogy az oláh anyagnak talán 5%-a is szintén ún. bolgár ritmusban van, igaz, hogy bizonyos vidékekre korlátozva (Marostorda, Tordaaanyos, Bánát ismeri, viszont pl. Biharban nyoma sincs). (...) Az összehasonlításra alkalmas anyag egyelőre kevés ahhoz, hogy kimondhassuk: Bulgáriában van-e ennek a ritmusféleségnek őshazája és onnan terjedt-e széjjel, vagy pedig másutt, valamilyen török földön van, illetve volt-e a fészke. (...) Jelenleg csak annyit tudunk, hogy mindenesetre bolgár földön ismerik legjobban, ott van a legjobban elterjedve. Ezért, még ha talán valamikor kiderülne is, hogy nem Bulgária az őshazája, jogosan nevezhetjük bolgár ritmusnak. Hiszen a bolgároknak köszönhetjük, hogy egyáltalán megismertük.” [http:// www.naputonline.hu/naput-kiadvanyok-arhiv/naput_2006/2006_02/126.htm](http://www.naputonline.hu/naput-kiadvanyok-arhiv/naput_2006/2006_02/126.htm) [utolsó látogatás: 2023. 07. 15.]

¹⁶ Radinović 2006: 81–83.

¹⁷ Bartók – Herzog – Lord 1951.

¹⁸ Fracile 2003, Brailoiu 1984.

¹⁹ Rakočević 2014: 219–244.

A kutatástörténet fent bemutatott korszakára jellemző, hogy leíró értelmezések születtek, amelyek az első időkben a detektálás, csodaként való értelmezés megszgyén maradtak (Bartók Béla, Curt Sachs).

Az értelmező megközelítés elsőként Constantin Brailoiu tollából született meg.²⁰ Értelmezése elsősorban strukturális, melyben a számos balkáni aksak metrumot csoportosítja a mintázatban levő 2-es vagy 3-as egységek száma szerint. Ugyanakkor számunkra fontos értelmező megállapításai is vannak, például hogy „...az aksak valójában koreografikus tartományhoz tartozik.” Valamint a metrumban gondolkodás hiánya „...nem szükséges feltétlenül *súlyon* kezdődnie, tulajdonképpennem is fontos a súly, helye, hanem a hosszú, és rövid egységek mintázata meghatározó...”²¹

Értelmező vizsgálatra inkább Simha Arom írásában kerül sor. A kiváló etnomuzikológus elsősorban az afrikai zene európai fül számára ritmikailag „ellentmondásosnak” tűnő jelenségeivel foglalkozik. Nem csoda, hogy a Balkán e sajátosságának kezdeti értelmezésére is vállalkozott. A jelenséget strukturális és kulturális vizsgálat alá veszi. Írásából kitűnik, hogy az aksak a nyugat-európai zenészek számára teljesen idegen, a nyugat-európai zenei értelmezésektől teljesen eltérő fenomén. Megállapítja, hogy „Az aksak érzékeléséhez sajátos *mentális minták* kapcsolódnak.”²²

Új értelmezési javaslatok

Brailoiu szerint az aszimmetria nem kevésbé szigorú, mint a nyugati zene ritmusa. Éppen ezért véli úgy, hogy a koreografikus tartományban való értelmezés vezethet eredményre.²³ Az aszimmetriát tartalmazó norvég springer és svéd polska tánc ritmikai elemzését végző kutatók úgy vélik, az értelmezéshez *a kulcsot egyértelműen a tánc adhatja meg.*²⁴ Bartók, akinek zenéjében a kutatások marginalizáltsága ellenére a ritmus fontos szerepet töltött be, több

²⁰ Brailoiu 1951: 71–108. Brailoiu 1973.

²¹ Brailoiu 1951: 71–108.

²² Arom 2004: 11–48. Arom 1989: 91–99.

²³ Brailoiu 1973. Például ebben a zenében: https://open.spotify.com/track/1gcmlZiO6M-BC2dfI9XyPtY?si=2_wgS3-FTOSCD8GKBMZYCg [utolsó látogatás: 2023. 07. 14.]

²⁴ Johansson 2017: 58–89.

neki tulajdonított mondat szerint minden zenéjét mélyen a tánchoz kapcsolódónak érezte.²⁵

E kutatókhoz kapcsolódva, valamint a macedón és általánosan az ortodox balkáni folklór területek folklór korpusza alapján egyértelműen úgy vélem, hogy

1. az aksak a lánc-és körtánckultúra kontextusában értelmezendő.

Az aksak mellett azonban a macedón illetve balkáni folklór korpusz vizsgálatával más érdekes jelenségeket is találtam, melyet az etnomuzikológiai kutatás is detektált. A balkáni lánc-és körtánckultúra koreológiai alaptopozsát a Pravo oro -t,²⁶ valamint Cigancica táncot²⁷ példaként említve a balkáni lánc-és körtánckultúra egyik legérdekesebb jegyét vehetjük észre. Az első esetben 3, 2, 2 eloszlású 7/4-es metrum van, az ütemek pedig tetrapodikusan tartoznak össze (4 x 7). A lépésanyag azonban 3 részre oszlik. A második példában 2, 2, 3 eloszlású 7/4-es metrummal találkozunk, ahol az ütemek szintén tetrapodikusan tartoznak össze (4 x 7). A tánc egységei azonban megint egészen eltérőek, 5 egységbe sorolhatóak.

A balkáni lánc- és körtánckultúrára az aksakkal együtt jellemző a zene periódusainak és a tánc periódusainak eltérése. A vizsgálat az aksakénál jóval hátramaradottabb. A kutatásban még egységes terminológia sem alakult ki ezzel kapcsolatban. A Jankovics nővérek gyűjtőmunkáját is kezdettől fogva kísérte az általuk *aritmiának* nevezett jelenség. Figyelmük 1925-től kezdve fordult a balkáni táncagyomány e fő jellegzetessége felé. A jelenséget leíró terminológiának könyvükben külön fejezetet szenteltek. A volt Jugoszlávián kívüli népeknél a bolgár, a román, a török és az albán táncokban tudtak *aritmiáról*.²⁸ Dzsenev és Haralampiev a bolgár táncok mozdulatkincsét elemző könyvében azt írja, hogy a bolgár táncok legtöbbször a táncfigurák a zenétől függetlenül kezdődnek és fejeződnek be, külön kifejezést a jelenségre nem használnak.²⁹ Mihailo Dimoszki macedón tánckutató *Inyevo* falu (*Radovis* környéke) rituális táncaival kapcsolatban teljes *aszinkronitásról* ír, melynek során az oro és az oro vezető ének metrikája, periódusainak be-

²⁵ Bólya 1996: 111–114. Bővebben: Windhager 2021.

²⁶ <https://youtu.be/GrXr3OlhoFI> [utolsó látogatás: 2023. 07. 14.]

²⁷ <https://youtu.be/jl-DhhRCS6o> [utolsó látogatás: 2023. 07. 14.]

²⁸ Јанковић 1938: 24–29, 4–11.

²⁹ Дженев 1965: 242.

fejeződése, súlyainak elhelyezkedése eltérő.³⁰ Martin György, Ivan Ivančan és Raina Kacarova a jelenséget a *heterometria* kifejezéssel jelöli.³¹ Ivančan szerint a *heterometria* létrejött a később társult hangszeres dallamokhoz köthető.³² Később az (az IFMC, majd ICTM égisze alatt) egységes táncelemzési nyelvezetet kialakítani próbáló kutatócsoport, a jelenséget a táncelemzésében a zene és tánc *diszkongruenciájaként* említi.³³ Maria Koutsuba cikkében *kongruens* és *diszkongruens* kifejezéseket használ, ugyanakkor a tánc és zene viszonyát taglalva, a jelenséget *polimetriaként* említi.³⁴ Úgy vélem, a jelenség minden bizonnyal régi múltra tekint vissza. Érdekes William Maurice Emmanuel megállapítása, aki a megmaradt adatok, ábrázolások elemzése alapján arra a megállapításra jutott, hogy az antik hellén táncművészetben a tánc a zenei ritmustól független volt. Erre a későbbiekben még visszatérünk.³⁵

A harmadik, a lánc-és körtánc kultúra attribútumaként megfigyelhető jelenség a *koreológiai aszimmetria*. A táncok lépésanyaga általában aszimmetrikusan halad, jobbra és balra különböző összetételű és hosszúságú lépésanyagot találunk. A szimmetrikus szerkezetűek második része sem mindig ugyanolyan, mert kisebb lépésekkel halad. A végcél a lánc vagy kör meg-megtorpanva haladása (a a terepen jellemző haladási irányba). Az aszimmetrikus motívumok alaptípusa *apravo oro* hattagú, *4 előre, 2 helyben illetve vissza* irányú lépésből áll. A lánc-tánc nem egyenletesen haladó körmozgását a legegyszerűbben a *pravo oro*val lehet kivitelezni. A *pravo oro* ma a legelterjedtebb lépésanyag Macedóniában és minden bizonnyal az egész balkáni szláv területen is. Alaptípus, vagyis a bonyolultabb aszimmetrikus lépéssorok ennek a haladási sémájára visszavezethetőek, vagyis ebből eredeztethetőek.³⁶

Fentiek szerint úgy vélem, hogy

³⁰ Димоски 1974: 24–25.

³¹ Ivančan 1964: 17–38. Ivančan 1971: 45–193. Martin 1979: 18.

³² Ivančan 1964: 17–38. Ivančan 1971: 45–193. Martin 1979: 18.

³³ Felföldi ismerteti a táncvizsgálat strukturalista szemléletének történetét, melyben magyar kutatók vezető szerepet játszottak. Felföldi 2007: 155–156, Giurchescu – Kröschlová 2007: 37. Giurchescu 1967: 238–298.

³⁴ Koutsuba 2007: 253–276.

³⁵ Emmanuel 1896: 65.

³⁶ Martin 1979: 302. Димоски 1996: 285.

2. az aksakkal együtt értelmezendő a szimultaneitás és a koreológiai aszimmetria, mint a balkáni lánc-és körtánc kultúra attribútumai. Ezekre együttesen az aksak jelenségek-ként való elnevezést javaslom.

A fent leírt jelenségek kutatásához, az etnomuzikológia által hangsúlyozott tényből szükséges kiindulnunk, mely szerint a nyugat-európai zenei értelmezéstől eltérő, archaikusabb jelenséggel állunk szemben.

Ehhez egy történeti kitekintés szükséges, amelyből megállapítható, hogy a lánc-és körtánc kultúra a tánc történet sajátos fenoménje. Jelentős tény, hogy a teljes lánc-és körtánc kultúra a leírt aksak jelenségekkel együtt sem igazán etnikumfüggő (pl. a német népzében is előfordul), inkább archaikusságában jellegzetes. Ehhez kapcsolódóan felhívjuk a figyelmet a lánc és körtánc kultúra folklóranyagokban detektálható elkülönülő elnevezéseire. Például reigen, chorosz, oro, choro, kolo, khorovod, hogy csak néhány példát említsünk. A balkáni és a magyar folklór anyag és szokásmagyarázatok nyomán megállapítható, hogy a lánc-és körtánc kultúra fenoménje mind ritualitás, mind forma, mind szociális beágyazottság, mind pedig funkció tekintetében teljesen eltérő a későbbi, Európában nagyjából a 14. századtól teret nyert párostánc kultúrától. E helyütt nem tárgyaljuk, de megemlítendő, hogy a lánc és körtánc kultúra a középkori Európa divattánca volt, társadalmi rétegtől, etnikumtól és alkalomtól függetlenül elképesztően népszerű volt.

Európában a táncművészeti paradigmaváltás 1200 körül történt meg. Ez rögtön előtűnik egy új kifejezés megjelenésében: a mai nemzetközi „tánc” szavunk elődje csupán a 13. században jelent meg. Azóta mindenféle táncrea – a lánc táncrea is – ezt a kifejezést használjuk. Ugyanakkor a tánc szóhasználatának elterjedése a párostánc kultúra fenoménjének elterjedésével párhuzamos folyamat volt.³⁷ A fentiek szerint egyértelműnek tűnik, hogy

3. a lánc-és körtánc kultúra a későbbi párostánctól teljesen eltérő kulturális fenomén.

Az egész Európa területén és minden társadalmi réteg körében kedvelt egynemű énekes lánc- és körtáncok a párostánc kultúra elterjedésével visszaszorultak: a

³⁷ Vö.pl.: Andrásfalvy 2002: 79–84; Barnhart 1995; Mullaly 2011; Hellsten 2016; Bólya 2021b. Megjegyzendő, hogy a lánc tánc és a körtánc nem azonos fenomének, különböznek archaikusságukban a táncosok szerepeiben, de a Balkán-félszigeten e kettő teljesen összekeveredett. (Ratkó 2001: 263–277.)

francia kultúrában a 14., a német kultúrában a 17. századra, a 19. századra pedig Európa jelentős részén. Különböző mértékben fennmaradtak Kelet- és Délkelet-Európában a szláv és balkáni kultúrában, valamint a magyaroknál vagy a dániai fennhatóság alatt lévő Fär-Öer szigetek archaikus tánckultúrájában. Legjelentősebb fennmaradásuk azonban a Balkán-félszigetre jellemző.³⁸ A két fenomént általánosan a choreia – danse szóhasználatával állítom szembe. A choreia kultúra az aksak jelenségeket sokkal kiterjedtebben tartalmazta, mint a páros-tánc kultúra. Kiragadott példaként említhetjük a korai branle táncokat. Ezért úgy vélem, hogy

4. az aksak jelenségek együtt, a choreia fenoménjének kontextusában értelmezendők.

A fentiekben leírtakhoz kapcsolódóan néhány hipotézist sorolok fel a következőkben: Az európai tánc-paradigma váltás két teljesen külön jelenséget állít szembe, a choreiát és a danse-t. A danse kultúra a 12. század körüli időszakban fokozatosan váltotta fel a choreia kultúrát. A choreia reliktumokban maradt fenn, ennek legjelentősebb terepe Európában a Balkán-félsziget. A két – ma a „tánc” terminussal meghatározott – különálló jelenség filozófiai, neurobiológiai és nyelvészeti antropológiai (multidiszciplináris) módszereket használó összehasonlító vizsgálata új eredményeket hozhat a tánc vizsgálatában.

A choreia táncművészeti értelemben és kultúratudományi keretben megfeleltethető a zeneművészet gregorián énekének. (Archaikusság, egyszólamúság, rituális vonatkozások, európai modernebb művészeti jelenség előzménye.)

Az aksak jelenségek-ként bevezetett sajátosságok a choreia attribútumai, antik eredettel.

Az aksak jelenségeknek rituális eredete van.

Az aksak jelenségek, különösen a szimultaneitás, egy „zene-tánc kapcsolati művészet” leszármazottja lehet, szintén rituális múlttal.

³⁸ Martin 1979: 14. Arbeau 1588.

Új kutatási projekt, egy teljesen új multidiszciplináris értelmezési keret

A 2022-ben indult projektben első fázisként a filozófia és az összehasonlító irodalomtudomány legújabb eredményeinek nézőpontjából közelítettük meg a lánctánc sajátosságainak egy lehetséges értelmezési keretét. Ezek a kutatások az antik choreia fenoménjének vizsgálatával a tánctudomány számára sok érdekességre hívják fel a figyelmet. A kutatás jelen állása szerint az alábbi gondolatok társíthatók a fentebb leírt aksak jelenségek egy lehetséges értelmezéséhez.

Leslie Kurke David Graebernek a társadalmi érték konstitúciójáról szóló elmélete nyomán úgy véli: az ókori Hellász archaikus és klasszikus korszakának vonatkozásában (körülbelül. Kr. e. 750–300) a choreia az *értékalakítás* kiemelt területének tekinthető. Egybeesik ezzel Kerényi Károly megállapítása, mely szerint az antik hellén kultúra tanulmányozója előbb vagy utóbb szembetalálkozik a choreiával, mint a társadalom központi kulturális fenoménjével.³⁹

Az antik hellén táncművészet tükrözi az antik hellén életformát, gondolkodást és beállítottságot; fejlődésének tanulmányozása tulajdonképpen egyenlő maguknak az antik görögöknek a tanulmányozásával. Összhangban Brailoiu aksak értelmezésre vonatkozó gondolataival, Kurke is rámutat, hogy az ókori táncot modern elképzeléseinktől megszabadulva kell szemlélünk.⁴⁰

Leslie Kurke az archaikus görög költészet szövegei alapján két szerepet tulajdonít a choreiának: a tiszta jelenlét előállításának eszköze volt, amely a kórus tagjait és a közönséget egyaránt összeolvasztotta az istenivel az előadás terében; emellett egy tökéletesen rendezett és szinkronizált kórus, szinte mozgó szobrok halmazává alakította. Ehhez kapcsolódóan meg kell jegyeznünk, hogy maga lánctánckultúra minden bizonnyal a minószi epifánia, vagyis istenjelenés ünnepek legfontosabb elemeként alakult ki és öröklődött át az antik hellén kultúrába.⁴¹ A Kurke által leírt mindkét folyamatban a choreia és a vele egybetartozó kórusdal jelenítette meg a *csodával (thauma) való találkozást*. Ezáltal az egyének összetartó társadalmi csoportokká

³⁹ Graeber 2001: 36–46; Kerényi 2009: 36–46.

⁴⁰ Lawler 1947: 343–349. Vö.: Brailoiu 1951: 71–108.

⁴¹ Kurke 2011: 218–235; Mandalaki 2013a; Mandalaki 2013b; Lawler 1947: 343–349.

való alakításának eszköze volt.⁴² Az antik görögök a choreiát az énekkel együtt magas szakrális értékű tevékenységnek tekintették. Kurke szerint a choreia minden hatása egyetlen forrásból származik: a choreia a fokozott esztétikai érték, vagyis a szépség szuperlatívusza. A közönségre gyakorolt hatása az volt, hogy átértékelték a *csodával (thauma)* való találkozást. Az antik költői szövegek leírásában szinte „csodába öltözött”-nek érzékelhetjük a kórus tagjait. Úgy tűnik, hogy a choreia a kultusz keretein belül hatékonyan ötvözte a transzcendens érték minden lehetséges formáját.⁴³ A jelek szerint a görögök észlelték a choreia páratlan esztétikai értékét – a mozgásban lévő éneklő, táncoló testek transzfiguráló vagy átalakító élményét.⁴⁴

Vered Lev Kanaan gondolatai szerint a csodát az antik hellén gondolat úgy értette, mint ami felfedi a szemlélő számára az *arché* rejtett jelenlétét, a dolgok forrásánál és kezdeténél. Viszont az archét nem statikus formaként, hanem *mozgásos* formaként fejezte ki. Különösen Hésziodosz Theogóniájáról szólva, az archét *hajtóerőként* érti, vagyis nem csak forrás, hanem a fejlődés lehetősége egyben. Az arché, túl az időbeli és térbeli megjelenéseken, a kezdet és az eredet autonóm koncepciója.⁴⁵

Sarah Elisabeth Olsen kutatásában kiemeli az antik choreia jellegzetes tulajdonságát: a logocentrikusságot. Lukianosz a choreiát „meghallgatandónak” tekinti a kórusénekhez hasonlóan. Ez a táncszemlélet az antik hellén kultúra teljes római birodalmi kori forrásait jellemzi. Ezekben a táncot a szavak és a cselekedetek közötti fordítás egyfajta kodifikált folyamataként fogják fel: „a táncosátírja a szavakat és a cselekedeteket a gesztus kódjába: minden cselekvéssé válik. Majd a szemlélők, a közönség a cselekvést, mozgást átírja verbális kódjába: minden beszéddé válik.”⁴⁶

A szimultánietást tekintve találjuk a legérdekesebb gondolatokat a szerzőknél. Kurke szerint az egymástól eltérő kórus és tánc részek megalkotásával illetve összekapcsolásával, ez az *összeillesztés* a tökéletesen szinkronizált kó-

⁴² Kurke 2011: 218–235.

⁴³ Kurke 2011: 218–235.

⁴⁴ Kurke 2011: 218–235. Vö. a tánc általi átlényegülésről: Bólya 2020a; Bólya 2020b: 81–101.

⁴⁵ Kanaan 2011: 13–26.

⁴⁶ Olsen 2016.

rust magas művészetté alakítja.⁴⁷ Vagyis nem egy az egyben halad a tánc a zenével, hanem a kettő *összekapcsolásának* szofisztikált művészetéről van szó.

Eliade a szakrális idő három tulajdonságát írta le:

1. mitikus idő;
2. a rituálék időpercepciója, amelyek megismétlik az eredet idejében, in illo tempore „történő” eseményt;
3. végül, legfontosabbként, a szakrális idő a kozmosz ritmusainak időstruktúrája, amelyben az emberiség hierofániák (a Szent rend megnyilvánulása) tanúja lesz. Ez a hierofanikus idő különbözik a profán időtől: periodikus, megismétli és újra-aktualizálja a mítoszt és a mitikus modellt. Ezért a szakrális idő az „örök jelen” a hit et nunc. Eliade végül úgy véli: az emberben örök vágy él, hogy az időt, mint egészet egyben érzékelje, a profán időt lebontsa, hogy a szukcesszív időt egyetlen örök pillanatba transzformálja.⁴⁸

Eliade egyébként úgy vélte, hogy az idő problémája az egyik legnehezebb kérdés a vallás fenomenológia számára. Ennek gyökere abban van, hogy az idő, mint olyan, nem mindig ugyanazt jelenti az archaikusabb gondolkodás, például a természeti népek számára, mint a modern ember számára. Eliade erre reflektálva a szakrális időt és profán időtartamot állította szembe egymással. Itt következik a legérdekesebb tétel: az archaikus, természeti ember számára a saját időérzékelése igen könnyűvé teszi *a profán időből a szakrális időbe való váltást*.⁴⁹ A mitikus időbe, az illud tempusba való átmenet van Gennep elméletében szakaszosan zajlik.⁵⁰

Kurke kutatásai alapján azt állítja, hogy rengeteg bizonyíték áll rendelkezésre a következő jelenségről: az antik hellén kultúrában a kórusokat úgy képelték el, hogy lehetővé tegyék az *idő összeomlását*, amikor az énekes, táncos *choreut*-ok⁵¹ teljesen összeolvadtak, vagy azonosultak azokkal az istenekkel és hősökkel, akiknek történeteit énekelték.⁵² A táncosok, ahogy

⁴⁷ Kurke 2011: 218–235. Vö. a tánc általi átlényegülésről: Bólya 2020a: 21–28. Bólya 2020b: 81–101.

⁴⁸ Meslin 2007: 15–22.

⁴⁹ Barth 2013: 59–75.

⁵⁰ Zenck 1972: 61–78. Boulez 1972.

⁵¹ Vö.: χορευτής.

⁵² Kurke 2011: 218–235. Vö. Burnett 1983: 5–14 ; Kowalzig 2004; 2007; Nagy 1990: 339–381; Chlup 2008: 355–365.

egységesen énekelnek és táncolnak, átalakulnak, átmenetileg az isteni szintre emelkednek, és a velük tökéletesen azonosuló nézőket az isteniség e glóriájába vonják be.⁵³ Homérosz, leírásában a „lábak isteni csillogása”-t külön kiemeli. A kórustáncban a lábak gyakran kapnak hangsúlyt. Ez arra utal, hogy az „isteni” megjelenítése és a táncolás egy és ugyanaz a tevékenység volt. A „lábak tevékenysége”, a tánc vitte át a jelenlévőket a mitikus időbe. Az isteni szintre való emelkedés eszköze tánc, a lábak mozgásának és a kóruséneknek ritmikája, és azok egymáshoz való viszonya. Ennek eszközei az időbeli különbözőségek jelenléte, vagyis a polimetrikus és poliritmikus jelenségek, egymástól eltérő hangzó és mozgó struktúrák együttes jelenléte. Feltehetően ide sorolhatjuk tehát a *szimultaneitás* jelenségét, amely az isteni időbe való átmenetet valósította meg egymástól időben eltérő formák összeillesztésének a művészetével.⁵⁴

⁵³ Kurke 2011: 218–235.

⁵⁴ Vö.: Eliade 1987. Ehhez hozzátehetjük, hogy eltérő ritmikájú és metrikájú egységek az afrikai zenében is széleskörűen megtalálhatóak. Ezek a zenei események a terepmunkák tanúsága szerint kifejezetten rekreációsfunkcióval bírtak. Zenck 1972: 61–78; Boulez 1972; Tones 2007; Arom 1989: 91–99; Bólya 2023.

Irodalom

ANDRÁSFALVY Bertalan

- 2002 A tánc születése. In Pócs Éva (szerk.): *Közösség és identitás*. Budapest: L'Harmattan – PTE Néprajz Tanszék. 79–84.

ARBEAU, Thoinot

- 1588 *Orchésographie*. Langres.

AROM, Simha

- 1989 Time Structure in the Music of Central Africa: Periodicity, Meter, Rhythm and Polyrythmics. *Leonardo*. 22. 1. 91–99.
- 2004 L'aksak Principes et typologie. *Cahiers d'ethnomusicologie*. 17. 11–48.

BARNHART, Robert K.

- 1995 *Barnhart Concise Dictionary of Etymology*. New York: HarperCollins.

BARTH, Christiane

- 2013 In illo tempore, at the Center of the World: Mircea Eliade and Religious Studies' Concepts of Sacred Time and Space. *Historical Social Research/Historische Sozialforschung* (2013). 59–75.

BARTÓK, Béla – HERZOG, George – LORD, Albert B.

- 1951 *Serbo-Croatian Folk Songs: Texts and Transcriptions of Seventy-Five Folk Songs from the Milman Parry Collection and a Morphology of Serbo-Croatian Folk Melodies*. New York: Columbia University Press.

BÓLYA Anna Mária

- 1996 Minden zeném tánc. Bartók Béla műveire készült koreográfiák. *Szabolcs- Szatmár-Beregi Szemle*. 31. 1. 111–114.
- 2020a A romantikus balett Nyugat-Európában. In Bólya Anna Mária (szerk.): *Auróra – A magyarországi balett születése. Campilli Frigyes 40 éve Magyarországon Az első magyar primabalerina és koreográfusnő – Aranyvály Emília*. Budapest: Magyar Művészeti Akadémia Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézet. 21–28.

- 2020b Vaclav Nizsinszkij: a művész és az ember. *Valóság*. 62. 8. (2020). 81–101.
- 2021a *Tánc és szakralitás. A tánc szerepe a macedón szakrális hagyományban*. Debrecen: Debreceni Egyetem Néprajzi Tanszék.
- 2021b The Change of a Medieval Fashion Dance: Formal and functional aspects of the discourse of dance becoming an independent art. *Acta Cultura et Paedagogicae*. 1. 1.
- 2024 Tradíció újraserkesztve – etnikai művészet és/vagy globális művészet – Györgyfalvai Katalin montázstechnikájának nyomán. In Bólya Anna Mária (szerk.): *Tradíció a szénán, a magyar koreográfusi iskola*. Budapest: Magyar Művészeti Akadémia Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézet. 4–21.
- BOULEZ, Pierre
1972 *Werkstatt-Texte*. Berlin: Propyläen-Verlag.
- BRAILOIU, Constantin
1951 Le rythme aksak. *Revue de musicologie*. 33. 99/100. 71–108.
- BRAILOIU, Constantin
1973 *Problèmes d'ethnomusicologie*. Genea: Minkoff Reprint
- BRAILOIU, Constantin
1967 Le rythme aksak. In Comişel, Emilia (szerk.): *Opere I*. Bucureşti: Editura Muzicală. 235–279.
- BRAILOIU, Constantin
1984 *Problems of ethnomusicology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BURNETT, Anne Pippin
1983 *Three Archaic Poets: Archilochus, Alcaeus, Sappho*. Cambridge.
- CHLUP, Radek
2008 Illud tempus in Greek myth and ritual. *Religion*. 38. 4. 355-365.
- ДИМОСКИ, Михаило
1974 Орската традиција во село Ињево (Радовишко). Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“.

- 1996 Народните ора и орската традиција. In Т. Крум (szerk.): Етнологија на Македонците. Скопје: Академија на науките и уметностите. 281–286.
- ДЖЕНЕВ, Кирил, Харалампиев, Кирил.
1965 *Теорија за строежа на движењата в българската хореографија*. Софија: Наука изкуство.
- DZSUDZSEV, Sztojan
1971 Bartók Béla, a balkáni és kelet-európai népzene-tudomány úttörője. *Magyar Zene*. 11. 1. 352–358.
- ELIADE, Mircea
1987 *A szent és a profán*. Budapest: Európa Könyvkiadó.
- EMMANUEL, Maurice
1896 *La danse grecque antique d'après les monuments figurés*. Paris: Hachette.
- FELFÖLDI László
2007 „Structural approach in Hungarian folk dance research. In Ivancich Dunin, Elsie – Kaeppler, Adrienne (szerk.): *Dance Structures*. Budapest: Akadémiai Kiadó. 155–186.
- FRACILE, Nice
2003 The Aksak rhythm, a distinctive feature of the Balkan folklore.” *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*. 44. 1–2. 191–204.
- GIURCHESCU, Anca
1967 *Purtatele de fete de pe valea Tîrnavelor*. *Revistă de Etnografie și Folclor*. 12. (1967). 238–298.
- GIURCHESCU, Anca – KRÖSCHLOVÁ, Eva
2007 „Theory and method of dance form analysis.” In Dunin, E. I., Kaeppler, A. L. (szerk.): *Dance Structures*. Budapest: Akadémiai Kiadó. 21–52
- GRAEBER, David
2001 *Toward an anthropological theory of value: The false coin of our own dreams*. Springer.

- HELLSTEN, Laura
 2016 Dance in the Early Church. *Approaching religion*. 6. 2. 55–66.
- IVANČAN, Ivan
 1964 Geografska podjela narodnih plesova u Jugoslaviji. *Narodna Umjetnost*. 17–38.
- IVANČAN, Ivan
 1971 Lički narodni plesovi. *Narodna umjetnost*. 45–197.
- ЈАНКОВИЋ, Даница
 1938 „Празничне народне игре у Поречу у Јужној Србији. *Гласник Етнографског музеја*. 13., 24–29.
- JOHANSSON, Mats
 2017 Empirical research on asymmetrical rhythms in scandinavian folk music: A critical review. *Studia Musicologica Norvegica*. 43. 1. (2017). 58–89.
- KÁRPÁTI János
 2006 Alternatív ütemstruktúrák Bartók zenéjében. *Muzsika*. 49. 3. 18.
- KENAN, Vered Lev
 2011 Thaumata Idesthai: The mythical origins of philosophical wonder. *Philosophy's moods: The affective grounds of thinking*. Dordrecht: Springer. 1–26.
- KERÉNYI, Károly
 2009 A labirünthosztól a szirtoszig. Gondolatok a görög táncról. *Pannonhalmi Szemle*. 2. 36–46.
- KOUTSUBA, Maria.
 2007 Structural analysis for Greek folk dances: a methodology. In Ivancich Dunin, Elsie – Kaeppler, Adrienne (szerk.): *Dance Structures*. Budapest: Akadémiai Kiadó. 253–276.
- KOWALZIG, Barbara
 2004 Changing Choral Worlds: Song-Dance and Society in Athens and Beyond. In Penelope Murray – Peter Wilson (szerk.): *Music and the Muses: The Culture of Mousike in the Classical Athenian City*. Oxford; online Oxford Academic, 1 Jan. 2010. 39–65.

- 2007 'And Now All the World Shall Dance!' (Eur. Bacch. 114): Dionysus' Choroï Between Drama and Ritual. In E. Csapo – M. Miller (szerk.): *The Origins of Theatre in Ancient Greece and Beyond – From Ritual to Drama*. Cambridge: Cambridge University Press. 200; 221–253.
- KURKE, Leslie
- 2011 The Value of Chorality in Ancient Greece. In Papadopoulos John K. –Urton, Gary (szerk.): *The Construction of Value in the Ancient World*. Los Angeles. 218–235.
- LAWLER, Lillian Brady
- 1947 The Dance in Ancient Greece. *The Classical Journal* 42. 6. 343–349.
- MANDALAKI, Stella
- 2013a Dance in Prehistoric Greece. *XXIII Ephorate of Prehistoric and Classical Antiquities*. Heraklio. <http://ancientgreekpandect.raftis.org/wp-content/uploads/2018/05/Dance-in-Prehistoric-Greece-ENG-A.pdf> [Utolsó látogatás: 2023.07.15.]
- 2013b The Dance in the Minoan Society. *XXIII Ephorate of Prehistoric and Classical Antiquities*, Heraklio. <http://ancientgreekpandect.raftis.org/wp-content/uploads/2018/05/Mandalaki01.doc.pdf> [Utolsó látogatás: 2023.07.15.]
- MAROLT, France
- 1935 *Slovenske Narodoslovne Študije*. Volume 1. Ljubljana: Folklorni Institut Glasbena Matica, Folklorni Institut.
- MARTIN György
- 1979 *A magyar körtánc és európai rokonsága*. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- MESLIN, Michel
- 2007 The Sacralization of Time in the Thought of Mircea Eliade. *The International Eliade* 15–22.
- МЛАДЕНОВИЋ, Оливера
- 1973 *Коло у Јужних Словена*. Београд: Српска академија наука и уметности.

- MULLALY, Robert
 2011 *The Carole: A Study of a Medieval Dance*. Ashgate, Farnham, 2011.
- NAGY, Gregory
 1990 *Pindar's Homer: The Lyric Possession of a Epic Past*. Baltimore
 2004 Transmission of Archaic Greek Symptotic Songs: From Lesbos to Alexandria. *CriticalInquiry*. 31. 26–48
- OLSEN, Sarah Elizabeth
 2016 *Beyond Choreia: dance in Ancient Greek literature and culture*. PhD dissertation. UC Berkeley.
- PEJKOVSKA Penka
 2000 Magyar - bolgár néprajztudományi kapcsolatok a 19. század végén és a 20. század elején. In Eperjessy Ernő (szerk.): *Tanulmányok a magyarországi bolgár, görög, lengyel, örmény, ruszin nemzetiségek néprajzából*. Budapest: Magyar Néprajzi Társaság. 24–39.
- PETROV, Stoyan – MANOLOVA, Magdalena – BUCHANAN, Donna A.
 2001 Bulgaria. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Band 4. London: Macmillan.
- PINTÉR Csilla
 2010 *Lényegszerű stílusjegyek bartók ritmusrendszerében. Doktori értekezés*. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem.
- RADINOVIĆ, Sanja
 2006 Bartók, a szerb és horvát zenei folklór kutatója. *Híd* 4. 79–84.
- RAKOČEVIĆ, Selena
 2014 Contribution of Ljubica and Danica Janković to establishment of ethnochoreology in Serbia as an academic scholarly discipline. *Muzikologija* 17. 219–244.
- RATKÓ Lujza
 2001 Női szerepek a magyar néptáncagyományban. *Néprajzi Látóhatár*. X. 1–4. 263–277.

TONES, Daniel Mark

2007 *Elements of Ewe music in the music of Steve Reich*. PhD dissertation. Vancouver: University of British Columbia.

WINDHAGER Ákos

2021 Milloss Aurél Bartók-émlékei, avagy előszó Az idő küszöbén című kötethez. In Windhager Ákos – Bólya Anna Mária (szerk.): *Az idő küszöbén: A magyar balett története*. Budapest: Magyar Művészeti Akadémia Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézet.

ZNECK, Martin

1972 Ritual or Imaginary Ethnography in Stravinsky's »Le Sacre Du Printemps?« *The World of Music* 40. 1. 61–78.

Tradicionális táncművelés vizsgálata

Varga Sándor
Bondea Vivien
Szabó Henriett

A tradicionális mezőiségi táncművelés térbeli tagolódása

VARGA SÁNDOR

Bevezetés

Bár az elmúlt évtizedekben a néprajz-kulturális antropológia, ezen belül az etnokoreológia és a táncantropológia is egyre hangsúlyosabban a jelenkori kutatások felé fordul, újabban néhány törekvés azt mutatja, hogy történeti témák ismét az érdeklődésünk homlokterébe kerülhetnek.¹ A történeti antropológia és a mikrotörténetírás megközelítéseit, elméleteit és módszereit a történeti néprajz és folklóriztika korábbi kérdésfelvetéseivel kritikus módon összeillesztve, újabb távlatok nyílnak az etnokoreológia, illetve a történeti táncfolklóriztika előtt,² amelyek véleményem szerint inter- sőt transzdiszciplináris együttműködés felé mutatnak. Tanulmányomban a magyar néptánc-kutatás táji-történeti vizsgálódásaival kapcsolatban szeretnék néhány olyan kérdést megfogalmazni, melyek segíthetnek a korábbi megközelítés alapjául szolgáló elméletek kritikai felülvizsgálatában és így újabb eredményekkel is kiegészíthetnénk Martin György torzóban maradt vizsgálatait, esetleg továbbgondolhatnánk azokat.

A táncdialektusok kutatásának egyes problémái

A népi kultúra táji tagoltságának, illetve a kultúrelemek terjedésének témái már 19. század vége óta foglalkoztatja a hazai és nemzetközi kutatókat.³ A nagy antropológiai elméletek közül a diffuzionizmus kereteiben foglalkoztak ilyen jellegű kérdésekkel. Az európai történeti folklórkutatásokat hosszú évtizedekig meghatározta a diffuzionizmushoz és némileg az evolucionizmushoz is közel álló finn földrajz-történeti iskola.⁴ Az európai népzene-kuta-

¹ Kavecsánszki 2021; Varga 2020a.

² Bárh 2012.

³ Kósa 1998: 11–30.

⁴ Szőnyi 2020: 107–111. Könzei Csilla néhány munkájában már korábban is felhívta a figyelmet Martin György folklóriztikai-tánc-történeti modelljének evolucionista vonatkozásaira (Könzei 2009a: 143–144; Könzei 2015: 832–833).

tás alapítóinak számító Bartók és Kodály, valamint az ő nyomukban haladó magyar táncfolklorisztikai kutatás elméleti alapjait is ez a megközelítés adta, kiegészülve a nyelvészeti szerkezeti elemzésből kölcsönzött módszerekkel.⁵ Martin a népi táncművelés megismerésében nagy szerepet tulajdonított a táncművelés földrajzi tagozódás szerinti, tulajdonképpen diffuzionista vizsgálatának, kiemelve, hogy a népi kultúra táji tagoltsága összefügg egy-egy terület társadalmi és történeti fejlődésével.⁶ A különböző műfaji-formai csoportok vizsgálatát a művelődéstörténet és esztétikai (művészeti) szempontból egyaránt fontosnak tartja.⁷

A táncdialektusok kérdéskörét vizsgálva talán az egyik legfontosabb – és a tudományágunk egyben leginkább nyugtalanító kérdése – hogy mit is vizsgálunk tulajdonképpen? Mit tekintünk néptáncművelésnek, hagyományos, illetve tradicionális táncművelésnek, illetve hogy az itt felsorolt fogalmak fedik-e egymást? Tanulmányomnak nem célja ezt az elvi kérdést megoldani, de rá kell mutatni, hogy mára kissé elavultnak, pontatlannak tűnik Martinnak az a definíció-szerű megállapítása, miszerint a táncdialektusok vizsgálata során azok a táncok jöhetnek szóba, amelyek „intézményes terjesztés és tanulás nélkül éltek, a lassan változó paraszti élet- és szokásrend szerves részeként.”⁸ Ezen megállapításra támaszkodva ugyanis egy meglehetősen rugalmatlan és történelmietlen rendszert kapunk, amiben nagyon sok elemet (például olyan polgári táncokat, amelyek már generációk óta beépültek egyes falvak táncművelésébe) nem tudunk elhelyezni, illetve nem tudjuk láttatni a vizsgált je-

⁵ Fügedi 2020; Könczei 2020. Ezek mellett az elmúlt években több fontos tanulmány is megjelent, amelyek közelebb visznek a magyar táncfolklorisztika eszméletörténetének megértéséhez (Hofer 1993; Könczei 2009a; Könczei 2015; Szőnyi 2020; Varga 2020a; Varga 2020b).

⁶ Martin 1995: 13.

⁷ Martin 1995: 6–7.

⁸ Martin 1995: 6. A Magyar táncművelés és táncdialektusok 1995-ös kiadása a könyv eredeti, 1970–72-es szövegezését használja. Martin munkásságát értékelve azonban hozzá kell tennünk, hogy már az 1970-es évek közepén-végén meghaladta a magyar néprajzra oly sokáig jellemző statikus, szinte hermetikusan zárt társadalmi csoportokban gondolkodó kultúraszemléletet. Ahogy azt Hofer Tamás meg is fogalmazta: „Martin György szemlélete fokozatosan szélesedett [...] a parasztság, a köznéppel együtt látóterébe került a társadalom többi rétege, csoportja is, egészen a királyi udvarig [...] a magyar nyelvterület egészen túl kiterjedt a szomszédos népekre, utóbb egész Európára, sőt még az Európán kívüli világra is. Egyre tudatosabban fogalmazta meg maga számára, hogy a táncművelés egy átfogó kulturális rendszernek a része.” (Hofer 1993: 12).

lenségek változásai mögött zajló kulturális folyamatok sokszor csak konkrét esettanulmányok segítségével bemutatható dinamikáját.

Martin az európai tánc történet különböző korszakainak, (elsősorban nyugatról keletre terjedő) divátáramlatainak táncműfajairól és táncos szokásairól beszél, amelyek különböző ütemben lecsapódva és egymással különböző mértékben összekeveredve ágyazódtak be lokális kultúrákba – ha úgy tetszik folklorizálódtak. Így alakult ki egyes területek, illetve települések hagyományos tánc kultúrája.⁹ A különböző táncműfajok és szokáselemek egyes területei egymással keveredve voltak jelen az európai paraszti kultúrában a 20. század közepén (teszem hozzá: egyes helyeken még a 21. század elején is), de ezekből mégis kiemelkedtek egyes „uralkodó műfajok”,¹⁰ amelyek vizsgálata alapján felvázolhatók azok a művelődéstörténeti folyamatok, amelyek kialakították a vizsgált terület, esetleg település paraszti tánc kultúráját.¹¹ Martin a fentiek alapján Európát három, azon belül a Kárpát-medencének a magyarok által lakott részeit három nagyobb és húsz kisebb tánc dialektusra osztotta.¹²

Hofer Tamás kiváló tanulmányaiban mutat rá arra, hogy a 16. századtól (tehát a török megszállástól) kezdve Magyarország az európai „kulturaközvetítés sűrű hálózataiból” egyre inkább kimaradt, periférikus helyzetűvé vált.¹³ Ennek következtében a magyar elit és a paraszti réteg között nagyobb volt a társadalmi távolság, mint Nyugat-Európa esetében, ahol a társadalmi rétegek együtt fejlődhettek és homogén kulturális nyelvet alakíthattak ki.¹⁴ Magyarországon a modern kor nyugati divatjai csak részlegesen érik el a paraszti társadalmat,¹⁵ emiatt itt „a paraszti kultúra önállóbbá és eredetibbé vált.”¹⁶ Mindez meghatározta a „magyar népi kultúra történeti szerkezetének és európai kapcsolatainak”¹⁷ sajátosságait, másrészt – véleményem szerint – befolyásolta a magyar folklórkutatás 20. századi fókuszát és kérdésfeltevéseit

⁹ Martin 1995: 6–7.

¹⁰ Martin 1995: 11.

¹¹ Martin 1995: 11.

¹² Martin 1995: 10–12.

¹³ Hofer 2009: 195.

¹⁴ Hofer 2009: 195–196.

¹⁵ Hofer 2009: 195.

¹⁶ Hofer 1993: 20.

¹⁷ Hofer 1993: 12.

is.¹⁸ Ebben a gondolati körben értelmezendő Martin megállapítása, miszerint az egyenlőtlen társadalom és művelődéstörténeti fejlődés miatt a különböző táncdivatok eltérő ütemben és erővel értek el bizonyos területeket Európában és ezen belül Magyarországon is.¹⁹ Az emögött álló lehetséges okokat kutatva, Martin megállapította, hogy egyes etnikai csoportok a feudális széttagoltság idején egymástól a mainál elszigeteltebb állapotban őrizték kultúrájuk sajátos vonásait²⁰ – ez magyarázhatja bizonyos területek táncművészetének viszonylagos heterogenitását. Más területek táncművészetének homogenitása mögött viszont az újkori kapitalista fejlődés, a nemzeti kultúra kialakítása, az írásbeliség terjedése, az infrastrukturális fejlődés egységesítő hatásai állhatnak, amelyek „a feudális territóriumok határait” fokozatosan feloldották Európában.²¹ Kelet-Európában azonban a megkésett polgári fejlődés miatt ezek a feudalizmusban gyökerező különbségek nem tűnnek el teljesen, csak háttérbe szorúlnak.²² Véleményem szerint összefoglaló munkáiban mindezt európai összehasonlító kontextusban, egyfajta történelmi makroszinten vizsgálja.²³ Ugyanakkor utal mezo-szintű változásokra, mint például a török hódoltság alatti népességvándorlások integráló hatására,²⁴ illetve egyes munkáiban mikroszintű, egyes lokalitásokhoz köthető változásokat is vizsgál, mint például Bag esetében,²⁵ vagy egyes területek, falvak (például a mezőségi²⁶ Szék) sajátos történeti, társadalmi

¹⁸ Mindez természetesen nem jelenti azt, hogy a szóban forgó társadalmi rétegek teljesen izolált kulturális állapotot mutattak volna. Hofer fenti gondolata egy 1984-es, angol nyelvű tanulmányában (Hofer 1984.) írta le a későbbiekben éppen Martin György kutatási eredményeinek hatására finomítva arról ír, hogy „nagyobb gyanakvással” kellene figyelni a különböző társadalmi rétegek közötti kulturális határokat, valamint azokat az elképzeléseket „amelyeket bizonyos nemzeti ideologikus elvárások, remények és tervek jegyében igen tiszteletre méltó korábbi nemzedékek vetítettek rá a népi kultúra képére.” (Hofer 1993: 20).

¹⁹ Martin 1995: 11.

²⁰ Martin 1995: 14.

²¹ Martin 1995: 14.

²² Martin 1995: 16–17. Kósa Lászlónak a táji-történeti tagolódásról írt összefoglalójának kiinduláspontja szemben áll ezzel a gondolattal. Kósa hipotézise szerint a feudális állapotok kulturális homogenitást tartottak fenn és a paraszti kultúra táji különbségeinek kialakulása a jobbágyfelszabadítás után elinduló polgárosulás tájanként eltérő hatásának volt köszönhető (Kósa 1998: 44–48).

²³ Varga 2020a: 88.

²⁴ Martin 1995: 14.

²⁵ Bag táncéletének változásaihoz lásd: Martin 1995: 5–6, 15–17.

²⁶ A magyar néprajztudomány több Mezőség nevű területet ismer. Tanulmányomban a Mezőség kifejezés az erdélyi Mezőségre vonatkozik.

helyzetére vonatkozóan.²⁷ Martin a magyar táncdialektusok sajátos arculatának kialakulásával kapcsolatosan a történeti fejlődés során működő elkülönítő és egységesítő tényezők együttes, gyakran egyidejű hatásáról beszél.²⁸ A fent már említett egyenlőtlen polgárosulás mellett az idegen és a belső fejlődésű táncdivatok terjedését és a más népekkel való kölcsönhatást emeli ki.²⁹ Ez utóbbival kapcsolatban Martin megjegyzi, hogy a „szóban forgó hatások átvételére az érintkezés időszakában nyílhatott lehetőség.”³⁰

A táncdialektusok megállapításának elveiről írva Martin több ízben utal rá, hogy szemléletére hatott a nyelvjáráskutatás és az ott tárgyalt problémák.³¹ Ezzel kapcsolatban véleményem szerint egyértelműen egyfajta étikus kultúramegközelítés mellett foglal állást, mondván, hogy a nyelvjáráskutatók azon kritériuma, miszerint a beszélői megértik-e egymást, a tánc kultúrával kapcsolatban használhatatlannak bizonyult.³² A nyelvek és a nyelvjárások közötti különbségek analógiájaként a nemzeti táncdialektusokkal kapcsolatban alapvető különbségekre hívja fel a figyelmet.³³ Megállapítja, hogy a magyar tánc kincs vertikálisan tagolt, hiszen egy-egy falu hagyományos tánc kultúrájában sok tánc történeti réteg lenyomata megtalálható. Ezzel szemben a román tánc kincs élesen elkülönül egymástól horizontális értelemben – „a dunai, a Kárpát vidéki és az erdélyi ún. tánczónák három külön világot jelentenek a román tánc kincsben” – írja.³⁴ Kérdés, hogy beszélhetünk-e a nyelvi analógia alapján a táncról is úgy, mint egyfajta nemzeti jellegzetességről, vagy produktumról – akár korai, akár kései értelemben.³⁵ Tény ugyanis, hogy egy mezőségi magyar és egy mezőségi román falu tánc kultúrájában sokkal több a

²⁷ Martin 1995: 111.

²⁸ Martin 1995: 14.

²⁹ Martin 1995: 17–19.

³⁰ Martin 1995: 19.

³¹ Martin 1995: 20. Könczei Csilla egy 2020-as tanulmányában vizsgálta, hogy különböző nyelvészeti paradigmák miként hatottak Martin György kutatói szemléletére (Könczei 2020).

³² Martin 1995: 20.

³³ Martin 1995: 20. Nyelvészeti tanulmányok valóban kimutatták, hogy bizonyos nyelvjárások között mélyrehatóbb különbségek lehetnek, mint bizonyos nyelvek között (Kiss 2001: 31–36).

³⁴ Martin 1995: 20.

³⁵ Hofer Tamás egy tanulmányában rámutat, hogy „a kulturális integrációnak és a nemzeti azonosságtudat építésének volt egy 16–17. századi korai hulláma Európában” és hogy ez a folyamat Magyarországra is hatott. Martin György a hajdútánc történeti vizsgálatával erre hívta fel a figyelmet (Hofer 1993: 16).

hasonló vonás, mint mondjuk egy mezőségi magyar település és egy dunántúli magyar falu tánc kultúrájában. Ez egyrészt azt mutatja, hogy a magyarok által táncolt táncok formai sajátosságait tekintve is beszélhetünk horizontális különbségekről, másrészt pedig, hogy a tradicionális tánc kultúra esetében a földrajzi távolság, a táji tagoltság és egyéb, differenciálódást okozó körülmények mégis jóval meghatározóbbak, mint a nyelv esetében – ha egyáltalán a tánc esetén a középkorban, vagy korábbi időszakokban beszélhetünk egykori nemzeti gyökerekről. Emiatt a nyelvi analógia itt (is) félrevezető lehet, ahogy azt Kőnczei Csilla egyik tanulmányában ki is hangsúlyozza: “A nemverbális kommunikációs közösségek egyáltalán nem esnek törvényszerűen egybe a verbális nyelvi közösségekkel, sokkal kisebbek, vagy éppen nagyobbak lehetnek azoknál.”³⁶

Martin György a dialektusok határainak meghúzásakor olyan “lényeges, döntőnek ítélt jelenségek”-ről beszél, amiket a kutatónak kell kiválasztani.³⁷ Az ezek vizsgálatából nyert összkép alapján lehet meghatározni a “táncdialektusok hozzávetőleges határait”. Itt egy kutatói konstrukcióról van szó, amely az émiikus kultúramegközelítés lehetőségeit háttérbe szorítja.

Martin fontosnak tartja a táncos jelenségek időbeli elterjedésének vizsgálatát is: “Tekintve, hogy a táncdialektusok meghatározásánál a paraszti tánc kultúra teljes felbomlása előtti – kb. századforduló időszakára tehető – állapotot kívánjuk rekonstruálni, az időbeli-történeti kontrollra a határok helyes meghúzása érdekében feltétlenül szükség van.”³⁸ Ez esetben is egy olyan kri-

³⁶ Kőnczei Csilla 2009b: 75. “[...] nagyobb európai tájak népi tánc kultúrája – függetlenül a nyelvtől és nemzetiségtől – meglehetősen egyívású még akkor is, ha az egyes népek nemzeti öntudatra ébredésük óta gondosan számon tartják és hangsúlyozzák megkülönböztető jegyeiket. A madártávlatból szemlélődő számára egyrészt a balkáni, másrészt a középkelet-európai, vagy pedig a nyugat-európai népek táncai meglehetősen egybemosódnak. A külső szemlélő kevéssé tudja megkülönböztetni az oroszot az ukrántól, a szlovákot a magyartól vagy erdélyi romántól, az olténiai románt a szerbtől, a macedont a bulgártól. A németet pedig éppoly nehezen választja el a csehtől vagy lengyeltől, mint a svédet a finntől.” (Pesovár 1980: 10).

³⁷ Ezek közül a legfontosabbnak Martin magunknak a táncoknak a vizsgálatát ítéli (Martin 1995: 26–27). Ezek mellett lényeges szempont még: bizonyos tánc típusok megléte, illetve hiánya; a táncok formai-szerkezeti jellegzetességei, motívumanyaga; a táncnév és a kapcsolódó terminológiai anyag; a tánchoz kapcsolódó térhasználat; a tánchoz kapcsolódó eszközhasználat; egyes táncok helye, funkciója a paraszti táncéletben; a táncalkalmak jellege, táncrendezés, szokások, táncillem; táncrend; a zenekíséret, dallamkincs, tempó; hangszerek és a zenekar felállása (Martin 1995: 23–26).

³⁸ Martin 1995: 22.

tériumról beszélünk, amelynek alkalmazása rugalmatlanná teszi a történelmi szemléletünket. Nem csak a modernitás és a tradicionalitás egymásra hatásának kérdései maradnak ki így a kutatás fókuszából, hanem kérdésessé válik a vizsgált időszak alsó határának meghúzása is. Amennyiben elfogadjuk a Martin által több helyen leírt axiómát, hogy a középkor uralkodó táncformái a kör- és lánctáncok, illetve a fegyveres táncok voltak, akkor ezt a korszakot tekintve a táncdialektusokat vizsgálva meglehetősen homogén képre kell számítanunk – ez teljesen szemben áll Martin fentebb is idézett kijelentésével, miszerint a feudális korszakra heterogén tánckultúra lehetett jellemző.

Írásomban az 1994-től máig tartó terepmunkáim adatait használom fel.³⁹ A Mezőséggel kapcsolatos kutatásaim során elsősorban két településen, Széken és Visán végeztem mélyfúrászerű terepmunkát, ezeken kívül azonban közel ötven faluban végeztem adatfelvételt, aminek eredményeit a mostani munkámban is felhasználom. A kérdéseim a Martin György által megállapított, étikus szemszögből is jól vizsgálható tényezők (bizonyos tánc típusok megléte, illetve hiánya, a táncok motívumkincse és szerkezete, a táncrend alakulása, bizonyos táncokhoz kapcsolódó tárhasználati módok, eszközhasználat, a tánchoz kapcsolódó terminológiai anyag, a táncoknak a paraszti táncéletben elfoglalt szerepe, zenekíséret jellemzői, a táncalkalmak jellege és táncrendezés szokásai, illetve táncillem) mellett émiikus adatokat is gyűjtöttem adatközlőimtől. Mely falvak táncaihoz hasonlít az övüké? Milyen tánckörzetbe jártak fiatalkorukban? Mekkora a házassági körzetük? Szomszédos falvak tánckultúrájának szembetűnő vonásairól is kérdeztem informátoraimat. Vizsgálatomat nem tekintem lezártnak, jelen tanulmányomban is több olyan elvi problémát érintek, aminek a megoldására még nem tudok vállalkozni.

Mezőség mint néprajzi tájegység

A Mezőség mint önálló népi műveltséggel rendelkező terület pontos körülhatárolását, valamint belső tagolódását tekintve a néprajzkutatók

³⁹ Tanulmányom a 2011-es doktori disszertációm egyik fejezetének továbbgondolt változata (Varga 2011: 52–59.). A mezőségi terepmunkámról részletek a következő munkámban olvashatók: Varga 2007: 123–124. Vonatkozó adatokat lásd még: Varga 2013a; Varga 2013b; Varga 2016.

között nincs egyetértés.⁴⁰ A magyar népi kultúra régióit tárgyaló legfrissebb összefoglalás az Erdélyi-Erdőhátot, a Lápos völgyét, a Nagy-Szamos völgyét, a Sajó mentét, a Felső-Maros mentét, a Mezőséget, Erdőalját, Aranyosszéket és Torockó környékét is külön tájegységként kezeli.⁴¹ Emiatt nehéz megállapítani a régió pontos méretét: néhányan száz, többen kétszáz-kétszázötven, esetleg háromszáz falut sorolnak ide. A kutatók általában kiemelik az egykori mezőváros, Szék kulturális különállását.⁴² A pontos behatárolást az egységes kutatási koncepciók hiánya, a kulturális változások vizsgálatára fordított kevés figyelem, illetve az egyes tájak kutatottsága terén tapasztalható különbségek is nehezítik.⁴³ Összefoglalóan elmondhatjuk, hogy a fent említett felosztások megjelölnék egy központi területet, amihez körben a perem-, illetve határvidékek csatlakoznak.

A Mezőség kistájakra történő felosztását illetően Kós Károly a viseletet, a népi építészetet és néhány folklórjelenséget vizsgálva többször utal a mezőségi kultúra táji eltéréseire. Ennek során elkülöníti egymástól az észak-nyugati, a déli és az általa „igazi” mezőségi falvaknak nevezett településeket.⁴⁴ Barabás László az eddigi tárgyi-néprajzi és folklórkutatások tapasztalatai, valamint saját népszokáskutatásai alapján hasonló véleményen van. A mezőségi régióon belül megkülönböztet egy központi falucsoportot (Belső-Mezőség: Visa, Magyarpalatka, Katona stb.), innen kifelé haladva, a következő koncentrikus körben ún. peremterületeket (Nyugat-, Észak-, Kelet- és Dél-Mezőség), a régió legszélén pedig a következő határvidékeket: Nagy-Szamos mente, Lápos mente, Sajó mente, Beszterce vidéke, Szászrégen környéke, Felső-Maros mente, Maros mente, Marosszéki Mezőség, Ludas környéke, Torda vidéke, Erdőalja, Borsa völgye és Kis-Szamos mente.⁴⁵ A régió középpontjában a történelmileg és infrastrukturálisan legizoláltabb Belső-Mezőség fekszik, a határterületek viszont már éles kulturális különbségeket felmutató városok és kapcsolódó nagytájak közvetlen közelében találhatóak.⁴⁶ A Kis-Szamos mentén és az Er-

⁴⁰ Keszeg 2010: 7–8.

⁴¹ Magyar 2011: 189–235.

⁴² Martin 1982: 74; Keszeg 2010: 8.

⁴³ Pávai 2005: 22–23.

⁴⁴ Kós 2000/2: 77, 196–239, 257–259, 269, 271, 273.

⁴⁵ Barabás 2010: 57–58. A román néprajzi tájbeosztás a fentiekhez hasonlóan a Kis- és Nagy-Szamos és a Maros közötti területet sorolja a Mezőséghez (Barabás 2010: 59).

⁴⁶ Barabás 2010: 59–60.

dőháton (Szamos menti hátság) egykori kismemesi falvak, a főbb utak mentén lévő vásáros települések műveltségbeli különállása tovább színezi a vidék kulturális összképét.⁴⁷ Kérdéses, hogy mennyire lehet pontosítani ezeket a koncentrikus köröket, és a különböző kulturális jelenségek mennyire mutatnak hasonló elterjedést. A kistájak között, és néhol azokon belül is (pl. Szék esetében) meglehetősen nagy kulturális különbségekkel lehet számolni.⁴⁸ Az eddigi összehasonlító kutatások (gazdálkodás, építészet, viselet, néptánc, népzene, népszokások) a környező néprajzi tájak erőteljes kulturális hatását mutatják a határvidékeken, ami a Belső-Mezőség felé haladva fokozatosan gyengül.⁴⁹ Barabás szerint az itt élők tájszemléletére és az összetartozás tudatára vonatkozó, a kultúráról alkotott belső (émikus) képük is ezt támasztja alá.⁵⁰ A tánckultúrát vizsgálva magam is hasonló véleményen vagyok, ugyanakkor úgy gondolom, hogy a terület külső és belső határainak pontosabb megállapításához egy alapos regionális identitáskutatás is szükségeltetne.⁵¹ Fontos lenne például megvizsgálni, hogy a „Mezőség”, „mezőségi” kifejezések helyi értelmezés és elfogadottsága hogyan változott az utóbbi évtizedekben. Kallós Zoltán 1964-ben még azt írta, hogy Bonchida, Válaszút és Szék lakosai nem fogadják el magukra nézve a „mezőségi” jelzőt.⁵² Kós Károly is utal arra a tényre, hogy Ördöngösfüzes lakosai szerint az „elmaradott” Mezőség a tőlük keletre fekvő Kékesvásárhely – Vasasszentiván falvaktól kezdődik.⁵³ Saját kutatásaim is azt mutatják, hogy a Belső-Mezőség magyar lakosai nem tartották magukat mezőségeknek. Az 1930-as, 1940-es években született adatközlőim szerint a Mezőség a „mócsi hegyen túl” kezdődik, ahol a „nagyhatárú” falvak (Magyarfráta pl.) találhatóak. Ez a vélemény a táncházas turizmus hatására megnövekedett érdeklődés miatt kezdett megváltozni az 1990-es évek közepétől, végétől.⁵⁴

⁴⁷ Barabás 2010: 59–60.

⁴⁸ Barabás 2010: 59–60.

⁴⁹ Barabás 2010: 60.

⁵⁰ Barabás 2010: 59.

⁵¹ Példaértékűnek ebből a szempontból Balogh Balázs és Fülemile Ágnes kalotaszegi kutatásait tartom (Balogh – Fülemile 2004: 9–15.). Emellett érdemes itt megemlíteni Könczei Csongor Lozsárd völgyében elvégzett vizsgálatait is (Könczei Csongor 2002).

⁵² Kallós 1964: 235.

⁵³ Kós 2000/2: 212, 225.

⁵⁴ Keszeg Vilmos szerint az 1970-es és az 1980a-as években született első néprajzi összefoglalások, az ugyanebben a korszakban induló és fellendülő táncházmozgalom kiemelte a mezőségi kultúra archaikus, érintetlen jellegét. Így született meg a régió pozitív mítosza (Keszeg 2010: 14).

A mezőségi népzenei és táncdialektus körülhatárolása és belső tagolódása

Mezőség önálló dialektusként csak az 1950-es évektől – Lajtha László, Kallós Zoltán, Jagamas János és munkatársaik vizsgálatai nyomán – szerepel a magyar népzene területi felosztásában.⁵⁵ Mezőség lehetséges belső tagolódására ugyan Lajtha már az 1950-es években felhívja a figyelmet,⁵⁶ a terület néptánczenei szempontok szerint történő körülhatárolását és belső felosztását azonban rendkívül későn, csak 2005-ben végezte el Pávai István. Ennek során Mezőség mellett külön említi a Kalotaszeg – Mezőség átmeneti területet (Erdőalja és az Erdélyi-Erdőhát kisnemesi falvait), Aranyosszéket, a Maros- és Sajó vidékét, a Marosszéki Mezőséget, valamint a Felső-Szamos vidéket –, ide értve a Nagy- és a Kis-Szamos mellékét, a régió belül pedig az Észak-, Belső-, Dél- és Kelet-Mezőséget különbözteti meg.⁵⁷ A szerző figyelmeztet a tánc- és a tánczene területén észlelhető dialektális eltérésekre, mondván, hogy a tánc- és tánczene stílusának egységessége, a táncrend azonos felépítése, ugyanazon tánc típusok jelenléte, illetve hiánya mellett a tánczenei kistájakat meghatározó tényező lehet a falusi zenekarok működési területeinek megállapítása is.⁵⁸ Pávai vizsgálatainak eredményeit tanulságosnak tartom egybevetni Martin Györgynek a mezőségi táncdialektusra vonatkozó megállapításaival.

A Mezőséget Martin György a keleti vagy erdélyi táncdialektusba sorolja.⁵⁹ Martin az erdélyi magyar táncdialektusokat vizsgálva Mezőséget elha-

⁵⁵ Pávai 2005: 27.

⁵⁶ Lajtha az addig gyűjtött anyag alapján északi és déli mezőségi dialektus meglétét feltételezi (Lajtha 1954: 80).

⁵⁷ Pávai 2005: 38–39.

⁵⁸ Pávai 2005: 37.

⁵⁹ Martin 1995: 110–113. A román tánckutatók Erdélyt a nyugati táncdialektushoz sorolják. Ezen belül több kisebb táncdialektust különböztetnek meg. Andrei Bucșan szerint a nyugati táncdialektus magja Erdély nyugati része, amihez szervesen kapcsolódik Észak- és Közép-Erdély, ahová Mezőség is tartozik. A Maros alsó folyásának környékét ettől különállónak, alldialektusnak tekinti (Bucșan 1977: 327). A magyar és a román szakemberek interpretációi közötti különbség okait keresve érdemes Kürti László gondolatait is figyelembe venni: „A román tudósok egy egyoldalú néprajzi térképet használnak, a magyar folkloristák hasonlóan egyoldalú másikat. A magyar etnográfusok és folkloristák komoly tisztelettel és áhítattal beszélnek bizonyos régiókról, amelyeket a román tudósok meg sem említenek [...]. A probléma középpontjában egyértelműen az áll, hogy mind a magyar, mind a román értelmiségiek egyfajta kettős pozitívista hagyományban élnek és dolgoznak, amely pozitívista

tárolja három másik közép-erdélyi nagytájtól, a Kalotaszegtől, a Maros-Küküllő vidéktől és Marosszéktől (“Magyar táncdialektusok”,⁶⁰ a vidék kisebb belső egységeit körvonalazva pedig öt kistájt különböztet meg:

1. A Borsa és Kis-Szamos völgye tánc kultúrájának bizonyos vonásait rokonítja a kalotaszegi és szilágysági falvakéval.
2. A Nagy-Szamos és Sajó völgye, valamint Lápos mente falvait más mezőségi területnél polgárosultabbnak tartja, melyek táncairól Martin összefoglalójának megírása idején még kevés gyűjtés állt a rendelkezésünkre.
3. A legjobban ismert, Mezőség középső részén lévő vegyes lakosságú falvak (Magyarpalatka és környéke, valamint a Tóvidék). Gazdag férfi- és párostánc kultúrával rendelkező vidék, ahol a magyar és a román tánckészlet között nagy az átfedés. Régies, aszimmetrikus lüktetésű páros táncot tartja itt jellemzőnek. Megemlíti, hogy a nagy körzetben muzsikáló magyarpalatkai zenészek mellett több parasztmuzsikus is működött a vidéken. A Kalotaszeggel és a Maros-Küküllő vidékkel határos átmeneti területként definiálja a Délnyugat-Mezőséget, melynek tánc kultúrájáról kevés adat állt a rendelkezésünkre az összefoglaló megírása idején. Tánc kultúrájának néhány vonása a Maros-Küküllő közi dialektussal rokonítja.
4. A Kelet-Mezőség “tánc- és zenekultúrája modernebb, székelyes hatások jellemzik. A régi aszimmetrikus lassú páros tánc hiányzik a vidéken, megjelenik viszont a marosszéki területen jellemző korcsos, és a székely verbunk.”⁶¹ A vármegyei magyarság – írja Martin – vélhetően az 19–20. század fordulóján vett át a székelységtől táncfajtákat – emiatt alakult ki az utóbbi fél évszázadban ez a táncdialektus a mezőségi magyar tánc repertoár és a marosszéki táncok „egyesítésével.”⁶² Ez ezért fontos, mert Mezőség tánc kultúrájával kapcsolatban itt veszi Martin a leginkább figyelembe az időbeli változásokat.

tradíciók a többség és kisebbség szféráira tagozódnak.” (Kürti 2002: 93., idézi Quigley 2008: 120; Varga Sándor fordítása).

⁶⁰ Martin 1995: 108–118.

⁶¹ Martin 1995: 111.

⁶² Martin 1995: 18. Kósa László összefoglalásában viszont azt írja, hogy a marosszéki Mezőségen a székelységhez való tartozás tudata még sokáig fennmaradt a rendi tagoltság megszűnte után is (Kósa 1998: 155–159, 319–344).

Martin legutolsó, 1985-ben megjelent összefoglalójában tehát Mezőség középső részéről beszélt, amikor a Visa, Magyarpalatka, Feketelak, Mezőkeszű stb. falvakból álló kulturális egységet próbálta meghatározni.⁶³ Párhuzamként Kallós Zoltán és Kós Károly megállapításait is érdemes figyelembe venni. A Kallós által – ha nem is mindig következetesen – Észak-Mezőségnek nevezett területen három kisebb egységet különít el: a Kis-Szamos völgyét és az attól nyugatra eső, erdőháti területet; valamint a régies kultúrája révén különálló, központi falucsoportot (Visa, Vajdakamarás, Mezőkeszű és Magyarpalatka), amihez az itteni szórványmagyarság kulturális jellegzetességei alapján még néhány települést (Kötelend, Mezőszava, Légen, Gyeke és Katona) hozzárendel.⁶⁴ Felosztásában a harmadik területhez a Cege, Feketelak és Vasasszentgotthárd környéki, ún. *tóvidéki* falvakat sorolja.⁶⁵ Kós Károly az énekkultúra, a táncszervezés, valamint a fonóbeli szokások, játékok területén megfigyelt különbségek tárgyalásakor északnyugat-mezőségi (Girolt, Kecsed stb.) és belső-mezőségi falvakról beszél. Ez utóbbiakon belül kijelöl egy szűkebb kört: Magyarpalatkát és házassági körzetét (Visa, Vajdakamarás, Mezőkeszű), ahol a fonóbeli játékok és a dalkincs tekintetében fedezett fel hasonlóságokat. Ebből a szempontból külön kezeli az ezektől keletebbre található falvakat, mint például Katona és Mezőköbölkút.⁶⁶

A táncművészet Martin által is fontosnak jelölt jegyeit étikusan vizsgálva, néhány émius szempontot is bevonva a kutatásba, úgy vélem, hogy tovább lehet finomítani Martin György táji felosztását a Mezőség vonatkozásában. Pávai Istvánnak a tánczenére vonatkozó legújabb területi felosztását figyelembe véve úgy gondolom, hogy a magyarok által táncolt táncokat vizsgálva Mezőséget érdemes külön tárgyalni a környező kistájaktól (Kis-Szamos melléke, Nagy-Szamos melléke, Sajó vidéke, Erdőalja, Marosszéki Mezőség), nyilván nem megfélemlítve arról, hogy ezen területek tánc- és zenekultúrája számos szálon kapcsolódik az Észak-, Kelet- és Dél-Mezőséghez.⁶⁷ Egybevágóan Pá-

⁶³ Martin 1985: 6.

⁶⁴ Kallós 1979; Kallós 1993.

⁶⁵ Kallós 1979; Kallós 1993.

⁶⁶ Kós 2000/2: 257–258, 269, 271, 273.

⁶⁷ Pávai – Abonyi 2020. Kőnczei Csongor Aranyoszákon, valamint az erdélyi Erdőháton végzett vizsgálata is azt mutatják, hogy a Mezőségre vonatkozó kutatásokat még folytatni kell, csakúgy, mint a táncdialektusokkal kapcsolatos elvi kérdések megvitatását (Kőnczei Csongor 2002; Kőnczei Csongor 2005).

vai István adataival saját kutatásaim, melyek alapján a fentiekhez hasonlóan külön falucsoportként kezelem a Belső-Mezőséget, az egykori Tóvidék falvait (Cege, Buza, Feketelak, Melegföldvár, Vasaszentgotthárd, Gyeke stb.) és az ettől a sávtól nyugatra elterülő falvakat sorolva ide egészen a Gyulatelke – Visa – Kötelend vonalig. A területet északon behatároló Füzes-patak menti falvakat (Ördöngösfüzes, Füzesmikola stb.) – csakúgy, mint az egykori mezővárost, Széket – már nem számítom ide. Délen a Kolozsvár – Szászrégen útvonal mellett fekvő, még ide tartozó falvak (Magyarszovát, Mócs) képeznek határt. A fenti beosztásánál azonban továbbmegyek, hiszen a vizsgálataim azt mutatják, hogy a Belső-Mezőség területén a tánc- és zenei kultúra szempontjából körvonalazható még egy kisebb falucsoport, amelyekben az 1960-as évekig, a helyi fiatalság által rendszeresen megszervezett, hétvégi táncalkalmakat a magyarpalatkai cigányzenészek muzsikálták ki. A továbbiakban **palatkai tánc-körzetnek** nevezem ezt a területet, ahol huszonhárom falu (és több hozzájuk tartozó kisebb tanyacsoport) található.⁶⁸ Az itteni települések tánckészletét és a táncok koreológiai sajátosságait összevetve az ettől Tóvidékével, halvány eltérések rajzolódnak ki. Buza, Melegföldvár és Feketelak környékén ugyanis már az 1800-as évek végén eltűnt a palatkai körzetben jellemző, magyarok által táncolt aszimmetrikus lüktetésű, lassú páros tánc (*lassú cigánytánc*).⁶⁹ A vegyesen (férfiak és nők által összekapaszkodva) járt *magyar*, vagy négyes tánc⁷⁰ használata is valamikor az első világháború környékén ment ki a divatból, míg

⁶⁸ Ezek a falvak a következők: Béré, Bédítanyák, Gyulatelke, Kisbogács, Kályáni-Vám, Kolozskorpád, Kötelend *Kiskályán*, *Kispulyon*, Lárgatánya, Légen, Magyararkályán, *Magyarpalatka*, Magyarpete, **Magyarszovát**, Mócs, Marokháza, Mezőgyéres, **Mezőkeszű**, Mezőszava, Omboztelke, **Vajdakamarás**, **Visa**. A távolabb eső falvakban (Apahida, Botháza, Gyeke stb.) sokkal ritkábban, egy-egy naptári ünnep, vagy lakodalom alkalmával zenéltek a palatkai cigányzenészek. (A **félkövér betűtípussal** szedett falvakban magyar többségű a lakosság. A *dólt betűvel* jellettekben nagyjából 50–50% a magyarok és a románok aránya. Ezekben a falvakban, ha tehették, külön táncoltak a nemzetiségek. Az aláhúzással jelölt falvakban elenyésző a magyarság aránya – maximum 10–12 család. A többiben nem laknak magyarok.)

⁶⁹ Lásd például a vajdakamarási *lassú cigánytáncot* a Néptánc Tudástár (BTK Zenetudományi Intézet, Népzene- és Néptáncutató Csoport és Archivum) Ft. 685.15a felvételén.

(https://neptanctudastar.abtk.hu/hu/dances?T2=%5B%22r%C3%A9gi+st%C3%ADlus%C3%BA+p%C3%A1ros__11%22%5D&T1=%5B%22mez%C5%91s%C3%A9gi__11%22%5D)

⁷⁰ Lásd például a magyarpalatkai *magyar négyest* a Néptánc Tudástár (BTK Zenetudományi Intézet, Népzene- és Néptáncutató Csoport és Archivum) Ft. 686.1a-b felvételén.

(<https://neptanctudastar.abtk.hu/hu/dances?Names=%5B%22magyar+n%C3%A9gyes%22%5D>)

a palatkai tánckörzetben ezt a magyarok még az 1960-as években is táncolták. A tóvidéki románok párkezdő, aszimmetrikus lüktetésű, forgós-forgató páros tánca (*vașitură*)⁷¹ pedig más koreológiai jegyekkel rendelkezik, mint a palatkai körzetben táncolt ún. *joc românesc*.⁷² A tóvidéki román férfiak és nők ugyanis szinte kizárólag egymás bal kezét fogva táncolnak, sok esetben szinte végig egymással szemben mozogva, míg a palatkai tánckörzetben a legtöbb esetben jobb kézzel kapaszkodnak össze a párok. A Tóvidéken ezen kívül a szimmetrikus páros táncokban létezik egy kar alatti forgatás, amikor 2/4-ed alatt fordul körbe kétszer a saját tengelye körül a nő, míg a palatkai körzetben szinte minden esetben 4/4-ed alatt történik ugyanez. Ez utóbbi jelenségek ugyan nagyon aprónak tűnhetnek, de sok esetben zavaróvá, a lassú román lassú páros esetében akár lehetetlenné is tehetik a közös táncolást.⁷³

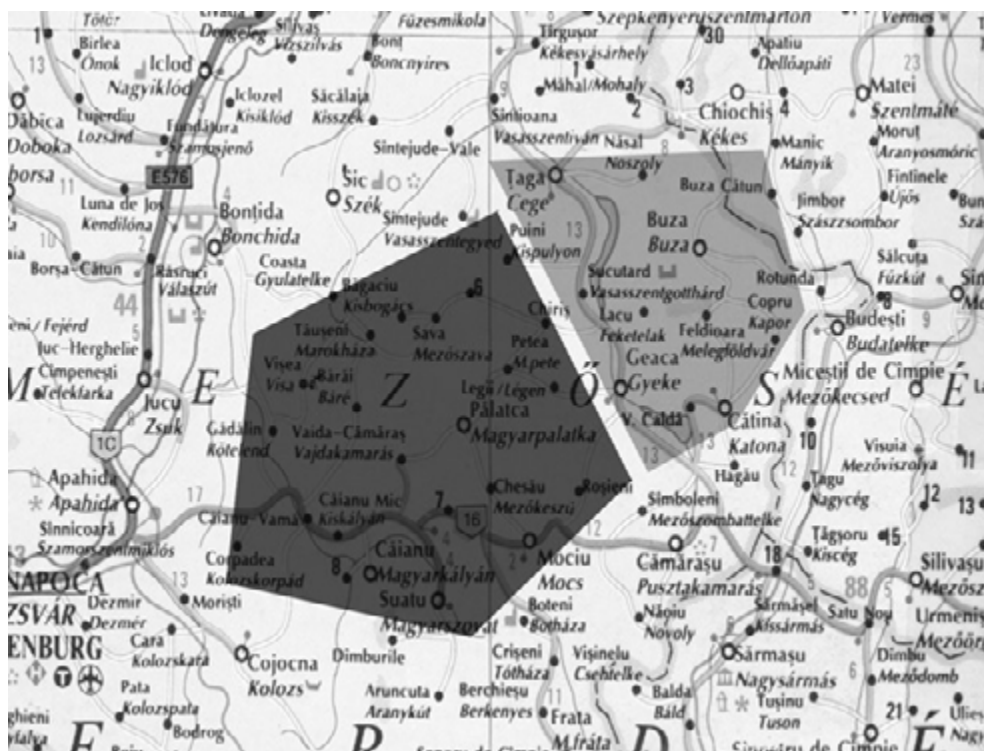
A két kistáj elválasztását – a különböző zenekíséret és táncterminusok mellett⁷⁴ – a helyiek saját tánc kultúrájukról alkotott képe (az általuk meghatározott tánckörzet) is indokolja. A Magyarpalatka környéki falvakból a téveszesítés idején többen költöztek el a nagyobb határú és emiatt nagyobb munkaerőigényű tóvidéki faluba, Katonába. Az emlékezéseikben vissza-visszatérő motívum, hogy nem szívesen látogatták a mulatságokat, mert nem tudtak együtt táncolni a helyiekkel.

⁷¹ Ehhez hasonlít a budatelki *purtată* nevű tánc, lásd a Hagyományok Háza Folklor Adatbázisában a HH_DVD_SzGJNE_VHS_0027_2_00-14-46_00-16-08.mpg felvételen.

⁷² Lásd például a bárói *joc românesc*-t a Hagyományok Háza Folklor Adatbázisában, a HH_DVD_VaSa_V8_016_1_01-07-09_01-12-46.mpg felvételen.

⁷³ Ezt több olyan fesztivál alkalmával megtapasztaltam, ahol tóvidéki és Magyarpalatka környéki táncosokat próbáltunk egymással táncoltatni.

⁷⁴ Pávai István legutóbbi térképén is külön jelöli a Tóvidéket és a Belső-Mezőséget (Pávai – Abonyi 2020).



Az adatközlőim információi szerint a települések közül a visai magyarok a kötelendi, keszüi, palatkai, pulyoni, kamarási, szavai és szováti magyarsággal ápolnak ma is szorosabb rokoni kapcsolatokat,⁷⁵ ezekkel a falvakkal vallják magukat egy néprajzi egységbe tartozónak. A visai románság jóval szélesebb házassági kapcsolatai Kisbogács, Magyarpete és Légen kivételével az összes Magyarparlatka környéki falut érintették, ezeken kívül ritkán a Kis-Szamos menti román falvak lakóival is házasodtak, a tóvidékiekkel azonban egyáltalán nem. Az 1960-as évekig az itt felvázolt házassági körhöz tartozó falvak hétvégi táncalkalmait látogatták a visai magyar és román legények.

⁷⁵ Ritkábban házasodtak bonchidai, választúti, mócsi, mezőgyéresi és kályáni lakosokkal, elvéve légeniekkel és székiekkel. Ezen kívül Köteland és Zsuk néhány magyar családja visai származású.

Következtetések

A fenti felosztás elsősorban a magyar táncanyag vizsgálata alapján született. Román párostáncok formái, szerkezeti jellemzőit, valamint a motívumkincset nézve a Mezőség és a környező kistájak meglehetősen homogén képet mutatnak, és csupán a tánckészlet, a páros táncoknál jóval kisebb részét kitevő férfitáncok tekintetében látunk a magyarokéhoz hasonló táji eltéréseket.⁷⁶ Mindez arra figyelmeztet minket, hogy érdemes felülvizsgálni, finomítani azokat a szempontokat, amelyek alapján a dialektológiai vizsgálatainkat végezzük. Véleményem szerint a táncok esetében a szimmetrikus lüktetésű, cigánytánc, csárdás, szökös és sűrű néven ismert páros táncok vizsgálata kiemelten fontos, hiszen – szemben a legényesekkel – a mezőségiak többsége ismeri és a mai napig táncolja ezeket. Ezt a gondolatot támasztja alá az a tény is, hogy az adatközlők a táncörzetek meghatározása során az esetek döntő többségében ezekre a táncokra hivatkozva különítenek el egymástól területeket.

Mindez azt is mutatja, hogy a táncdialektusokat vizsgálva a nemzeti, vagy etnikus sajátosságokra fókuszáló szemüvegeinkkel óvatosan kell bánni, a mezőségi tánc kultúrát kutatva a későbbiekben érdemes lenne a magyar perspektíva mellett román, szász sőt cigány szemszögből is vizsgálni.⁷⁷ Egy

⁷⁶ A román táncanyagot annál is inkább érdemes vizsgálni, hiszen a 18. század óta a Mezőség legjelentősebb etnikai csoportja a román. Az 1992-es népszámlálási adatok szerint a palatkai táncörzet lakossága 11882 fő volt, aminek 59.5%-a a román, 37%-a a magyar és 3.5%-a a cigány etnikumhoz tartozott. A magyar lakosság elsősorban két, körülbelül ezerfős közösségben (Vajdakamarás és Magyaraszóvát) él, de Mezőkeszűben (393 fő) és Visában (435 fő) is többségben található a magyarok. Kályáni-Vámban (62 fő), Kiskályánban (70 fő), Kispulyonban (65 fő) és Magyarpalatkán (378 fő) körülbelül az összlakosság felét-harmadát teszik ki. Ugyanakkor Mócson jelentős számuk (238 fő) ellenére csak a falu összlakosságának nyolcadát adják. A többi, tizennégy faluban egyáltalán nincsenek magyarok, vagy erőteljes mélyszórványban élnek. Jelentősebb cigány közösség Magyarpalatkán, Magyaraszóváton és Mócson él. Az alldialektus legnépesebb faluja, egyben a gazdasági és kereskedelmi szempontból is a legjobban prosperáló vásártartó falu Mócs, tartozéktelepüléseit is beleszámolva mintegy 3200 fővel (Varga E 2007–2008).

⁷⁷ Mai, ebből a szempontból felületesnek mondható tudásunk szerint, a táncok formai megjelenését, a tánc kíséző zenét és a kapcsolódó térhasználatot szem előtt tartva úgy tűnik, hogy Közép-Erdély területein előforduló cigánytáncok esetében a magyarnál és a románnál is sokkal homogénebb képet kapnánk. Elképzelhető, hogy egy, a cigány kultúrára koncentrálnó, a cigány etnikum szemszögből történő vizsgálat Közép-Erdélyt egyetlen nagy táncdialektusként értelmezné.

ilyen interetnikus kultúrakutatás szemléletbeli és módszertani változásokat igényelne, és új elméleti keretek megalkotását is szükségszerűvé tenne.⁷⁸

Érdemes itt Kós Károlyt idézni: „A Mezőség a román és magyar nép, sőt északkeleti peremén még a telepes szász s az egyes faluvégeken meghúzódó cigány etnikum közös szülőföldje. Mint ilyen, nyilvánvaló, hogy a „mezőségi” sajátosság alig érthető meg, ha ezt nem vesszük tudomásul.”⁷⁹ A közép-erdélyi tánckultúra interetnikus vonatkozásaira román tánckutatók is felhívták a figyelmet,⁸⁰ Colin Quigley pedig kifejezetten amellett érvel, hogy a mezőségi tánckultúra különböző jegyeit vizsgálva az etnikus elkülönítéseknek csak korlátozott jelentősége van.⁸¹

„A népi kultúra táji tagoltságnak eddigi kutatása egy olyan kultúra-konceptiót tükröz, amelyik a kultúrát körülírható és mérhető produktumok összességének értelmezi,” írja Könczei Csongor 2002-ben.⁸² Jogosan mutat rá, hogy ezzel szemben a kulturális folyamatokra eddig kevés figyelmet fordítottunk.⁸³ Úgy vélem, hogy a probléma megoldásához, és a szintén Könczei

⁷⁸ Martin György egy 1984-es tanulmányában már utalt ezzel kapcsolatban a szemléletbeli változtatások szükségességére: „Az a megállapítás, mely szerint Európa népei nem tudják, hogy mennyire rokonok egymással, a kisebb övezeteken belül még inkább érvényes s általában a tánca is áll. Kelet-Európa népei még nem tudják magukról, hogy sajátos nemzeti tánckultúrájuk mennyire közös gyökerekből táplálkozik s mennyire azonos módon zajlott le az egyedinek tartott és igen messziről, a homályos történeti múltból eredeztetett tánckultúrájuk, sajátosan egyedinek és egyszerinek vélt nemzeti táncuk kialakítása. A ténylegesen meglévő különbségeket az illető népek paraszttánc-kultúrája kisebb-nagyobb területeinek eltérő fejlődése, fáziseltolódása hozta létre. Lényegében tehát az elkésett fejlődésből adódó különbségeket az öntudatosodó nemzeti elitréteg domborította ki, ideologizálta és stilizálta politikai törekvéseinek megfelelően. E politikai és kulturális törekvéseknek végső célja a nemzeti függetlenség megteremtése, s ennek a független nemzeti közösségnek sajátos, kulturális különállóságra való alapozása. A különálló nemzeti kultúra hangsúlyozása indokolt mindaddig, amíg a nemzeti függetlenség meg nem valósult, a vágy be nem teljesedett. A nemzeti függetlenségi törekvések azonban nagyrészt már elérték céljukat, ezért ma már felnőttként kellene visszatekintnünk e nemzeti kultúrák kialakításának lelkes ifjúkorára. A történeti mítoszok továbbápolása helyett a tudománynak az igazságot kell feltárnia a helyes nemzeti önismeret érdekében.” (Martin 1984: 360).

⁷⁹ Kós 2000/1: 18.

⁸⁰ Giurchescu – Boland 1995: 275.

⁸¹ „Úgy gondolom, hogy Közép-Erdélyben, a különböző etnikai közösségek tánchagyományai (...) [a nemzetiségi jegyek szempontjából] annyira vegyesek, hogy nehéz, ha nem lehetetlen őket szétválasztani. A nemzetiségi eltérések megjelölésére használt etnikai megkülönböztetések általában csak helyi kontextusban relevánsak. Különösen így van ez a Mezőség (...) központi régiójában” (Quigley 2008: 121, betoldás és a fordítás: Varga Sándor).

⁸² Könczei Csongor 2002: 7.

⁸³ Könczei Csongor 2002: 7.

Csongor által megkérdőjelezett (és valóban kérdéseket felvető) „átmeneti vidék” fogalmának tisztázásához, az időbeli változásokra érzékeny, mikroszintű vizsgálatok elvégzése visz közelebb. Ez nem csak az egyenetlen gyűjtések problémáját oldaná meg, hanem finomra hangolná azokat a mára már meglehetősen merevnek gondolt gondolati kereteket, amiben Martinék vizsgálták a tánckultúrát és a kapcsolódó kulturális elemek terjedését. Az ilyen jellegű vizsgálatok megmutathatják, hogy a tánckultúra egyes jelenségei akár korábban zártnak gondolt kulturális egységeket átugorva (az iskola, az egyház, a táncmesterek esetleg a korabeli írásbeliség hatására például) kerülhettek egymástól meglehetősen távoli helyekre. A migráció kérdését is alaposabban vizsgálni kell, mint ahogy tette azt például Belényesy Márta a bukovinai székekkel kapcsolatban.⁸⁴ Végezetül újra kell gondolni a tradicionális és a modern kultúra viszonyának vizsgálatát. Néhány vizsgálatom mutatja például, hogy a paraszti kultúrában a modernizáció okozta 20. századi akkulturáció különböző fázisaiban is történtek olyan változások (fesztiválok, mozi stb. hatására), amelyek lenyomatai érzékelhetők egyes falvak tradicionális tánckultúrájában.⁸⁵

KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS

Köszönöm Fügedi Jánosnak, Horváth-May Dánielnek, Karácsony Zoltánnak és Köncei Csillának a tanulmány megírásához nyújtott segítségét.

⁸⁴ Belényesy 1958.

⁸⁵ Varga 2020c.

Irodalom

BALOGH Balázs – FÜLEMILE Ágnes

2004 *Társadalom, tájszerkezet, identitás Kalotaszegen*. Budapest: Akadémiai Kiadó.

BARABÁS, László

2010 A Mezőség néprajzi körvonalai és belső tagolódásának kérdései. In KESZEG Vilmos – SZABÓ Zsolt (szerk.): *Mezőség: Történelem, örökség, társadalom*. Kolozsvár: Művelődés. 53–61.

BÁRTH, Dániel

2012 Történeti folklorisztika Magyarországon: Előzmények és távlatok. *Etnoszkóp*. vol. 2, no. 1. 9–21.

BELÉNYESY, Márta

1958 *Kultúra és tánc a bukovinai székelyeknél*. Budapest: Akadémiai Kiadó.

BUCŞAN, Andrei

1977 A román néptánc sajátosságai. In KAPOSÍ Edit – PESOVÁR Ernő (szerk.): *Táncstudományi Tanulmányok 1976–77*. Budapest: A Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Tagozata. 314–339. (Eredeti kiadása románul: *Specificul dansului popular românesc*. 1971, Bucureşti.)

FÜGEDI János

2020 György Martin's Method for Analyzing Dance Structures. In FÜGEDI János – QUIGLEY, Colin – SZÖNYI Vivien – VARGA Sándor (szerk.): *Selected Papers of György Martin*, Budapest: RCH Institute for Musicology / Hungarian Heritage House. 311–321.

GIURCHESCU, Anca – SUNNI BLOLAND

1995 *Romanian Traditional Dance: A Contextual and Structural Approach*. Mill Valley, CA: Wild Flower Press.

HOFER, Tamás

1984 The Perception of Tradition in European Ethnology. *Journal of Folklore Research*. 1984/21/2-3:133-147.

1993 A magyar népi kultúra történeti rétegei és európai helyzete Martin György tánckutatásainak fényében. In FELFÖLDI László

ló (szerk.): *Martin György emlékezete*. Budapest: Magyar Művelődési Intézet. 11–22.

- 2009 A hagyomány felfogása az európai etnológiában. In HOFER Tamás: *Antropológia és/vagy néprajz: Tanulmányok két kutatási terület vitatott határvidékéről*. Budapest – Pécs: MTA Néprajzi Kutatóintézete – PTE Néprajz–Kulturális Antropológia Tanszék – L'Harmattan. 191–206.

KALLÓS Zoltán

- 1964 Tánc hagyományok egy mezőségi faluban. In DIENES Gedeon (szerk.): *Tánc tudományi Tanulmányok 1963–64*. Budapest: Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Bizottsága. 235–252.
- 1979 Adalékok az észak-mezőségi magyarság néprajzához. *Művelődés*. vol. 32, no. 1. 6–8.
- 1993 *Észak-mezőségi magyar népzene. Tóvidék: Cege – Feketelak – Vasasszentgotthárd. Kísérőszöveg a Kallós Archívum 3 audiokazettájához*. Budapest: Válaszút Népművészeti Egyesület.

KAVECSÁNSZKI Máté

- 2021 Tánc tudomány és társadalomtörténet. In FUCHS Livia– FÜGEDI János – PÉTER Petra (szerk.): *Tánc tudományi Tanulmányok 2020–2021*. Budapest: Magyar Táncművészeti Egyetem / Magyar Tánc tudományi Társaság. 68–96.

KESZEG Vilmos

- 2010 Az erdélyi Mezőség néprajzi irodalma. In KESZEG Vilmos – SZABÓ Zsolt (szerk.): *Mezőség: Történelem, örökség, társadalom*. Kolozsvár: Művelődés. 7–52.

KISS Jenő

- 2001 Nyelv és nyelvjárás. In KISS Jenő (szerk.): *Magyar dialektológia*. Budapest: Osiris Kiadó. 31–37.

Kós, Károly

- 2000 *A Mezőség néprajza*. 2 kötet. Marosvásárhely: Mentor Kiadó.

KÓSA, László

- 1998 *Paraszti polgárosulás és a népi kultúra táji megoszlása Magyarországon: 1880–1920*. Budapest: Planétás Kiadó.

KÖNCZEI Csilla

- 2009a A tánc mint multimediális poétikai kommunikáció. In KÖNCZEI Csilla: *Táncelméleti írások / Writings in Dance Theory: 1987–2004*. Cluj-Napoca: Editura Fundației pentru Studii Europene. 47–51.
- 2009b A nemverbális rítusok verbális értelmezhetőségéről. In KÖNCZEI Csilla: *Táncelméleti írások / Writings in Dance Theory: 1987–2004*. Cluj-Napoca: Editura Fundației pentru Studii Europene. 68–85.
- 2015 A '60-as–'80-as évek magyar néptáncutatójának képe a cigány kultúráról: beszédmodok és osztályozási rendszerek. In Jakab Albert Zsolt – Kinda István (szerk.): *Aranykapu: tanulmányok Pozsony Ferenc tiszteletére*. Kolozsvár: Kriza János Néprajzi Társaság / Szabadtéri Néprajzi Múzeum / Székely Nemzeti Múzeum. 829–839.
- 2020 Létezett-e valaha strukturalizmus a táncutatóban? Nyelvészeti modellek, nyelvi analógiák és a szerkezet fogalma Martin György táncelemzésében. *Ethnographia*. 131. évf. 2. szám. 254–269.

KÖNCZEI Csongor

- 2002 A regionális identitástudat határ(talanság) képzetei: Az átmeneti vidék fogalmának körülírhatatlanságáról. In SZABÓ Á. Töhötöm (szerk.): *Lenyomatok: fiatal kutatók a népi kultúráról*. Kolozsvár: Kriza János Néprajzi Társaság. 7–28.
- 2005 Az aranyosszéki táncutatóról, mint egy lehetséges táncdialektusról. *Művelődés*. vol. 58. no. 10. 13–16.

KÜRTI László

- 2002 Ethnomusicology, Folk Tradition, and Responsibility: Romanian – Hungarian Intellectual Perspectives. In BĂLAȘA, Marin Marian (szerk.): *European Meetings in Ethnomusicology*. 9. București: Romanian Society for Ethnomusicology. 77–97.

LAJTHA László

- 1954 *Széki gyűjtés*. Budapest: Zeneműkiadó. Népzenei Monográfiák.
2.

MAGYAR Zoltán

- 2011 *A magyar kultúra régiói 2: Felföld, Erdély, Moldva*. Budapest:
Mérték Kiadó.

MARTIN György

- 1955 *Bag táncai és táncélete*. Budapest: Művelt Nép Könyvkiadó.
Néptáncosok kiskönyvtára 16–18.
- 1982 A széki hagyományok felfedezése és szerepe a magyarországi
folklorizmusban. *Ethnographia*, 93. évf. 1. szám. 73–83.
- 1984 Népi táncgyománny és nemzeti tánc típusok Kelet-Közép-Eu-
rópában a XVI–XIX. században. *Ethnographia*. 95. évf. 3.
szám. 353–361.
- 1985 *A mezőségi sűrű legényes*. Budapest: Néptáncosok Szakmai
Háza.
- 1995 *Magyar tánc típusok és tánc dialektusok*. Budapest: Planétás
Kiadó. (Első kiadás: 1970–1972.)

PÁVAI István

- 2005 Az erdélyi nagytáj a néprajz-, népzene és néptánc kutatás
szemléletében. In KESZEG Vilmos – TÖTSZEGI Tekla (szerk.):
*A Kriza János Néprajzi Társaság Évkönyve 13: Tanulmányok
Gazda Klára 60. születésnapjára*. Kolozsvár: Kriza János
Néprajzi Társaság. 15–47.

PÁVAI István – ABONYI György

- 2020 *A Magyar nyelvterület fontosabb néprajzi tájai*. Térkép. [http://
pavai.hu/neprajzi-terkep/](http://pavai.hu/neprajzi-terkep/)

PESOVÁR, Ernő

- 1980 Európai tánc kultúra – nemzeti tánc kultúrák. In LELKES Lajos
(szerk.): *Magyar néptánc hagyományok*. Budapest: Zeneműki-
adó. 8–10.

QUIGLEY, Colin

- 2008 Nationalism and Scholarship in Transylvanian Ethnochoreo-
logy. In SHAY, Anthony (szerk.): *Balkan Dance: Essays on*

Characteristics, Performance and Teaching, North Carolina
– London: McFarland & Company. 116–129.

SZŐNYI, Vivien

- 2020 The Significance of György Martin's Historical and Comparative Studies in Hungarian and International Ethnochoreology. In FÜGEDI János – QUIGLEY, Colin – SZŐNYI Vivien – VARGA Sándor (szerk.): *Selected Papers of György Martin*. Budapest: RCH Institute for Musicology / Hungarian Heritage House, 101–118.

VARGA, E. Árpád

- 2007–2008 *Erdély etnikai és felekezeti statisztikája, 1850–2002: A legújabb adatokkal bővített, javított, elektronikus változat*. Budapest: X. <http://www.kia.hu/konyvtar/erdely/erd2002.htm>

VARGA, Sándor

- 2007 Néptánckutatás az erdélyi Mezőségen. *Művelődés*. vol. 60. no. 6–9. 122–124.
<http://www.muvelodes.ro/index.php/Cikk?id=436>
- 2011 *Változások egy mezőségi falu XX. századi tánc kultúrájában*. PhD Disszertáció. ELTE BTK Történelemtudományi Doktori Iskola, Néprajz – Európai Etnológia Doktori Program, Budapest. <http://doktori.btk.elte.hu/hist/vargasandor/diss.pdf>
http://real-phd.mtak.hu/554/7/varga_disszertacio_fotoknelkul.pdf
- 2013a Formai változások az erdélyi Belső-Mezőség tánckészletében a 20. század folyamán. In BOLVÁRI-TAKÁCS Gábor – FÜGEDI János – MIZERÁK Katalin – NÉMETH András (szerk.): *Kultúra – érték – változás a táncművészetben, a táncpedagógiában és a tánckutatásban*. Budapest: Magyar Táncművészeti Főiskola. 212–227.
http://real.mtak.hu/20553/1/Formai_valtozasok_az_erdelyi_Belso_Mezoseg_tanckeszleteben_a_20._szazad_folyaman_u_224336.68316.pdf
- 2013b A nemesi kultúra hatásai a mezőségi paraszti műveltségre táncban és zenében. *Ethnographia*. vol. 124. no. 4. 471–484.

- http://real.mtak.hu/20554/1/A_nemesi_kultura_hata-sai_a_mezosegi_paraszti_muveltsere_tanban_es_zeneben_u_224530.222041.pdf
- 2016 Zenészfogadás az erdélyi Mezőségen. In KISS Gábor (szerk.): *Zenatudományi Dolgozatok 2013–2014*. Budapest: MTA BTK Zenatudományi Intézet. 251–287.
http://real.mtak.hu/89613/1/PDFsam_Dolgozatok-2013-2014_web.pdf
- 2020a Two Traditional Central Transylvanian Dances and Their Economic and Cultural/Political Background. *Acta Ethnographica Hungarica*. vol. 65, no. 1. 39–64.
- 2020b The Scientific Legacy of György Martin. In FÜGEDI János – QUIGLEY, Colin – SZŐNYI Vivien – VARGA Sándor (szerk.): *Selected Papers of György Martin*. Budapest: RCH Institute for Musicology / Hungarian Heritage House. 86–97.
- 2020c A gazdasági, társadalmi és politikai kontextuselemzés szükségessége a néptánc kutatásban: A belső-mezősegi, hosszúhetényi, kapuvári és a végvári vizsgálatok tanulságairól. In PÁL-KOVÁCS Dóra – SZŐNYI Vivien (szerk.) *A mozgás misztériuma: Tanulmányok Fügedi János tiszteletére*. Budapest: L'Harmattan. 173–188.

Párhuzamos különidejűség a táncművészetben

– Egy rurális moldvai közösség táncművészetének organikus átalakulása

BONDEA VIVIEN

1. Bevezetés

Jelen tanulmány a moldvai Magyarfalú (Arini, Románia) lokális táncművészetének változásaival foglalkozik az 1940-es évektől a 2010-es évek végéig terjedő időszakot figyelembe véve.¹ A településen 2015 óta zajló holisztikus szemléletű táncantropológiai kutatás elsődleges hipotézise szerint egy közösség táncművészetének időbeli síkon folyamatos átalakuláson megy keresztül, ez az átalakulás pedig összefüggésben áll a vizsgált közösséget érintő makro- és mikrotörténeti folyamatokkal vagy eseményekkel. A változás a kultúra alapműködésének része,² sőt feltétele, azonban ez a változás annak ellenére, hogy permanens, nem történik egyenletesen.³ Bizonyos folyamatok gyorsítják, mások lassítják, különböző események pedig döntő mértékben meghatározhatják az átalakulás menetét. A „kívülről” érkező hatásokra a közösségek részéről szükségszerű egy „belső” válasz,⁴ adaptációs gyakorlat alkalmazása a kultúra és a társadalom további – célszerűen harmonikus – működése érdekében.⁵ A táncművészet vizsgálatát szem előtt tartva, mindezek alapján feltételezhetjük, hogy a táncok formai, stílusi és tartalmi változása, valamint a táncművészet elsajátításának és használatának keretét adó táncművészet átalakulása egyéni és közösségi adaptációs gyakorlatok következménye. Magyarfalú esetpéldájánál maradva, az adaptáció háttérében olyan egymással

¹ A tanulmány az SNN 139575 számú projekt keretében a Nemzeti Kutatási Fejlesztési és Innovációs Alapból biztosított támogatással, az SNN_21 kutatási pályázati program finanszírozásában készült.

² Shils 1996: 110.

³ Radcliffe-Brown 1952: 192–193.

⁴ Eriksen 2006: 322.

⁵ Bronisław Malinowski kulturális válasz fogalma ebben az értelemben megegyezik Alfred Reginald Radcliffe-Brown adaptációs gyakorlat felfogásával. Malinowski 1939: 943.; Radcliffe-Brown 1952: 8–9.

összefüggő ökológiai, politikai, gazdasági és szociokulturális folyamatok vagy események állhatnak, mint például egy környezeti krízis, a rendszerváltás, a munkamigráció vagy épp a modernizáció.⁶ Mindezek alapján, a tánckészlet változásainak bemutatása mellett, a tanulmány arra keresi a választ, hogy milyen makro- és mikrotörténeti folyamatok vagy események állnak a magyarfalusi táncrepertoár átalakulásának háttérében, valamint hogy milyen a közösség adaptációs készsége a helyi tánckészlet átalakulásának tükrében.

2. A kutatás fogalmi, elméleti és módszertani keretei

A tanulmányban tárgyalt problémakör szükségessé teszi néhány kifejezés és teoretikai megközelítésmód meghatározását. Lokális tánckultúra alatt a folytonosan változó táncélet és tánckészlet komplex egészének helyileg és közösségileg érvényesített, a megfigyelés idején aktív használatban lévő praxisát értem. A tánckultúra részeihez kapcsolódó tudás elsajátítható a közösség földrajzi határain kívül is, azonban lokális gyakorlattá válásának előfeltétele a faluközösség nyilvános színterén való megjelenése, egyúttal kollektív validálása. A társadalmi ellenőrzés alatt tartott közösségi táncolás, melyet a kutatás szociokulturális gyakorlatként értelmez,⁷ a részvételi alapon működő tánckultúrák sajátja. Magyarfaluban a táncolásban való részvétel érdemel elismerést,⁸ nem pedig a táncmozdulatok kivitelezése, esztétikai értéke.⁹ A település organikus,¹⁰ közösségileg szervezett táncalkalmain nincsenek táncspecialisták, nem vált bemutató jellegűvé a tánc, s talán éppen ezért tudott szerves része maradni a falu szociokulturális rendszerének a mai napig.

⁶ Vö. Lange 1975: 106–108.

⁷ A táncantropológia területén kiemelt szereppel bír a táncolás társadalmi beágyazottságának hangsúlyozása. Lásd Giurchescu–Torp 1991: 1.; Kaepler 1991: 11.

⁸ Ehhez egy alapvető tánc tudás szükséges, hisz bizonyos élethelyzetekben, alkalmakon (például lakodalomban) táncolni *kell*, a részvételt elvárja a közösség.

⁹ A falusi román közösségek táncesztétikájának vizsgálatakor Anca Giurchescu hasonló megállapításra jutott. Lásd Giurchescu 2003: 166.

¹⁰ Jelen tanulmány a településen működő irányított táncoktatással és a hagyományörző táncsoportok működésével csak érintőlegesen foglalkozik. A szerves és szervezett folklór vagy másnéven az organikus és organizált hagyomány jellemzéséhez lásd Faragó 1979: 49.; Keszeg 2018: 29–30.

A kutatás a tánckultúrát Alfred Reginald Radcliffe-Brown strukturális funkcionalizmus elméletére alapozva adaptációs rendszerként értelmezi.¹¹ Magyarfalu tánckultúrájának átalakulása azt mutatja, hogy a különböző történeti, gazdasági és társadalmi változásokhoz való alkalmazkodás kultúraformáló erővel bír a közösségben. Amennyiben a kultúrát – vagy másként a társadalmi életformát – adaptációs rendszerként vizsgáljuk, különbséget kell tennünk a rendszer három aspektusa között. Elsőként beszélhetünk a társadalmi adaptáció ún. intézményi aspektusáról, mely az együttműködést, a társadalmi folytonosság fenntartását biztosító társas megállapodásokat foglalja magába. Mellette létezik a kulturális adaptáció, melynek segítségével egy személy bizonyos szokásokra és mentális képességekre tesz szert, ezáltal képessé válhat a társadalmi cselekvésre, helyet kaphat a szociális életben. Végezetül pedig az ökológiai adaptációval is számolnunk kell, mely a fizikai környezethez való alkalmazkodást jelenti.¹² Az eddigi vizsgálatok azt mutatják, hogy Magyarfalu tánckészletének változásai ezen adaptációs gyakorlatok valamelyikére vezethetők vissza.

A kutatás adatgyűjtési módszereit elsősorban az antropológiai terepmunka technikái, a résztvevő megfigyelés, a tánctanulás, az interjúkészítés, valamint a táncos események eredeti környezetükben való fotózása és filmes rögzítése határozta meg.¹³ Ehhez hozzájárult a Zenetudományi Intézet Népzene- és Néptánckutató Osztályának gyűjteményeiben végzett archívumi adatfeltárás, főként a moldvai magyarság tánchagyományaira vonatkozó korábbi gyűjtések,¹⁴ kéziratok és filmek tanulmányozása.¹⁵

¹¹ Radcliffe-Brown 1952.

¹² Radcliffe-Brown 1952: 8–9.

¹³ A funkcionalista szemléletű tánckutatás módszertanáról lásd Szőnyi 2019: 43–44.

¹⁴ A magyarországi tánckutatás számára a rendszerváltás előtt azon Baranya megyei településeken (Egyházaskozár, Szárász, Mekényes, Bikal) adódott lehetőség a moldvai táncok vizsgálatára, ahová moldvai magyarok, köztük magyarfalusiak, települtek a második világháború idején. A kitelepültek táncairól az 1950-es és az 1990-es évek között készítették filmek és szöveges gyűjtések a Zenetudományi Intézetben hozzáférhető.

¹⁵ Magyarfalusi vonatkozású táncos anyagot tartalmazó kéziratok: ZTI Akt.220. (Gyapjas et al. 1952.), Akt.1210. (Laknerné–Porvay 1986.); valamint filmek: ZTI Ft.215., Ft.216. (gyűjtők: Martin György et al., operatőr: Szóts István, felvétel: Egyházaskozár, 1953.); Ft.953. (gyűjtők: Andrásfalvy Bertalan et al., operatőr: Mészáros István, felvétel: Pécs, 1977.)

3. A vizsgált faluközösség

A római katolikus vallású és magyar etnikumú¹⁶ Magyarfalu lakossága közel 1300 főt számlál.¹⁷ Románia északkeleti részében, a történeti Moldva régiójában helyezkedik el, azon belül is a Bákó megyei Găiceana község része. A meglehetősen jó magyar nyelvtudással bíró¹⁸ közösség történetére, gazdasági és szociokulturális életére az 1940-es évektől olyan jelentősebb események voltak hatással, mint a második világháború, a moldvai magyarság egy részének magyarországi kivándorlása (1941–42),¹⁹ a Moldvát sújtó szárazság és éhínség (1946–47), a kommunista rendszer kiépülése, ezzel együtt az 1962–63-ra kibontakozó mezőgazdasági kollektivizálás,²⁰ az erőltetett iparosítás, az 1990-es rendszerváltás, valamint Romániának 2007-ben az Európai Unióhoz való csatlakozása, s ezzel összefüggésben az egyre nagyobb tömegeket megmozgató belföldi ingázás és külföldi munkamigráció. A globális vagy országos eseményeken túl mikrotörténeti szempontból fontosnak tekinthető az 1942-es helyi tifuszciklus, a plébánia felépülése 1960-ban, s ezzel együtt az állandó papi szolgálat megjelenése a faluban, valamint a román tannyelvű állami oktatási rendszer mellett működő magyar iskola megnyitása és a tudatos hagyományörző tevékenység megindulása a 2000-es évek elejétől. Ezek a makro- és mikrotörténeti folyamatok kihatással voltak a közösség gazdasági, társadalmi, vallási és kulturális életére, közvetve vagy közvetlen módon pedig táncművészetére is.

A korábban Magyarországra, Izraelbe és Afrikába, napjainkban már inkább Észak- és Nyugat-Európába irányuló külföldi munkamigráció

¹⁶ A tanulmány szándékosan kerüli a Moldvában olykor pejoratív értelemben használt, a tudományos közegben mégis elterjedt „csángó” elnevezést, helyette a „moldvai magyar” szókapcsolatot használja a vizsgált közösség etnikai gyökereire utalva. Vö. Péntek 2020: 134–135. A helyi születésű Iancu Laura néprajzkutató szerint a csángó kifejezés használata csak az ezredforduló óta jelent meg Magyarfaluban a kisebbségi érdekvédelmi tevékenység révén. Iancu 2011: 48.

¹⁷ A 2022-ben lebonyolított romániai népszámlálás végleges eredményeit nem tették közzé a kézirat elkészítéséig, emiatt a 2011-es felmérés adatait vettem alapul.

¹⁸ Tánczos Vilmos felmérése szerint 2009-ben a közösség katolikus lakosságának 93%-a beszélt a magyar nyelvet. A falu ekkor 1344 fős volt, melyből 1332 fő a katolikus és 12 fő más, feltehetően az ortodox felekezethez tartozott. Tánczos 2010: 107.

¹⁹ Magyarfalu lakossága ekkor több mint 400 fővel csökkent (Iancu 2011: 57.). Egy 1919-ben született adatközlő emlékei szerint 60 gazda hagyta el a falut. Ugyanezt erősíti meg Laknerné Brückler Andrea és Porvay József egyházaskozári kutatása is. Laknerné–Porvay 1986: 2.

²⁰ Ilyés 2008: 419.

tekinthető a legjelentősebb életmód-átalakító tényezőnek a településen. Következései között említhető: a) a családtagok tartós különélése, transznacionális életvilágok kialakulása, ennek hatására a helyi közösség társadalmi rendszerének átalakulása²¹ és csoportlélektani problémák megjelenése;²² b) a helyi mezőgazdaság feminizálódása,²³ a földművelés és az állattartás jelentőségének visszaesése; c) jelentős anyagi gyarapodás, ennek köszönhetően a helyi életmód modernizációja, a gazdasági tőke befektetésének lehetősége a gyermekek oktatásába vagy a családtagok egészségügyi ellátásának javítására;²⁴ d) idegen kultúrákkal való érintkezés, ebből adódóan a helyi kultúra folyamatos összehasonlítása, reflexív értékelése, mely egyben forrása is a lokális világkép lassú változásának.²⁵

Magyarfalu lakosságának életmódja, ebből adódóan társadalma és kultúrája átalakulóban van, ez az átalakulás pedig rendkívüli módon felgyorsult az elmúlt tíz évben. A tanulmány témáját érintő táncművészet egy dinamikus, változó közegben értelmezendő, ahol a táncnak egyidejűleg több rétege, típusa, formája, stílusa, tartalma és funkciója él egymás mellett. A helyi táncművészet változásainak egy része a vizsgálat idején a kutató szeme előtt zajlott, mely kihívást, ugyanakkor nagyszerű lehetőséget is jelentett a kultúráváltás belső szabályszerűségeinek és a közösség adaptációs gyakorlatainak megfigyelésére.

4. A moldvai magyarok táncművésze

Moldva tradicionális táncművészeit nagyban meghatározza történelmi háttere (főként az Oszmán Birodalomtól való függés hosszú időtartama); a térség átmeneti jellege (kulturális szempontból a Kárpát-medence és a Balkán határain helyezkedik el); a népi kultúra multietnikus környezete; valamint az

²¹ Iancu Laura 2011-ben 1450 főből csak 700–800-ra becsülte a faluban állandó jelleggel tartózkodó lakosok számát (Iancu 2011: 57.). Ez a szám azóta tovább csökkent.

²² Mohácsék–Vitos 2003: 101.

²³ Peti 2012: 40.

²⁴ Mohácsék és Vitos magyarfalusi kutatása 2003-ban még azt mutatta, hogy az anyagi gyarapodás elsősorban a személyes fogyasztási igények kielégítését és a családi háztartás modernizálását szolgálja (Mohácsék–Vitos 2003: 110–111.). A tőke tudatos befektetése és átalakítása, akár kevésbé kézzelfogható javakká, azóta megjelent a helyiek gazdasági stratégiái között.

²⁵ Lajos 2006: 180.; Lajos 2009: 123.

egykori földművelő falusi közösségek társadalomszerkezete (városi polgárság nélküli csonka társadalom).²⁶ Moldva hagyományos tánckészletének alapját a *horă*, *sârba* és *brâu* lánctáncok jelentik, melyek tánc történeti szempontból a középkori Európában virágkorukat élő nyitott vagy zárt füzértáncokkal rokoníthatók.²⁷ E táncréteg késői fennmaradása a régió és a falusi közösségek viszonylagos – a múlt század közepéig érzékelhető – elzártságára²⁸ és a kulturális közvetítő (polgári, értelmiségi) réteg hiányára²⁹ vezethető vissza. Nyugat-Európából kiindulva a reneszánszkori páros táncdivatok lassan kiszorították a lánctáncokat a Kárpát-medencéből, ám összetett történeti, gazdasági és társadalmi folyamatok együttes hatására Kelet-Európa peremvidékén és a Balkánon a lánctáncok kultúra továbbra is fennmaradt.³⁰ Bár Moldvában – vélhetően német és lengyel közvetítéssel³¹ – a nyugat-európai kötött szerkezetű kontratáncok is megjelentek,³² ám valójában sosem tudták átvenni a lánctáncok helyét a lokális repertoárokban. Mindezek miatt improvizatív jellegű páros és szólótáncokkal a moldvai táncművészetben csak elvétve találkozhatunk.³³

Moldva magyar közösségeinek táncművészeiről Martin György írt elsőként összefoglaló jelleggel. Táncukat a magyar táncművészet keleti dialektusához sorolta, jellemző vonásaik közül pedig kiemelte a középkorias kollektivitást, a motívumismétlő vagy strófikus, szakaszos, s mindenekelőtt kötött szerkezetet. Tánckészletüket három csoportra – körtáncokra, kör- és páros tánc ötvözetekre, valamint páros táncokra – osztotta fel, melyekből egy-egy faluban több tucatot, néhol húszat-harmincat is ismerhetnek.³⁴ A moldvai

²⁶ Halász 2020: 13.

²⁷ Martin 1978: 9.; Giurchescu 1995: 269–270.

²⁸ Gyapjas et al. 1952: 14. E tényezőt a magyarok esetében a népcsoport nyelvsziget-jellege tovább erősítette. Sándor 1995: 927.

²⁹ Tánczos 1997: 2; Halász 2020: 13.

³⁰ Martin 1967: 123.; Martin 1978: 10.; Giurchescu 1995: 269, 271.

³¹ Moldva északról Bukovinával határos, mely 1918-ig az Osztrák–Magyar Monarchia része volt. E vegyes etnikumú terület északi részén jelentős az ukrán, déli felében pedig a német és lengyel lakosság. Itt található a moldvai katolikusok legfontosabb búcsújáró helye, Kacsika (Cacica), ahol még napjainkban is német, lengyel, román és magyar nyelvű miséket tartanak a helyi búcsú idején (augusztus 15-én).

³² Martin 1978: 12.; Martin 1990: 451.

³³ Rituális szokáskörnyezetben megjelenő szólisztikus és rögtönzött férfítáncok között említhető a Klézsén (Cleja) és Somoskán (Somuşca) ismert *cigányos* (Péterbencze 1994: 193.), valamint a Szabófalván (Săbăoani) egykoron járt „esküvői deszkatánc”. Csoma 2016: 536.

³⁴ Martin 1990: 450.

zene- és táncművelés multietnikus eredetű és használatú, többnyire bolgár, cigány, lengyel, magyar, német, örmény, román, ruszin, török, ukrán és zsidó hatást figyelhetünk meg rajta.³⁵ A helyi kultúrák etnikus jegyeinek elmosódása már a középkori belső migrációs folyamatok miatt megkezdődhetett, a 20. századi népmozgások, valamint az intézményesített etnikai asszimilációs törekvések³⁶ pedig csak tovább fokozták az egységesítő erők hatását. A moldvai táncművelésben belül napjainkban már a modernizáció miatt megindult akkulturáció³⁷ és a globalizáció okozta kulturális egyneműsödés³⁸ tekinthető a legjelentősebb átalakító tényezőnek.

Moldva hagyományos táncművelésének változásairól, a városi eredetű polgári társastáncok megjelenéséről (és eltűnéséről) vagy az újabb szórakozási formákhoz (diszkó) kapcsolható táncokról szinte semmit sem tudunk. Az észak-amerikai eredetű 4/4-es ütemű diszkózene napjainkban inkább a városi szórakozóhelyeken fordul elő Moldva esetében. A jelenkori terepmunkák azt mutatják,³⁹ hogy a régió rurális vidékein a *popular* népies műzene,⁴⁰ valamint a balkáni gyökerű 9/8-os ütemű *manele* zene- és táncművelés vált szinte kizárólagossá a fiatalok körében.⁴¹

5. Magyarfalui táncművelés

Magyarfalui Bákó megye délkeleti részén helyezkedik el, így a román táncművelés dialektológiai besorolása alapján a keleti koreográfiai dialektus,⁴² azon belül pedig a nyugat-moldvai néprajzi régió része.⁴³ A moldvai magyar

³⁵ Martin 1996: 127.; Lipták 2014: 41–42.

³⁶ Lásd Peti 2006: 145–147.

³⁷ Tánczos 2010: 65.

³⁸ Tánczos 1997: 9.

³⁹ Vö. Peti 2006: 132.

⁴⁰ Lásd Sándor 1995: 930, 934.; Chiseliță 2014: 154.; Lipták 2014: 42.

⁴¹ Lásd Garfias 1984: 91–93.; Giurchescu–Rădulescu 2011.; Beissinger–Rădulescu–Giurchescu 2016.

⁴² Andrei Bucșan megállapítása szerint ezen dialektusterület északi felében a kötött szerkezetű páros táncok, déli felében pedig a nyitott vagy zárt láncművelés a gyakoriak, míg csoport- és szólótáncokkal inkább csak rituális szokáskörnyezetben (pl. a téli alakoskodó szokások esetén) találkozhatunk. Külön kiemeli, hogy a térség egyik jellemzője a régi és új táncművelés egyidejű aktív használata a lokális táncrepertoárban. Bucșan 1977: 330–332.

⁴³ Anca Giurchescu az egyes néprajzi és adminisztrációs zónák határait figyelembe véve Nyugat-Moldvához sorolta Neamț, Bákó és Vrancea, Kelet-Moldvához pedig Iași, Vaslui

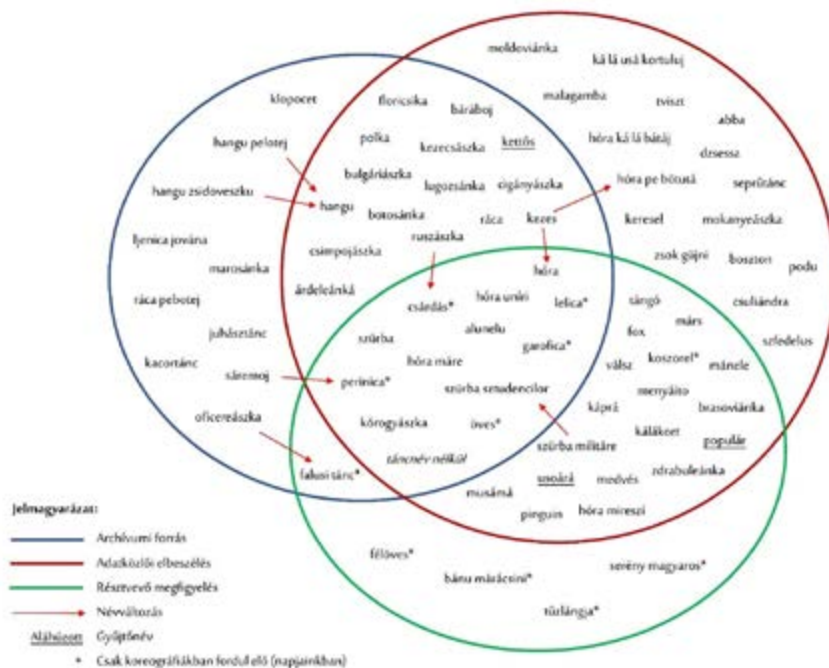
települések tömbszerű egységétől a Szeret folyó választja el, emellett távol esik a nagyobb városoktól, melyek – véleményem szerint – meghatározó szereppel bírnak a falu tánckészletére nézve.⁴⁴ A település táncairól három forrástípus alapján szerezhethetünk ismereteket: az archívumi anyagok (filmek, jegyzőkönyvek és kéziratok), az adatközlők elbeszélései és a kutató által végzett helyszíni résztvevő megfigyelés (egyúttal digitális dokumentáció) révén.

A következőkben egy ábra segítségével próbálom összegezni, mely táncnevek kapcsolhatók a korábbi gyűjtésekhez, a saját adatközlőim emlékeztetéhez, valamint az általam megfigyelt recens táncrepertoárhoz. A magyarfalusi kiejtésnek megfelelően, a táncnevek fonetikus átíratát használom, megközelítő román írásmódjukat – ahol arra lehetőség van – a tanulmány végén külön listában közlöm. A táncnevek összevetésének eredménye azt mutatja, hogy a különböző forráscsoportokból származó elnevezések több esetben fedik egymást, azonban ez nem jelenti feltétlen azt, hogy zenei és formai szempontból is biztosan ugyanarról a táncról van szó. Bizonyos táncoknak egykoron több nevük is volt, melyekből mára csak egy, általában a román nyelvű táncnév maradt használatban (pl. *kezes* → *hóra*). Kiemelendő, hogy mindhárom forráscsoportnál léteznek olyan táncok, melyeket aktív gyakorlásuk ellenére nem illetnek külön táncnévvel.⁴⁵

és Galați megyéket. Moldva nyugati és keleti felét az utóbbira jellemző népies mőtáncok és polkafélék nagyarányú jelenléte miatt különítette el egymástól. Giurchescu 1995: 234, 248.

⁴⁴ Vö. Martin 1952: 1.

⁴⁵ Vö. Gyapjas et al. 1952: 77.



1. ábra

Magyarfalva tánckészletének forrástípusok szerinti csoportosítása.

A kutatás folytatásával Magyarfalva tánckészletének rekonstrukciója remélhetőleg pontosabbá válik majd, a táncnevek sora pedig még tovább fog bővülni, ugyanakkor az itt közölt ábra alapján néhány általános megállapítás már megfogalmazható. Az 1940-es évek táncrepertoárjából a hagyományos moldvai tánckészlet alapjának tartott *horă*, *sârba* és *brău* táncfajták⁴⁶ – zenei, formai és stilisztikai módosulások ellenére – napjainkig fennmaradtak. Ezen lánctáncokhoz a táncdivatok változásával folyamatosan kapcsolódtak újabb táncok, melyek egy-két generáción át voltak részei a lokális tánckulturának. Amíg az adatközlői csoport által említett táncnevek egy széles időbeli kerethez (1950⁷–2010⁷) tartoznak, addig az archívumi források az 1940-es évek, az általam megfigyelt táncok pedig a 2010-es évek tánckészletét reprezentálják. Utóbbi két csoportot összevetve a táncok száma nagyságrendileg nem mutat nagy különbséget (~36

⁴⁶ Giurchescu 1995: 269–270. Magyarfaluban a *horă* a *kezes* vagy *hóra* nevezetű táncnak, a *sârba* a *szîrbának* vagy *szîrbának*, a *brău* pedig az *öves* táncnak feleltethető meg, melynek moldvai variánsa a *chorăghește*, moldvai magyar tájnyelv szerint a *kórogyászka*. Giurchescu 1995: 246.

táncot ismernek), tehát az „alaptáncokhoz” kapcsolódó újabb táncok száma közel azonos. Természetesen nem hagyható figyelmen kívül az a tény sem, hogy a helyi hagyományörző táncsoportoknak köszönhetően maradt fenn máig több olyan tánc, melyek napjaikban már nem részei a teljes faluközösség tudásának.

A magyarfalusi tánckészlet táncforma szerint is csoportosítható. Ennek megfelelően elkülöníthető a lánctáncok, a lánc- és páros tánc ötvözetek, a páros táncok, a szólótáncok és a csoporttáncok kategóriája. A településen ismert táncok közül a lánctáncforma a legmeghatározóbb (36 tánc~50%), melyet a páros táncforma (19 tánc~26%) követ. Ezekhez képest a szóló (8 tánc~11%), vegyes (6 tánc~8%) és csoporttáncformák (4 tánc~5%) jóval kisebb arányban képviseltetik magukat a repertoárban.⁴⁷ A táncformák aránya – a tánckészlet más formai elemeihez hasonlóan – időszakonként változott, a táncrendben elfoglalt szerepük azonban kevésbé módosult. Csakúgy, mint az 1940-es években, napjaikban is a lánctáncok jelentik Magyarfalú táncrendjének az alapját, melyhez a táncalkalomtól függően eltérő arányban kapcsolódnak a vegyes, páros, szóló vagy csoportos táncformák.

6. A magyarfalusi táncrend

Magyarfalú esetében az archívumi forrásokban csak elvétve találkozhatunk a táncrendre vonatkozó utalásokkal. Néhol megemlítik, hogy a táncot az egynemű, legények által járt *övessel* kezdték,⁴⁸ *ráca* után a *ráca pebotejt*,⁴⁹ *kezes* után pedig a *kezesászkát* táncolták.⁵⁰ Az elbeszélések alapján ugyancsak nehéz rekonstruálni az egykori táncrendet, mivel az adatközlők csak ritkán vélnek felfedezni visszatérő rendet a táncok sorában. Mindez egyrészt arra utalhat, hogy a táncok sorrendje nem volt „látható”, biztosan körülhatárolható és/vagy lényeges az egykori táncosok számára, hiszen a tánckérés ritkább gyakorlatai ellenére a zenészek határozták meg a táncok rendjét, tehát azok egymásutánja az ő fejükben él(t) verbalizálható tudásként. Ugyanakkor nem lehet kizárni azt

⁴⁷ A táncok további részletes leírását lásd Szőnyi 2021: 138–155.

⁴⁸ Gyapjas et al. 1952: 12, 64.; Laknerné–Porvay 1986: 10.

⁴⁹ Gyapjas et al. 1952: 68.

⁵⁰ Gyapjas et al. 1952: 64. Ezek esetében a lassú és friss táncrészek összekapcsolódása figyelhető meg, mely általános jellemvonása az európai és balkáni lánctáncoknak. Martin 1979: 18.

sem, hogy a gyakran változó táncdivatok a táncrendet folyamatosan frissítették, alakították, tehát a táncciklusok szvitjei korosztályonként differenciálódtak.⁵¹

Az általam megfigyelt magyarfalusi táncalkalmak táncrendjét több tényező is meghatározta, hozzávetőlegesen az alábbi fontossági sorrendben: a zeneszolgáltatás módja (élő zenekar/zenész vagy zenelejátszó eszköz használata), a táncalkalom szerepköre (rituális, szórakoztató), helyszíne (közösségi vagy privát tér) és a résztvevők generációs összetétele. A közösség ünnepi táncalkalmain (pl. bálok, lakodalmak esetében) szinte mindig élő zenekar játszik, a táncrendet pedig a zenészek határozzák meg. Ilyenkor három táncszvit figyelhető meg. Az első az alap táncszvit, mely legtöbbször három, ritkábban két vagy négy táncból áll, s a következőképpen épül fel: *óra–szürba–kórogyászka* vagy *óra–kálákort–szürba*, esetleg *óra–szürba* vagy *óra–kálákort–szürba–kórogyászka*.⁵² Mindez azt mutatja, hogy Anca Giurchescu megállapításai a nyugat-moldvai régió táncdialektusának hagyományos táncrendjére vonatkozóan egybevágóan Magyarfalu jelenkori táncrendjének alapjával.⁵³ Ez a szvit az adott táncalkalom során többször ismétlődik.

A táncszvit előfordulásának gyakorisága tekintetében másodikként említhető a *tángó* vagy *usoára–fox–mánele* felépítésű táncfűzér. A táncos esemény hosszától függően ez két, esetleg három alkalommal ismétlődik az est folyamán. Azok a táncok, melyekhez egyetlen dallam kapcsolódik, a mulatság alatt csak egyszer fordulnak elő. Ezen harmadik táncszvit sorrendje: *szürba sztudencilor–zdrabuleánka–brasoviánka–musámá–pinguin–menyáito*. Ez utóbbi két táncfűzér sosem követik egymást, az alap táncszvit mindig beékelődik közéjük.

A *menyáito* jelenleg az egyetlen olyan tánc,⁵⁴ melyet élő zenekari felállítás esetén is felvételtől játszanak. A zenészek általában ilyenkor tartanak egy

⁵¹ Lipták Dániel kutatása szerint a moldvai Lujzikalagorban (Luizi-Călugăra) „*A táncok sorrendje tetszőleges volt, a legények néha össze is veszték rajta.*” Lipták 2014: 43.

⁵² Egy-egy táncot – főként a *hórát* és a *szürbát* – több dallamon keresztül játszák a zenészek.

⁵³ A tánckutató szerint a nyugat-moldvai táncrendet a *horă* nyitja meg, melyet a *sârba* követ, végül pedig – vidéktől függően – egy kis körös lánctáncot vagy páros táncot járnak. Ettől kissé eltérő módon, a szvit harmadik táncaként, különösen Neamț és Bákó megyékben, a *hora pe bătaie* vagy a *corăghește* figyelhető meg. Giurchescu 1995: 246.

⁵⁴ Kötött szerkezetű sasszé lépésekből és tapsoló motívumokból álló csoporttánc, melyet ritkán vegyes- vagy egynemű párban egyszerű kézfogással összekapaszkodva táncolnak. Az 1990-es évek végén Románia szerte elterjedő tánc pontos története nem ismert, való-

kisebb pihenőt, s ugyancsak emiatt szokták a *menyáitot* a táncszvittől függetlenül, akár többször is lejátszani. Hasonló szerepet tölt be a táncrendben a *válsz*, melyet csak ritkán, egy-két muzsikus játszik, mialatt a zenekar többi tagja szünetet tart. Valószínűleg a keringő korábban a *tángó*hoz és a *fox*hoz kapcsolódott,⁵⁵ azonban ma már egyre kevesebben táncolják, kezd kiszorulni az aktív táncrepertoárból.

A közösségi színtereken szervezett nyílt táncalkalmak alapszvitjének táncait általában a férfiak kezdik meg, melyhez nem sokkal később a nők is bekapcsolódnak. A táncok között – zenekartól függően – lehetnek kisebb szünetek, de azok füzérszerű egymásutánja is gyakori. Ilyenkor a táncok közötti váltást egy jó kiállású táncos irányítja, olykor füttyel, vagy más hanghatással (tapssal, *rikótozással*) kísérvé az újabb tánc megkezdését. Az egyetlen dallamhoz kapcsolódó táncok szvitjét a táncnevek bemondásával maguk a zenészek koordinálják, előre jelezve a táncosoknak, hogy milyen tánc következik. Ugyanez nem figyelhető meg a táncrend többi részénél.

Egy-egy táncalkalom repertoárjában megjelenthetnek olyan táncok is, melyek másutt nem fordulnak elő, egész egyszerűen diszfunkcionalitásuk okán. Ezek olyan rituális táncok, melyek csak az adott táncos esemény kontextusában bírnak jelentéssel. Ilyen tánc a *hóra mireszi*, vagyis a *menyaszonytánc*, mely csak lakodalmakban, valamint a *medvés* vagy a *káprá*, melyek köszöntőszokásként, esetleg az újévi mise után és az újévi bál egyszeri táncbetétjeként jelennek meg.

Az eddigiekben vázolt táncrend már nem figyelhető meg a zártkörű és/vagy a közösségnek csak egy kisebb részét érintő nem élő zenés táncalkalmak során. A magyarfalusi fiatalok által látogatott diszkókban a zene felvételről hallható, melyek sorrendjét egy-két DJ (*didzsej*), lemezlovas határozza meg. Ezeken a szórakozóhelyeken többnyire *mánélet* táncolnak számos egymást követő dallamon keresztül, kisebb részben *populárt*, mely alatt a *hórát* és *szürbát* értik, de előfordul még az *usoára*, illetve a *menyáito* is. A településen szervezett házibulikban, melyek többnyire egy családi vagy baráti összejövetelt jelentenek, ugyancsak zenelejátszó után táncolnak. Ilyenkor a táncok sorrendjét a táncosok

színiúleg az „El Meneaito” c. dal egyik feldolgozásához kapcsolódó videóklip koreográfiájára vezethető vissza. Többnyire fiatalok vagy gyermekek táncolják.

⁵⁵ Korábban Románia más falusi közösségeiben is általános volt a *tángó–keringő–foxtrott* táncok füzére. Giurchescu 1995: 143.

határozzák meg, eleget téve a résztvevők igényeinek. Az általam megfigyelt házibulikban a hagyományos lánctáncok (*hóra, kálákort, szürba, kórogyászka*) voltak többségben, azonban olyan egyetlen dallamhoz kapcsolódó táncok sem voltak ritkák, mint az *alunelu*, a *musámá* vagy a *pinguin*. *Mánelét* csak ritkán táncoltak, inkább hallgató dallamként funkcionált a táncszünetekben. Magyarfalu legújabb „táncalkalmi”, helyesebben táncos eseményei, a hagyományörző táncsoportok színpadi műsorai nem követik a korábban felvázolt táncszvitek rendjét, azonban a szóbeli hagyománynak megfelelően legtöbbször *öves* táncsal kezdik a koreográfiákat.

7. A magyarfalusi tánckészlet átalakulásának kontextusai

A település tánckészletének változását adatközlői elbeszélések alapján nem könnyű rekonstruálni, mivel több esetben megkérdőjelezhető kijelentésekkel találkozhatunk: „Mit táncolnak most, azt táncoltuk akkor is [az 1960-as években].”⁵⁶ A táncneveket forrás csoportok szerint bemutató ábra jól szemlélteti ezen megállapítás pontatlanságát, azonban az adatközlő meglátását mégsem lehet teljesen elvetni, ha arra gondolunk, hogy a tánckészlet és táncrend alapját jelentő lánctáncok még napjainkban is elevenen élnek a helyi táncgyakorlatban. A különféle táncdivatok korszakok és generációk szerinti váltakozása mellett a tánckészlet átalakulásának hátterében néhány korábban már említett történeti, gazdasági és társadalmi hatásmechanizmust feltételezhetünk.

Az archívumi források alapján körvonalazható egykori tánckészlet a közösség egy részének Magyarországra való kitelepülését követően két jelentős változáson ment keresztül. A korábban egynemű férfi körtáncok egy része (*ráca pebotej, hangu pelotej, hangu zsidoveszku*) az 1950-es években már ismeretlen volt a közösségi gyakorlatban, másik részük (*ráca, botosánka, hangu, öves*) pedig először vegyesnemű táncná vált, az 1960-as évektől pedig kikopott a helyi repertoárból.⁵⁷ Magyarfaluban azóta sem ismert egynemű férfi lánctánc.⁵⁸ Az improvizatív jellegű, ugyancsak egynemű férfi

⁵⁶ Elmonda: 1949-ben született magyarfalusi férfi.

⁵⁷ Az egynemű körtáncok vegyesné válása Martin György szerint „az újkori fejlődés jellemző tendenciája.” Martin 1979: 29.

⁵⁸ Anca Giurchescu szerint a férfi táncok vegyesneművé alakulása a román néptáncok esetében motivikai egyszerűsödést idézett elő. Giurchescu 1995: 81.

szólótáncok esetében hasonló folyamat figyelhető meg, ugyanis a *hora pe bötutá* 1950-es évekbeli ismeretén kívül a korábbi szólótáncok (*juhásztánc*, *szóló öves*, *cigányászka*) teljesen eltűntek a tánckészletből. Mindebben vélhetően nagy szerepe volt az említett táncokat ismerő fiatal és középkorú férfiak nagy számú kitelepülésének, mely a közösség nemi összetételét és korszerkezetét rövid időn belül átalakította, megtörve ezzel a táncos tudás átadásának addigi hagyományos menetét.

Az 1940-es évek második felében a súlyos szárazság miatt munkamigrációra kényszerült fiatalok közül legtöbben Erdély és Bánát magyar etnikumú településein kaptak munkát, ahol számos magyar nyelvű népdalt vagy népies műdalt tanultak meg, majd „vittek haza” saját falujukba. Az 1950-es években rövid ideig működő magyar nyelvű állami oktatás mellett ez a kulturális érintkezés adott lehetőséget a csárdásdallamként számon tartott „Hallod-e te kőrösi lány” és az „Az a szép, akinek a szeme kék” dalok elsajátítására. Érdeemes kiemelni, hogy a dalok szövege hamar feledésbe merült, adatközlőim közül már senki sem tudta elénekelni azokat, csak a dallamra emlékeztek.

Magyarfaluban – más moldvai magyar településekkel ellentétben⁵⁹ – nem volt ismeretes a férfiak egynemű páros tánca, mely feltételezésem szerint a plébánia késői felépülésére vezethető vissza. Amíg több moldvai településen a 20. század első felében a pap még tiltotta a vegyesnemű páros táncot, addig a Văleni-ben székelő vallási vezetőnek nem volt lehetősége ebben az időszakban ilyen erős hatást gyakorolni a magyarfalusi tánckészletre, hiszen nem tartózkodott állandó jelleggel a faluban.

Az 1960-as években lezajló gazdasági átalakítás után egyre több alkalma volt a magyarfalusiaknak kapcsolatba kerülniük a szomszédos román lakossággal, mely fokozta a kulturális kölcsönhatást. Az eltérő etnikai és vallási háttérű közösségek találkozásának vizsgálatakor többen a kulturális homogenizáció megindulását hangsúlyozzák,⁶⁰ mely Magyarfalu esetében a

⁵⁹ A táncillemet a moldvai magyar közösségek vallásos meggyőződése és az aktuális egyházi vezető erkölcsi iránymutatásai korábban erőteljesen meghatározták. Kubinszky Mihály kalocsai kanonok 1868-as moldvai látogatásáról írt beszámolójában így fogalmazott: „*Mi a táncmódot illeti, ez mindenképpen felett szemérmes és ildomos. Férfi nővel tánc közben soha sem érintkeznek; ha pedig a táncosok közti érintkezés szükséges, ez mindig csak egy és ugyanazon nembeliek közt történik.*” Kubinszky 2004: 84. Vö. Csúry 2004: 203.

⁶⁰ Giurchescu 1995: 80–81.; Iancu 2011: 57.

balkáni lánctáncokból építkező alaptáncszvit általánossá válását jelenthette, azonban nem feledkezhetünk meg ezen kontaktus gazdagító hatásairól sem. A település mai táncművészetének egyik meghatározó része a *kálákort* vegyes lánctánc, melyet az idősebb korosztály tagjai (az 1950-es évek előtt születettek) közül nagyon kevesen tudnak táncolni. Mindezt azzal magyarázzák, hogy a tánc „nemrég” került csak be a helyi táncművészetbe, nem sokan tudták megtanulni. Az elbeszélések alapján az 1960-as évek végén, az 1970-es évek elején válhatott a helyi repertoár részévé, valószínűleg román – gáiceanai – közvetítéssel. Időbeli elterjedését tekintve nem tűnhet annyira „fiatalnak” a *kálákort*, a faluban mégis „újabb” táncként tartják számon még napjaikban is, mely a tánc idegen eredetére utal. Az okfejtést igazolja az a tény is, hogy Magyarfaluban a *kálákort* az egyetlen olyan tánc, melyet – eddigi ismeretünk szerint – egyetlen más moldvai magyar településen sem ismernek.⁶¹

Ugyanezen időszakra tehető a férfi munkaerő átcsoportosítása az ipari szektorba, mely egyrészt a táncalkalmakon résztvevő férfiak számarányának drasztikus csökkenését, ezáltal pedig a már említett egynemű férfi táncok végleges eltűnését okozta, másrészt viszont lehetővé tette a magyarfalusi legények számára a városi kultúrával való ismerkedést. Az 1970-es években minden bizonnyal erre vezethető vissza a *tángó*, *válsz* és *fox* táncok magyarfalusi megjelenése, melyeket miután a legényektől tanultak el a lányok, napjaikig vegyesnemű páros táncként járnak, ellentétben a régebbi, gyakran egynemű (női) páros táncokkal.

Az 1970-es évekre felbomló táncszervező legénytársaság⁶² a továbbiakban már csak az óév búcsúztató, s újév köszöntő *hejgetés* szokását végezte csoportosan, azonban az 1980-as évek végétől ezen hagyomány is

⁶¹ „Én mikor voltam fél Bákóba egy lakodalomba, s voltak többen innen a faluból, s a muzikántok [zenészek], ezek tudják fűnni [játítani] [a *kálákort*]. Nekifogták ezek a [magyar] falusiak táncolni, de melyik vótak többik, egy se tudta. Há mondom, minek nem táncoltok? Aszongya nekem, há ezt a táncot csak a te feledből [faludból], melyikek vannak, azok tudják.” Elmondta: 1953-ban született magyarfalusi férfi.

⁶² Magyarfaluban az ünnepi és rendszeres táncalkalmak szervezéséért és lebonyolításáért az 1970-es évekig a faluközösség fiataljai voltak a felelősök. Évente választott vezetőjüket *vatábnak* vagy *vatávnak* (*vătăf*: főnök) nevezték, akinek táncszervező csapatának további tagjai a *segítés*, a *kásziér* (*casier*: pénztáros) és a *szekretár* (*secretar*: titkár) voltak. A román nyelvterület hagyományos legénytársaságainak leírásakor Anca Giurchescu is hasonló tisztségekről (*vătăf*: első számú vezető, *colăcar*: ajándékgyűjtő, *cepar*: csapos, *casier*: kincstárnok) számolt be. Giurchescu 1995: 27–28.

átalakulóban volt. Elsősorban korosztályváltozás történt, ugyanis a legények helyett fiatalabb fiúgyermek kezdtek járni *urálni*,⁶³ melyet napjaikban – bár egyelőre kis számban – már lányok is gyakorolnak. A legények rituális tevékenységének visszaszorulásával párhuzamosan újabb dramatikus szokások (*káprá, medvés*) jelentek meg a faluban, melyek a tanári és papi közvetítés mellett a környező román közösségek kulturális hatásáról árulkodnak.⁶⁴

Az 1980-as évektől a városban dolgozó, esetleg tanuló legények jóvoltából magnókazettákon „hazavitt” újabb zene- és táncdivatok terjedtek el a magyarfalusi fiatalok körében. A helyi diszkotéka rövid működése idején jelent meg az *usoára*, mint lassú páros tánc, valamint ekkor kezdtek táncolni csoportos formában is (*abba, tviszt*). Ehhez hozzá kell tenni, hogy az akkori fiatalság részéről bár igény volt az újabb táncok megismerésére, továbbra is a *populárt*, azaz a hagyományos láncc- és páros táncokat részesítették előnyben.

Az 1990-es évek végétől újabb kötött szerkezetű táncokat – először a *piguin*, majd a *menyáitot* – sajátították el a fiatalok. Ezek átvételét nagyban segítette a televízió elterjedése, a zenei videóklipek táncanyagának megtanulása.⁶⁵ Az ezredforduló után a településen kívül rendezett diszkókban megjelent a *mánele* zene- és tánckultúra, azonban a könnyűzenei műfaj mellett a hagyományos lánctáncok továbbra is részei maradtak a diszkók repertoárjának. A legújabb táncok (*usoára, piguin, menyáito, mánele*) először a fiatalság körében terjedtek el, valamivel később – napjainkra – azonban már a középkorú, ritkán pedig az idősebb korosztályt is láthatjuk őket táncolni. Mindez azt is eredményezte, hogy mára beépültek a helyi táncrendbe, elsősorban annak is a gyorsabban változó szvitjeibe.

Az utóbbi 15–20 évében a tánckészlet alakulását illetően még három jelentősebb indukáló tényezővel számolhatunk. Az egyik a szomszédos gäi-

⁶³ A román *urare* (jókívánság, köszöntő) szó moldvai magyar tájnyelvi változata. Óév búcsúztató, újév köszöntő szokás szilveszter napján. Iancu 2008: 149.

⁶⁴ Németh 2009: 3.

⁶⁵ „Még a menyáito is most van kijöve errefelé. *De honnét kapták meg azt a táncot?* Így a tévébe meglátták a zenészek, s aztán ők megtanulták. S aztán a gyermekek is, vagy a felnőttek, látták a tévébe, hogy táncolják, s akkor az úgy megy.” Elmondta: 1977-ben született magyarfalusi asszony.

ceanei bálók látogatása, mely a mikrorégió⁶⁶ alaptánrendjének egyneműsödését eredményezte. A folyamatot tovább erősíti, hogy a belföldi vagy külföldi munkavállalás során a magyarfalusiak gyakran a község más településeiről származó román férfikkal dolgoznak együtt, ahol szabadnapjaikon közösen szórakoznak, olykor táncolnak is.

A második a hagyományörző tevékenység megindulása, melynek hatására 1) több régi tánc (*öves, perinica, lelica, garofica, koszorel*) revitalizáció útján visszakerült a közösség egy részének (táncsoportok) használatába, 2) más moldvai magyar közösségek táncait (*bánu márácsini, tűzlángja, félöves, serény magyaros*) eltanulták, s beépítették saját műsoraikba, valamint 3) régi helyi táncokból alkottak újakat (*oficerászka* → *falusi tánc*), jelentős zenei, formai és stiláris újragondolás után; 4) vagy esetleg teljesen új táncokat ko-reografáltak (*csárdás*).

A harmadik, s egyben legjelentősebb transzformációs tényezőként a külföldi munkamigráció jelölhető meg, mely a rendszerváltás óta egyre nagyobb arányban vonja ki a férfiakat a helyi táncéletből. A férfiak jelenléte nélkül az asszonyok a lokális táncalkalmak (főleg lakodalmak) többségén egyedül – pár nélkül – vesznek részt, emiatt inkább a kör- és csoporttáncokba kapcsolódnak be vagy olyan régi lánctáncok (*hóra, szürba, kálákort, kórogyászka*) páros változatait járják, amelyekben elfogadott az egynemű felállás, tehát nő nővel is táncolhat. Mindennek hatására négy tendencia körvonalazódik a helyi tánckészlet alakulásában. 1) A hagyományos alap lánctáncszvit konzerválódik, hiszen a női résztvevők ebbe tudnak legkönnyebben bekapcsolódni. 2) Az újabb csoporttáncokat (*menyáito, mánele*) a fiatal és középkorú házas asszonyok is megtanulják, ezáltal a csoporttáncoknak egyre biztosabb helyük van a helyi táncrendben. 3) A modern páros táncok kezdenek háttérbe szorulni, mivel ezeknél a vegyesnemű páralkotás a kívánatos.⁶⁷ 4) A hagyományos lánctáncok páros változatai egyre általánosabbá válnak, formai és stiláris szempontból pedig differenciálódnak. Persze ezen változás nemcsak a férfiak távollétével és a női páralkotás szükségszerűségével magyarázható. A műfaji-formai többalakúság azon táncok sajátossága, melyek régóta közösségi használatban

⁶⁶ Mikrorégió alatt Găiceana községet értem, melynek Magyarfalu, Găiceana, Huțu és Popești falvak a részei.

⁶⁷ Erre kiváló példa a *válsz* esete, mely napjainkra már kiszorult a *tángó* és *fox* táncok szvitjéből, csak a szünetekben járják. Vö. Martin 1979: 29.

vannak, formai (és akár zenei) szempontból pedig folyamatosan meg tudnak újulni. A helyi tánckészlet azon körtáncai, melyekhez számos dallam kapcsolódik, lehetőséget biztosítanak az egyéni és közösségi táncalkotás ezen újító szándékának.⁶⁸

A munkamigráció esetében nem feledkezhetünk meg az idegenben megismert zenei és táncos divatok hatásmechanizmusairól sem. Ide sorolható egy-egy aktuális sláger és általánosságba véve a 4/4-es diszkózene (*house* vagy *techno*) megjelenése a helyi fiatalok zenehallgatási szokásai között, mely bár továbbra sem bír olyan jelentőséggel, mint a *mánele*, de a házibulikban már feltűnik. Napjainkban a magyarfalusi tánckészlet három jól elkülöníthető csoportból épül fel. Vannak a régi típusú, rurális gyökerű lánc-táncok (*hóra*, *kálakort*, *szürba*, *kórogyászka*), melyekhez számos dallam kapcsolódik. Ezek strukturális és motivikai szempontból lehetőséget adnak az egyéni táncalkotásra, így organikus belső átalakulás útján folyamatos formai-zenei változáson mennek keresztül, ma már improvizatív páros formában is táncolják őket. Léteznek azon városi környezetből átvett kötetlen szerkezetű, ám kötött formájú páros és csoporttáncok (*tángó*, *usoára*, *válsz*, *fox*, *mánele*), melyekhez több dallam kapcsolódik. Ezek variálási lehetősége korlátozottabb, így a táncdivatok vagy más külső hatások miatt könnyebben kiszorulnak a közösségi gyakorlatból. Végül pedig vannak azon régebbi múltra visszatekintő (*szürba sztudencilor*, *zdrabuleánka*, *brasoviánka*, *musamá*) vagy újabb, idegen eredetű (*penguin*, *menyáito*) kötött szerkezetű és formájú lánc-, páros és csoporttáncok, melyeket csupán egyetlen dallamra táncolnak. Ezek transzformációs képessége igen kicsi, emiatt, ha egy generációt érintő divattáncként nem tudnak elterjedni a közösség minden korosztályában, gyorsan kiveszhetnek a tánckészletből.

Mindez azt mutatja, hogy a falu jelenkori táncrepertoárja különféle gyökerű, használatú, szerkezetű, formakészletű és zenei háttérű táncokból épül fel. Emögött nemcsak a közösséget ért egyre erősödő külső hatások említhetők, hanem a táncosok adaptációs gyakorlata is, melynek megfelelően az újabb táncok átvétele nem jelenti a régiek elhagyását. Az eltérő tánc típusok egyidejű jelenléte a településen napjainkban rendkívül látványos. Az eltérő eredetű és szerkezetű kulturális rendszerek egyidejű jelenlétére a moldvai ma-

⁶⁸ Vö. Giurchescu 1995: 81.

gyar közösségekben már többen felfigyeltek.⁶⁹ Tánczos Vilmos néprajzi eszszékötetében írja: „*Lehet, hogy nem is annyira a kultúra archaizmusa, mint inkább a kultúra egységének hiánya az, ami ordítóan kirívó Moldvában.*”⁷⁰ Mivel a kultúra egyik meghatározó tulajdonsága az állandó változás, a különböző kulturális jelenségek egymásmellettségét nem tekinthetjük újkeletű dolognak a tánckultúra estében sem. Ezen összetettségre azonban kevés figyelmet helyeztek eddig a tánckutatók, mely egyrészt a tánckulturális szelektáló (elsősorban a hagyományos tánckincsre fókuszáló) módszertanának, másrészt pedig a Kárpát-medencei tánchagyományok korai és gyorsabb ütemben lezajló átalakulásának tudható be.

8. Következtetések

A magyarfalusi táncrepertoár átalakulása, összefüggésben a táncoló közösséget érintő makro- és mikrotörténeti változásokkal, modellezi a helyi társadalmi rendszerben lezajló folyamatokat, a szoros társadalmi viszonyok lazulását, a közösség nemi és generációs összetételének megváltozását vagy épp az organikus társadalmi ellenőrzés és a táncstudás megszerzésének szervezetté válását. Mindez a táncolás erőteljes társadalmi beágyazottságára utal.⁷¹ Magyarfalui tánckészletének változásai némi megkésettiséget mutatnak az európai táncdivatok elterjedéséhez képest, hiszen a modern páros táncok viszonylag későn, csak az 1970-es években, az újabb csoporttáncok a rendszerváltás idején, a legújabb regionális vagy globális divattáncok pedig az ezredforduló után jelentek meg. Ezen táncok gyorsan beépültek a táncrendbe, anélkül, hogy a hagyományos lánctáncokat háttérbe szorították volna, így egyfajta párhuzamos különidejűséget idéztek elő a helyi tánckultúrában. A párhuzamos különidejűség olyan szociokulturális rendszerek egyidejű jelenlétét jelenti egy adott földrajzi térben, melyekhez különböző szerkezeti sajátosságok és mentalitás kapcsolódik.⁷² A moldvai magyar életvilágok értelmezéséhez Lajos Veronika ennek egy speciális változatát, az „összetett különidejűség” fogalmát ajánlot-

⁶⁹ Lajos 2009: 125.

⁷⁰ Tánczos 1996: 58.

⁷¹ Szőnyi 2018: 43.; Szőnyi 2020: 160.

⁷² A fogalmat Ernst Bloch filozófus használta először a társadalmi jelenségek leírására, majd Hermann Bausinger a néprajztudomány területén is alkalmazta. Lajos 2009: 125.

ta. Véleménye szerint a „*többszörösen rétegzett kulturális-társadalmi felület*” Moldvában három szintér (falusi/lokális, román városi és nyugat-európai nagyvárosi) találkozására vezethető vissza.⁷³ A tánckultúra aktuális állapota – a továbbra is részvételi alapon való aktív működése, a repertoár gazdagsága és differenciálódási tendenciája – arról árulkodik, hogy a felgyorsult ütemben változó globális világ kulturális újításaival szemben a közösség hatékony alkalmazkodási technikákat alkalmaz. A jelenség további alakulásáról egyelőre korai lenne találgatásokba bocsátkozni, annyi azonban megállapítható, hogy a magyarfalusi táncosok korosztálytól függetlenül jelentős adaptációs kapacitással rendelkeznek, mely összefüggésbe hozható a közösség sajátos történeti és társadalmi helyzetével.⁷⁴

⁷³ Lajos 2009: 124–126.

⁷⁴ Ezalatt többek között a kisebbségi léthelyzetből fakadó asszimilációs kényszert, a munkamigrációval magyarázható plurális világkép kialakítását, s mindezek hatására a szituációfüggő identitáskonceptiók használatát értem. Vö. Lajos 2006: 179, 183.

Irodalom

- BEISSINGER, Margaret – RĂDULESCU, Speranța – GIURCHESCU, Anca (eds.)
2016 *Manele in Romania. Cultural Expression and Social Meaning in Balkan Popular Music*. Lanham, Boulder, New York, London: Rowman & Littlefield.
- BUCȘAN, Andrei
1977 A román néptánc sajátosságai. In Kaposi Edit – Pesovár Ernő (szerk.): *Táncstudományi Tanulmányok 9*. Budapest: Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Tagozata. 314–342.
- CHISELIȚĂ, Vasile
2014 Genurile muzicii populare instrumentale de dans din Moldova/Basarabia și nordul Bucovinei. Inovație și dialog european în epoca modernă. *Revista de Etnologie și Culturologie*. Vol. 16. 141–197.
- CSOMA Gergely
2016 *A megkötött idő. Varázslások, ráolvasások, rontások, archaikus imák és népmesék Moldvából*. Budapest: Fekete Sas Kiadó.
- CSŰRY Bálint
2004 (1934) Részletek Csűry Bálint nyelvész moldvai útibeszámolójából. In Vincze Gábor (szerk.): *Asszimiláció vagy kivándorlás? Források a moldvai magyar etnikai csoport, a csángók modern kori történelmének tanulmányozásához (1860–1989)*. *A Magyarságkutatás könyvtára 27*. Budapest, Kolozsvár: Teleki László Alapítvány, Erdélyi Múzeum Egyesület. 198–208.
- ERIKSEN, Thomas Hylland
2006 *Kis helyek – nagy témák. Bevezetés a szociálintropológiába*. Budapest: Gondolat Kiadó.
- FARAGÓ József
1979 A szerves és a szervezett folklór. *Korunk*. 38. évf. 1–2. sz. 49–52.

GARFIAS, Robert

1984 Dance among the Urban Gypsies of Romania. *Yearbook for Traditional Music*. Vol. 16. 84–96.

GIURCHESCU, Anca

1995 *Romanian Traditional Dance*. Mill Valley, CA: Wild Flower Press.

2003 Dance Aesthetics in Traditional Romanian Communities. *Yearbook for Traditional Music*. Vol. 35. 163–171.

GIURCHESCU, Anca – RĂDULESCU, Speranța

2011 Music, Dance, and Behaviour in a New Form of Expressive Culture: The Romanian Manea. *Yearbook for Traditional Music*. Vol. 43. 1–36.

GIURCHESCU, Anca – TORP, Lisbet

1991 Theory and Methods in Dance Research. A European Approach to the Holistic Study of Dance. *Yearbook for Traditional Music* 23. International Council for Traditional Music. 1–10.

GYAPJAS István – HUBAY Győző – JANKOVICH Erzsébet – SIMON Antal – SOMLAI István – VÉGVÁRI Rezső

1952 [Jelentés, cédulázott szöveges gyűjtés, zenei lejegyzés.] Akt. 220. Digitalizált kézirat, Egyházaskozár, Baranya megye. Budapest: Zenetudományi Intézet Népzene- és Néptáncutató Osztály és Archívum. 1–93.

HALÁSZ Péter

2020 *Az első csóktól az első gyermekig. A párválasztás, a házasság és a gyermek a moldvai magyarok szokás- és hiedelemvilágában*. Barót: Tortoma Könyvkiadó.

IANCU Laura

2008 Kalendáris szokások a moldvai Magyarfaluban. *Erdélyi Társadalom* 5. évf. 2. sz. 145–165.

2011 *Helyi vallás a moldvai Magyarfaluban. Néprajzi vizsgálat*. Doktori disszertáció, kézirat. Pécs: Pécsi Tudományegyetem, Interdiszciplináris Doktori Iskola, Néprajz–Kulturális Antropológia Doktori Program.

ILYÉS Zoltán

- 2008 A moldvai csángók. In Bárdi Nándor – Fedinec Csilla – Szarka László (szerk.): *Kisebbségi magyar közösségek a 20. században*. Budapest: Gondolat Kiadó, MTA Kisebbségkutató Intézet. 418–425.

KAEPPLER, Adrienne

- 1991 American Approaches to the Study of Dance. *Yearbook for Traditional Music* 23. International Council for Traditional Music. 11–21.

KESZEG Vilmos

- 2018 Keresztűzben a népi kultúra: interpretációs és kontextualizáló kísérletek. In Jakab Albert Zsolt – Vajda András (szerk.): *A néprajzi örökség új kontextusai. Funkció, használat, értelmezés. Kriza Könyvek 43*. Kolozsvár: Kriza János Néprajzi Társaság. 9–77.

KUBINSZKY Mihály

- 2004 (1868) Kubinszky Mihály kalocsai kanonok javaslatai a moldvai katolikus magyarok ügyében. In Vincze Gábor (szerk.): *Asszimiláció vagy kivándorlás? Források a moldvai magyar etnikai csoport, a csángók modern kori történelmének tanulmányozásához (1860–1989)*. A Magyarországtudatás könyvtára 27. Budapest, Kolozsvár: Teleki László Alapítvány, Erdélyi Múzeum Egyesület. 85–88.

LAJOS Veronika

- 2006 Modernizáció és társadalom a moldvai csángó közösségekben: kérdésfelvetések a migráció témakörében. In Diószegi László (szerk.): *A moldvai csángók. Veszélyeztetett örökség, veszélyeztetett kultúrák*. Budapest: Teleki László Alapítvány. 177–184.
- 2009 „Felkelnének az öregek, lássák meg, milyen jó élni most...”. Modernitás és migráció összefüggései Moldvában. In Diószegi László (szerk.): *Moldvai csángók és a változó világ*. Szombathely, Budapest: Teleki László Alapítvány, Nyugat-Magyarországi Egyetem Savaria egyetemi Központ. 123–137.

LAKNERNÉ BRÜCKLER Andrea – PORVAY József

- 1986 *Az Egyházaskozáron élő moldvai csángók táncagyománya. Szakdolgozat.* Akt.1210. Digitalizált kézirat. Egyházaskozár, Baranya megye. Budapest: Zenetudományi Intézet Népzene- és Néptánckutató Osztály és Archívum. 1–54.

LANGE, Roderyk

- 1975 *The Nature of Dance. An Anthropological Perspective.* London: Macdonald and Evans Ltd.

LIPTÁK Dániel

- 2014 Egy moldvai csángó hegedűs dallamkincse I. *Folkmagazin* 21. évf. 1. sz. 40–43.

MALINOWSKI, Bronisław

- 1939 *The Group and the Individual in Functional Analysis. American Journal of Sociology.* Vol. 44. No. 6. pp. 938–964.

MARTIN György

- 1952 [Jelentés. Csángó népmesék.] Akt. 215. Digitalizált kézirat, Egyházaskozár, Baranya megye. Budapest: Zenetudományi Intézet Népzene- és Néptánckutató Osztály és Archívum. 1–15.
- 1967 Az improvizatív előadás szerepe a Kárpát-medence tánc kultúrájában. *Táncművészeti Értesítő.* 3. sz. 118–125.
- 1978 A magyar és a román táncfolklór viszonya az európai összefüggések tükrében. *Művelődés* 31. évf. 2. sz. 9–13.
- 1979 *A magyar körtánc és európai rokonsága.* Budapest: Akadémiai Kiadó.
- 1990 A néptáncok elemzése és rendszerezése. In Hoppál Mihály (szerk.): *Népzene, néptánc, népi játék. Magyar Néprajz VI.* Budapest: Akadémiai Kiadó. 189–194.
- 1996 *Magyar tánc típusok és táncdialektusok.* Budapest: Planétás Kiadó.

MOHÁCSEK Magdolna – VITOS Katalin

- 2003 Fogyasztói szokások a magyarfalusi vendégmunkások körében. *Erdélyi Társadalom* 1. évf. 2. sz. 101–112.

NÉMETH László

- 2009 Magyar népzene Moldvában. In Tálás Ágnes Judit (szerk.): *Moldvai táncok – Klézse, Somoska*. A Kárpát-medence táncos öröksége sorozat IV. része, Oktatási segédanyag – DVD. Budapest: Hagyományok Háza. 1–23.

PETI Lehel

- 2006 A csángómentés szerkezete és hatásai az identitásépítési stratégiákra. In Jakab Albert Zsolt – Szabó Á. Töhötöm (szerk.): *Lenyomatok 5. Fiatal kutatók a népi kultúráról*. Kriza Könyvek 27. Kolozsvár: Kriza János Néprajzi Társaság. 129–155.
- 2012 *A moldvai csángók népi vallásosságának imagisztikus rítusai*. Kolozsvár: Nemzeti Kisebbségkutató Intézet.

PÉNTÉK János

- 2020 Típusok, csoportok, tájak a moldvai magyarban. Egy régi kérdés újragondolása. *Magyar Nyelv* 116. évf. 2. sz. 129–138.

PÉTERBENCZE Anikó

- 1994 Közösségi alkalmak és táncok Bákó környékén. *Néprajzi Látóhatár* 3. évf. 1–2. sz. 189–203.

RADCLIFFE-BROWN, Alfred Reginald

- 1952 *Structure and Function in Primitive Society. Essays and Addresses*. Glencoe, Illinois: The Free Press.

SÁNDOR Ildikó

- 1995 A hangszerkészlet és a táncélet változása Klézsen. *Ethnographia* 106. évf. 2. sz. 927–936.

SHILS, Edward

- 1996 (1981) A hagyomány stabilitása és a változás formái. Fordította Nagy László. *Café Babel* 19. sz. 97–111.

SZŐNYI Vivien

- 2018 The Social Embeddedness of the Dance Culture in a Moldavian Village. *Open Journal for Anthropological Studies* Vol. 2. No. 2. 37–52.
- 2019 A funkcionális szemléletű tánckutatás elméleti és módszertani alapjai. *Tánctudományi Közlemények* 11. évf. 1. sz. 38–47.

- 2020 Adaptációs gyakorlatok a moldvai Magyarfalú tánckultúrájában. In Pál-Kovács Dóra – Szőnyi Vivien (szerk.): *A mozgás misztériuma. The Mystery of Movement*. Budapest: L'Harmattan. 152–172.
- 2021 „Falusi táncok” – Egy moldvai magyar közösség tánckultúrájának antropológiai vizsgálata. Doktori disszertáció, kézirat. Szeged: SZTE Történelemtudományi Doktori Iskola.

TÁNCZOS Vilmos

- 1996 *Keletnek megnyílt kapuja. Néprajzi esszék*. Kolozsvár: KOMPRESS – Korunk Baráti Társaság.
- 1997 A moldvai csángók lélekszámáról. *A Kulturális Innovációs Alapítvány Könyvtára*. Kézirat, pp. 26. Elérhető: <http://www.kia.hu/konyvtar/erdely/moldva.htm>; utolsó letöltés: 2021. 02. 08.
- 2010 A moldvai csángók magyar nyelvismerete 2008–2010-ben. *Magyar Kisebbség* 15. évf. 3–4. (57–58.) sz. 62–156.

Táncnévlista

abba – abba
 alunelu – alunelu
 árdeleánká – ardeleanca
 bánu márácsini – banu mărăcine
 báráboj – baraboi
 boszton – boston
 botosánka – botosanca
 brasoviánka – braşoveanca
 bulgáriászka – bulgărească
 cigányászka – țigăneasca
 csárdás – ciardaş
 csimpojászka – cimpoiasca
 csuliáandra – ciuleandra

dzsessz – jazz
falusi tánc – dansul satului
félöves – jumătate brâu
floricsika – florica
fox – foxtrot
garofica – garofița
hangu – hangu
hangu pelotej – hangu palatei
hangu zsidoveszku – hangu jidovesc
hóra – horă
hóra ká lá bátáj – horă ca la bățai
hóra máre – horă mare
hóra mireszí – hora miresii
hóra pe bötutá – horă pe bătută
hóra uníri – hora unirii
juhásztánc – dansul ciobanului
ká lá usá kortuluj – ca la ușa cortului
kacortánc – dans 'kacor'
kálákort – ca la cort
káprá – capra
keresel – cărășelu
kettős – de doi
kezecsászka – căzăceasca
kezes – horă de mâna
klopocet – clopoțel
kórogyászka – corăgheasca vagy chorăghește
koszorel – cosorel
lelica – leliță
ljenica jována – leliță ioană
lugozsánka – lugoșanca
malagamba – malagamba
mánele – manele

marosánka – maroșanca
márs – marș
medvés – ursul
menyáito – meneaito
mokanyeászka – mocănească
moldoviánka – moldoveanca
musámá – mușamaua
oficereászka – ofițereasca
öves – brâul vagy brâul pe bățai
perinica – perinița
pinguin – pinguin
podu – podu
polka – polca
populár – popular
ráca – rața
ráca pebotej – rața pe bătei
ruszászka – rusasca
seprútánc – dansul mătură
serény magyaros – iute ungurește
szfedelus – fedeleșul vagy sfredelușu
szürba – sârba
szürba militáre – sârba militare
szürba sztudencilor – sârba studenților
táncnév nélkül – fără nume de dans
tángó – tango
tűzlángja – para focului
tviszt – twist
usoára – ușoara
válsz – vals
zdrabuleánka – zdrăboleanca
zsok güjni – jocul găinii

A hagyományos cigány tánc transzgenerációs folyamatai: Nyírvasvári példája

SZABÓ HENRIETT

Bevezetés

A Magyarországon élő egyes cigány közösségeknek fontos megkülönböztető jellemvonása a kulturális hagyománykészlet, a nyelvhasználat, továbbá a térbeli elkülönülés. Jelen tanulmány az ország észak-keleti periferiáján elhelyezkedő egyik lokális oláh cigány közösség hagyománykészletével, kiemelten a folklór elemek megőrzésével, továbbadásának mintázataival foglalkozik egy település példáján keresztül.¹

A témában végzett gyűjtőmunkák és elemzések alapján tudható, hogy hazánkba a kiegyezést (1867) követően, elsősorban Erdélyen keresztül érkeztek oláh cigány családok. A vándorló életmód következtében a velük érintkezésbe lépő népek, közösségek befolyást gyakoroltak kultúrájukra, amelyekből aztán számos elemet beemeltek és megőriztek hagyománykészletükben. A vizsgálatok alapján a kortárs viszonyok között arra is fény derült, hogy az akkulturáció az oláh cigány közösségeket is érintő alapvető kulturális folyamat, amely során a magyarok és cigányok közötti éles elhatárolás kulturális feltételei lassan felszámolódnak. Természetes folyamatként mondhatjuk azt, hogy a két közösség az együttélés során számos módon lép kapcsolatba egymással. A társadalomkutatások ezeket a folyamatokat különböző fogalmi keretek között vizsgálják, úgy mint az adaptáció, akkulturáció, integráció, asszimiláció, disszimiláció jelenségeként, amelyben az érintett közösség/közösségek kialakítják gyakorlataikat a „másik” közösséggel való érintkezéshez.

Jelen tanulmány a választott esetpéldán keresztül azt mutatja be, hogy egy multietnikus településen az eltérő etnikai részközösségek – kiemelten a magyarok és cigányok kapcsolatviszonyára – kultúraváltása a hosszú távú együttélés során miként és miért valósul meg.

¹ A kutatást támogatta az NKFI K 143711 számú pályázata.

Akkulturáció vs. adaptáció

Az ország észak, észak-keleti területén élő oláh cigányokra némi túlzással általánosan megfogalmazható állítás, hogy a hagyományok megőrzése eltérő lokális mintázatok alapján történik. A témában végzett terepkutatási tapasztalatok alapján azt mondhatjuk, hogy a folyamat szituatív jellege okán egységes leírást, általános megállapításokat nem lehet megfogalmazni, mivel minden település esetében más-más kulturális alkalmazkodási kísérletet azonosíthatunk. A helyi viszonyok és a helyben kialakult gyakorlatok határozzák meg az együttélést, és részben ennek következményeként a saját kulturális örökséghez való viszony alakulását. Azt, hogy egy cigány közösség milyen mértékben és mely hagyományelemét őrzi és ápolja a mindennapok során, számos összetevőtől függ.

Az első és egyben legfontosabb szempont a cigány közösség és a többségi magyar társadalom között kialakult kapcsolat, illetve a településen belüli arányok, továbbá az ebből következő erőviszonyok. A többség-kisebbség relációja napjainkban a vizsgált északkelet-magyarországi színtereken már nem azt jelenti, hogy automatikusan a magyarok alkotják a többséget egy-egy településen. A kutatások alapján egyre több olyan társadalmi folyamatra derül fény, amelyek azt eredményezik, hogy a cigány származásúak aránya a lokális népességen belül településtípustól függetlenül folyamatosan nő hazánkban.² Az együttélést egy lokális szinten a részközösségek térbeli elhelyezkedése, az elkülönülés – izolációs és szegregációs gyakorlatok – és az ebből fakadó kulturális keveredés hiánya, vagy éppen ellenkezőleg, a vegyes megtelepedés esetén, a gyakori érintkezés eredményeként, az intenzívebb akkulturációs és adaptációs folyamatok jellemezhetik.

Az észak-alföldi régióban a témában végzett terepkutatások alapján azt mondhatjuk, az együttélő részközösségek esetében a többség-kisebbség relációban az a tendencia érvényesül, hogy általában a lokális szinten kisebbségben lévő közösség kultúrákészségében következik be jelentősebb változás. Így, például Nagyecsedén az oláh cigány közösség akkulturációs gyakorlata részben nem külső hatások eredménye, hanem a kisebbség tudatos stratégiája a többségi magyar társadalomhoz történő alkalmazkodás

² Vö. Péntes et al. 2018.

reményében.³ Ezzel szemben Nyírvasváriban a hosszú távú és az erre jellemző szegregatív együttélési gyakorlat nem eredményez kulturális keveredést a két közösség között. A helyi cigány közösség a hagyományos kultúrakészlet egyes elemeinek a megőrzését, vagy éppen azok feladását (a többségi kultúra elemeinek adaptálásával) nem a többségi magyar társadalomhoz történő alkalmazkodás igényével teszi.

Jelen tanulmányban részletesebben a Nyírvasváriban fellelt hagyományelemek közül egy kitüntetett téma, a cigány tánc transzgenerációs hagyományozódási folyamatának kérdése kerül értelmezésre. Megközelítésünk arra a kérdésre fókuszál, hogy milyen társadalmi körülmények eredményezik a cigány tánc fennmaradását és miként képezi szerves részét a lokális cigány kultúrának úgy, hogy a tánctanítás és a táncalkalmak nem intézményesültek lokális szinten.

Kutatási tapasztalataink azt mutatják, hogy az intézményesült hagyományörzés, például Nagyecsedben, hatékonyan hozzájárult a kultúra megőrzéséhez. A nagyecsed-i cigány tánc hagyomány intézményesülésével, táncegyüttes megszervezésével, az annak folyományaként kialakult tánctanítás akár azt is eredményezheti, ahogy ez a nyírségi kisvárosban megfigyelhető, akár a nevelési-oktatási intézményekben és a civil közösségszervezetek keretei között is folyhat a hagyományörzés. A táncnak tudatos, tervszerű visszatanítása zajlik, ami egyfajta revival mozgalom kibontakozásához vezetett. A nagyecsed-i oláh cigány tánc hagyomány újrafelfedezése és megtanítása a gyerekeknek-felnőtteknek hivatásos tánctanárok közreműködésével zajlik, ami igen sajátos mozgalom.⁴

Ezzel ellentétben, Nyírvasváriban a tánctanítás nem intézményesült, illetve, ahogy ezt a későbbiekben látni fogjuk, a kezdeti intézményesülés megrekedése miatt az eredeti, a közösségen belüli hagyományátadási gyakorlatokat, tánctanulási formákat fedezhetjük fel. Ezek szerint a tánc megfigyelése, a bevonódás, a párbaj–versenyhelyzetek azok a fontosabb táncelsajátítási folyamatformák, amelyek a nem intézményesült közösségek hagyományátadási gyakorlatában szerepet játszanak.

³ Bővebben lásd Szabó 2023.

⁴ Lásd bővebben *A hídon túl* című dokumentumfilmben (Biczó – Szabó 2019.).

A következőkben annak a bemutatására kerül sor, hogy miként valósul meg a gyakorlatban Nyírvasváriban a hagyományátadás a szellemi kulturális örökségnek egy olyan kitüntetete elemét tekintve, mint a tánc. Ahogy erre már a fentiekben röviden utaltunk, a téma fontos összefüggése, hogy habár Nyírvasváriban az oláh cigány közösség évtizedek óta együtt él a magyarokkal, a hagyománykészlet, a cigány identitás megőrzésére vonatkozó stratégiáikra az együttélés lényegében nem gyakorol hatást. A többségi minták, a kulturális adaptáció legfeljebb a külső, elsősorban a lakhatásra vonatkozó elemekben ölt testet, bár a településen a szegregált környezet látványosan elüt a többség által lakott falurészeketől. A kultúra olyan kevésbé „látható” elemei esetében, amelyek a többséggel folytatott gyakori és intenzív interakciót követelnek – úgy mint a nyelv, az identitás, a szellemi örökség –, alig figyelhető meg többségi hatás. A hagyományok megőrzése, vagy éppen feladása csupán a cigány közösség saját belső viszonyaitól függ, vagy ennek következményeként változik meg.

A Rostás-családdal, az egykori *Kék Láng együttes* négy tagjával készített interjúk és megfigyelések alapján, továbbá a témában készített néprajzi film tapasztalatai alapján kerül bemutatásra a cigány kultúra transzgenerációs hagyományozódási folyamatainak Nyírvasváriban tetten érhető gyakorlata.

A cigány tánc transzgenerációs hagyományozódási folyamatairól

A Debreceni Egyetem Néprajzi Tanszéke *Élő néprajzi hagyományaink* címmel 2020-ban indította el néprajzi dokumentumfilm-sorozatát⁵ eredetileg azzal a céllal, hogy a tradicionális éves ünnepkör alkalmainak kortárs gyakorlatait vagy a népi folklóresemények napjainkban is rögzíthető jelenségeit bemutassa. „*A filmsorozat szándékaink szerint alkalmas eszköz arra, hogy az élő vagy a revival formában újjáéledt néprajzi örökség jeles formáinak tetten érhető jelenségeit, az ezeket reprezentáló eseményeket rögzítse és a szakmai, illetve az érdeklődő közönség számára láthatóvá tegye.*”⁶

⁵ A filmsorozat alapötlete, kidolgozása és a sorozat eddigi három részének elkészítése a tanulmány szerzője munkájának az eredménye.

⁶ Szabó 2021b: 128–129.

A filmsorozat harmadik része a *Nyírvasvári cigány tánc*⁷ címet kapta, amely epizód többek között a híres helyi cigány botoló eredetével foglalkozik. A néprajzi filmben a generációról generációra szálló kulturális-zenei tudásátadás gyakorlatának részleteit, a filmsorozat koncepcióját követve, a nézők helyi szakértők tolmácsolásában ismerhetik meg. A Nyírvasváriról készült epizódban bemutatott táncművelés helyzete szorosan összefügg a magyarországi cigány folklórmozgalmak történéseivel.

Az 1970-es évekből nagyobb cigány együttesmozgalmat megelőzően már a '30-es évektől is jelentős, a vizuális rögzítést alkalmazó események zajlottak, amelyek a hazánkban élő cigány közösségek folklórkutatásaihoz kapcsolódtak. Gönyey Ébner Sándor néprajzkutató táncfelvételei azok az első mozgóképes felvételek, amelyek egyrészt hazánkban a néprajzi filmezés kezdetét is jelentik, másrészt hozzájárultak a cigány közösségek kulturális értékeinek a felfedezéséhez. Gönyey az elsők között dokumentálta vizuálisan a *cigány botoló táncot* Porcsalmon 1934-ben.⁸ A páros botoló táncról így írnak a *Magyarság Néprajza tánc* fejezetben:

„Valamennyi botostánc között a legtökéletesebb a Szatmár megyei porcsalmi botoló. Ebből kétségen kívül kitetszik, hogy a bot kardot helyettesít. Rendkívül becsesek a mozdulatok ősi, szertartásszerűnek látszó vonatkozásai. A táncfigurák és a botmozgatás változatosságát nézve ez a leggazdagabb botostáncunk. Ketten táncolják: egy férfi és egy nő.”⁹

Gönyey és tanítványai, illetve kortársai aztán további felvételekkel járultak hozzá a cigány tánc fennmaradásához és megőrzéséhez. Természetesen a filmek közvetlen hatása korlátozott volt, és tudjuk azt is, hogy általában a cigány kultúra értékeinek nyilvános felmutatása, netán gyakorlása a II. világháborút követően nem volt éppen zökkenőmentes. A politikai döntéshozóktól függött, hogy támogatták vagy éppen tiltották a kulturális egyesületek működését, és valóban kevés lehetőség kínálkozott az intézményesült hagyományörzésre. A jelenség, a politika a cigányság kultúrájának megőrzését korlátozó különböző intézkedései elsősorban a '60-

⁷ Szabó 2021a.

⁸ Gönyey Ébner Sándor táncfelvételei I. gyűjtését lásd: <https://gyujtemeny.neprajz.hu/neprajz.06.13.php?bm=1&kv=1394720&nks=1> [utolsó látogatás: 2023. 07. 05.]

⁹ Felföldi 2001: 110–111.

as évektől felerősödő kényszerasszimilációs szándékok megvalósításával hozható összefüggésbe.

Az 1957-ben megalakult Magyarországi Cigányok Kulturális Szövetsége politikailag ellenőrzött szervezetként is sokat tett a romák hagyományápolásának ügyében. 1959-ben Budapesten megszervezték az első cigány folklór fesztivált, amelyben a neves néprajzkutató, néptáncgyűjtő Martin György elvülhetetlen szerepet vállalt. A porcsalmi cigány botoló kutatása mellett számos más nyírségi településen is vizsgálta a cigány tánc formakincsét, a folklór hagyományozódásának folyamatát. Így jutott el Nyírvasváriba is, ahol gyűjtőmunkájának és érdeklődésének köszönhetően a helyi cigányok együttesbe szerveződtek. A *Kék Láng* nevet viselő nyírvasvári cigány együttes az 1950-es években alakult,¹⁰ és habár az együttes a 2000-es években felbomlott, hatása és emlékezete még napjainkban is erősen tetten érhető.



1. kép: Kék Láng együttes
(forrás: <https://napkeletnepe.hu/2018/01/17/rosta-tibor/>)

¹⁰ A megalakulás pontos dátuma nem ismert, egyes források alapján 1957-ben, mások 1953-ra teszik az együttes megszerveződésének kezdetét, saját gyűjtés alapján 1953-ban alakult.

„A Kék Láng együttest idős Rostás Ferenc nagyapám alapította, alapítója, ha jól tudom 1953-óta. Még nagyon régen ugye egészen a '90-es évekig helyi szinten, országosan jártak. De az az igazság, hogy sokat jártak ingyen, egy tányér ételért. Ez tudnivaló. Ugye építették itt kifele a saját kis hagyományait, hogy ismerjék meg az országba.”¹¹

„Ő [id. Rostás Ferenc – Sz.H.] és családja a felső-Tisza-vidéki magyar és cigány táncagyomány egyik legtehetségesebb képviselője. Az 1950-es évek óta részt vesznek a magyarországi hagyományörző mozgalmakban. Szerepléseik és tanító tevékenységük nagyban hozzájárult ahhoz, hogy a botolót fiatal táncosok százai sajátították el Magyarországon.”¹²

A Népművészet Mesterei egyesített jegyzéken a fenti leírás olvasható, ugyanis Rostás Ferenc táncosok műfajcsoportban 1997-ben népművészet mestere címet kapott.¹³

A Rostás család tagjaival készült életútinterjúkból és tematikus interjúkból kirajzolódó képből érthetővé válik az a folyamat, ahogy a tánckutatás felfedezte a Nyírvasváriban élő oláh közösség hagyományörző gyakorlatát és az is, ahogy a külső etnográfiai érdeklődés erősítette a helyiek saját kultúrájuk ápolása iránti igényét.

„Amikor a TSZ megalakult, abba az időbe, igaz, hogy Budapestről jött le dr. Martin György, az minket felfedezett. Akkor az édesapám, meg a testvérsége, és azt a régi hagyományos botos táncot, mert ugye valamikor a cigányok, azok a régi cigányok ittak egyet és akkor ők kezdtek botolni. Az ének meg ment. Az én apám megtanulta az ő apjától. Mert az apámnak a botolós ég és föld volt. Az ember nem tudta azt megcsinálni, mint ő. Én voltam köztük zenész, na meg van egy testvérem, énekes Rostás Mária. Az együtt úgy alakult ki, hogy én voltam a brácsos, két gitáros az öcsém és a vejem, így alakult ki az együttes. Így mentünk, Brazíliába is voltunk.”¹⁴

¹¹ Saját gyűjtés: 46 éves, oláh cigány származású férfi, Nyírvasvári, 2019.

¹² <http://nepmuveszetmesterei.hu/index.php/dijazottak-neve/224-rostas-ferenc> [A letöltés dátuma: 2023. 05. 06.]

¹³ Számos felvétel készült Rostás Ferencről táncolás közben. Lásd: <https://mtabtk.videotorium.hu/hu/recordings/11379/nyirvasvari-botolo> [A letöltés dátuma: 2023. 05. 06.]

¹⁴ Saját gyűjtés: 76 éves, oláh cigány származású férfi, Nyírvasvári, 2019.

A nemzetközi karrier, a *Kék Láng* munkája iránti érdeklődés aztán további lökést adott ahhoz, hogy az amatőr hagyományörzők tevékenységük megismertetését még szélesebb körben igyekezzenek felvállalni. A folyamat aztán a transzgenerációs örökségátadás belső igényének tudatosodásához vezetett. A tánc és az ehhez szervesen, elválaszthatatlanul hozzákapcsolódó ének és zene művelése bevételi forrást jelentett.

*„Majd aztán ugye, amikor már édesapámnak, a testvéreinek ugye lettek a gyerekek, mi felnőtünk, akkor mi kapcsolódtunk ugye bele, hát ki milyen formába. Ki énekes, volt aki táncos, volt aki zenészként. Ez ugye a '90-es évek után már kezdett érzékelődni, hogy egy fiatalabb generáció is belépett az együttesbe. Egy kicsit úgy formáltuk az együttest, hogy egy kicsit stílusosan is változtassunk, dinamikusabbak legyünk. És ugye országosan jártak az öregek, majd a *Latcho Drom*, ez egy film, amit Tony Gatlief rendezett. Ez a film, ha jól tudom Cannes-ban a filmfesztiválon díjat is nyert, és onnan kezdve még elsőként az öregek így jutottak ki Párizsba az Operaházba. Ott volt az első előadásuk külföldön. Nagyon jól sikerült. Onnantól kezdve kezdtünk el Európa fele nyitni és akkor számos országba eljártunk, már akkor mi a fiatalok is benne voltunk a csapatba. Tizenhárman voltunk a csapatba plusz volt egy úgymond tolmácsunk, egy francia tolmács. Franciaországba volt két menedzsere a *Kék Láng* együttesnek, két férfi, akik az összes európai országokba szervezték nekünk az utakat. [...] Csodálatos helyekre jutottunk el, ha nincs a zene, mint normál állampolgár vagy ember nem jutottunk volna el. És annak ellenére, hogy az ország ezt nem ismerte el annyira ezt a csapatot. És erre nem figyelt. És a mai napig nincs erre figyelése, ez nincs díjazva, hogy van ez a csapat országon belül is sokat ment, nagyon sok Ki mit tud-on, vagy bármi fellépéseken részt vett, építette ezt a hagyományt, ezt a kultúrát, és aztán külföldre is nagyon sokat vittük. Aztán ugye amikor már az édesapám, a szüleim kezdtek kiöregedni a táncsal, az énekkal, Mari néni volt ugye a fronténekes, Rostás Mari néni, és ők már mikor kiöregedtek, ha jól tudom hát olyan 2005-ig azt hiszem még aktívan jártak ők zenélni velünk. Aztán majd úgy kezdett megszűnni.”¹⁵*

¹⁵ Saját gyűjtés: 46 éves, oláh cigány származású férfi, Nyírvasvári, 2019.

Rostás Tibor szövegéből kiderül, hogy a *Kék Láng* esetében és a Nyírvasvári oláh cigányság hagyománymegtartásában általában az időszakban megerősödő érdeklődés a néptánc iránt nem játszott szerepet. Bár általában a cigány táncok elterjedésében a magyarországi táncmozgalom születése, a '70-es évek közepétől élénkülő figyelem sokat jelentett, de ez Nyírvasvári esetében nem volt érvényes. A táncmozgalom és a cigánytáncok elterjedése közötti kapcsolatra Daróczy Ágnes hívta fel a figyelmet: „*a cigány együttesmozgalom már a kezdetek kezdetén nagyon szerencsésen találkozik a táncmozgalommal.*”¹⁶ A '80-as évekre már tíznél is több magas színvonalú együttes működött az országban, köztük a *Kék Láng* együttes, amelynek tagjai azonban éppen a feléjük irányuló kellő figyelem hiányáról számoltak be.

A Rostás Tiborral készült rövid interjúrészletből is kiolvasható, hogy az együttes megszűnése, átalakulása nagyrészt összefüggött a többségi társadalom részéről történő kevésbé nyitott attitűddel. Mindemellett az is világos, hogy az együttes hivatalos megszűnése még nem vonta maga után a hagyományörző transzgenerációs gyakorlat eltűnését, a saját kulturális értékek iránti érdeklődés elmúlását.

*„Én gyerekek koromban, én arra emlékszem, hogy hát majdnem hogy minden nap volt zene, a zene az mindennap ugye beleivódott az életünkbe. Én gyerekkorban elkezdtem gitározni, énekelni, majd azután én is táncoltam. És azt gondolom, az alkalmak azok ugye legfőképpen amikor ünnepek voltak, de egyébként régebben akár hétvégeken, akár a hétköznapokban amikor kedvük volt az embereknek, akkor mindig táncoltak, mindig énekeltek.”*¹⁷

¹⁶ Daróczy 2001: 123.

¹⁷ Szabó 2021a.

Tánc hagyományozódás mintázatai a nyírvasvári oláh cigány közösségben

Egy multietnikus település közösségei esetében a részcsoportok etnospecifikus jellemvonásainak megőrzése és fennmaradása számos, a lokális együttélést meghatározó tényezőtől függ. Nyírvasváriban a lakónépesség közel 70%-át a többségi magyar társadalom képezi, míg a fennmaradó ~30%-ot két cigány közösség, a cigány anyanyelvű, cerhari dialektust beszélő oláh cigányok és a magyar anyanyelvű romungrók teszik ki. A szintéren végzett kutatások alapján elmondható, hogy a magyarok és a cigányok közötti együttélést párhuzamos szegregációs és izolációs attitűddel írhatjuk le, és a többségi társadalom önelhatároló magatartásának a mindennapi együttélési gyakorlatban számos elemét azonosíthatjuk. A szegregáció fenntartására irányuló törekvések a térbeli különállás körülményeinek erősítésében nyilvánulnak meg a leglátványosabban. A lokális roma közösség tagjai többségében napjainkban is a faluszéli utcákon, a magyar háztartásoktól elkülönülve élnek. Az etnikai megkülönböztetés a település nevelési-oktatási intézményeiben is megfigyelhető, a helyi általános iskola spontán szegregációnak kitett intézmény. Ennek következménye, hogy az együttélési gyakorlatban az etnikus interakció újabb szintjén szűnik meg az érintkezés esélye a kisebbség és a többség között.¹⁸

A Nyírvasváriban élő oláh cigány társadalom hagyománykészletének feltérképezése érdekében végzett korábbi kutatások alapján kiderült, hogy hagyománykövető közösség alkotja a helyi társadalmat. Ennek ellenére a *Kék Láng* megszűnését követően egyetlen helyi egyesület, együttes vagy civil szervezet sem jött létre a kialakult űr betöltésére. Annak ellenére sem, hogy amint az a *Kék Láng* együttes rövid pályarajzából kiderült, a helyi cigány közösség körében számos kiemelkedő személyiség és táncos egyéniség volt megfigyelhető. Az önszerveződésnek ez a figyelemreméltó hiánya magyarázatra szorul. Az interjúkból az derül ki, hogy a külföldi sikereket, fellépéseket és koncerteket követően a hazai „piac” nem mutatott hasonló érdeklődést. Emellett ugyancsak fontos, ahogy az Rostás Tibor magyarázatából kiderül, elkerülhetetlenül bekövetkezett a generációváltás, az alapítók kiöregedése, és a fiatalok kevésbé ambicionálták, hogy szüleik nyomdokába

¹⁸ A témával kapcsolatban lásd részletesen Szabó 2021b; 2023.

lépjenek. Mindennek ellenére különösen érdekes és figyelemreméltó etnográfiai tény, hogy a helyi oláh cigány közösség továbbra is nagy becsben törekszik folklórörökségének megőrzésére, amely folyamatot a *Nyírvasvári cigány tánc*¹⁹ című néprajzi film is középpontba állította.

Balázs Gusztáv néprajzkutató elsősorban a Nyírségben élő oláh cigányok tánckultúrájának hagyományozódását kutatta. Habár vizsgálatai elsősorban a nagyecsed-i közösség tánckultúrájára irányultak, mégis fontos kiindulási alapot nyújtanak az egykori Ecsedi-láp környékén, a Nyírségben élő cigány társadalmak hagyománymegőrző gyakorlatának a tanulmányozásához. Gyűjtőmunkái alapján tudjuk, hogy a tánctanulás a többségi magyar társadalomtól eltérő módon, elsősorban az „önkéntelen szemlélődés” révén működik.²⁰

A Nyírvasváriban végzett gyűjtőmunka Balázs Gusztávhoz hasonló következtetésekre jutott. Megtudtuk, hogy a lokális oláh cigány közösségben is hasonló módon hagyományozódik a tánc,

„hát átadja az öregebb a fiatalabbnak a tudását. Itt akár legyen szülő, vagy rokon átadja ezt a hagyományt, a lépéseket, ha ő így csinálja, akkor megtanulja a gyerek is, vagy a lánygyermek a rokonoktól, az anyjától, vagy a nagyszüleitől, megtanulja. [...] A mindennapi életbe beivódik, mikor van egy buli, akkor nyilván azt mondja, hogy figyeld csak ezt a lépést, így csinálom, azt úgy, próbáld így csinálni.”²¹

A gyerekkorban történő tánclépés elsajátítása mellett fontos jelenség, hogy a *jó táncos* hírében álló személy sohasem zárkózik el a folyamatos tanulástól, repertoárjának gazdagításától. A településen végzett kutatások alapján megállapítható, hogy a férfiak közötti rivalizálásnak, a *jó táncos* presztízsének ugyancsak komoly motivációs hatása volt.

„[...] nagyon erős volt a tánc itt. Mindig versenyeztek egymással. Sokkal nagyobb lendülete volt, mint ma már. Annyira szerették a táncot, bárhol volt mulattság, szinte versenyszerűen táncoltak egymással, hogy ki tud jobban, jobb figurát. Ma már vannak táncok, de nincs olyan lendülete. Ilyen erős volt az ének is, meg a zenei része. Ki milyen

¹⁹ Szabó 2021a.

²⁰ Balázs 2001.

²¹ Saját gyűjtés: 46 éves, oláh cigány származású férfi, Nyírvasvári, 2019.

hangszeren tud jobban. Nagyon jól összeálltak. Vannak tehetséges fiatalok, de nem kamatoztatják.”²²

A táncagyományozódás vizsgálatakor a táncalkalmak, a tánc típusok és a tánc tanítás lokális mintázatait is érdemes megvizsgálni.

Táncalkalmak

A cigányság körében a táncalkalmak két típusát szokás megkülönböztetni. Az egyik a spontán kialakult táncos alkalmak, amelyek elsősorban alkalmi összejövetelekhez vagy ünnepekhez kötődnek. Ettől eltérnek az előre megbeszélt és megtervezett táncos összejövetelek.²³ A nyírvasvári oláh cigány közösségben az adatközlők szintén két fontosabb táncalkalmat emeltek ki és különböztettek meg, azonban a csoportosítás szempontjai némiképp eltérnek: léteznek az ünnepekhez kötődő családi táncos mulattságok, illetve a hétköznapokon spontán kialakult táncos összejövetelek.

„Amikor voltak az ünnepek, mondjuk Karácsony, vagy Húsvét, vagy Újesztendő, akkor a cigányságnak a körében így összejöttünk többen. És akkor megmondom őszintén, ittunk, na ittunk, na nem úgy, hogy nem tudtunk magunkról persze, azt sose csináltuk, hanem normálisan. Mindig összejöttünk, a család, nagy családjá volt édesapámnak, ugye megkezdte Marika a testvérem az éneket, bekapcsolódtunk mi. Na akkor megint elkezdtünk mulatni, énekelni, táncolni. Reggelig. Nem csak egy óra hosszát, reggelig mulattunk, vagy másnap reggel 9–10 óráig mulattunk, annyira belejöttünk ezekben a táncokba. Nagyon szerettük ezeket az ünnepeket.”²⁴

Ehhez képest az ingázáshoz kapcsolódó táncalkalmak gyökeresen eltérő kulturális gyakorlatként mutatkoztak meg. A település cigány közösségének férfi tagjai az 1960-as évektől kezdődően jellemzően a fővárosi építkezéseken dolgoztak. Az utazás során, a vonat utat gyakran végigtáncolták. Az adatközlők elbeszélése szerint a helyzet lehetőséget adott más közösségekben kialakult tánc lépések, figurák elsajátítására, továbbá a tánc tudás összemérésére.

²² Saját gyűjtés: 46 éves, oláh cigány származású férfi, Nyírvasvári, 2019.

²³ Balázs 2001.

²⁴ Saját gyűjtés: 68 éves, oláh cigány származású férfi, Nyírvasvári, 2019.

Megint más alkalom volt az ingázásból hazatérve spontán kialakult táncalkalom, ami ugyancsak hozzájárult ahhoz, hogy egyrészt folyamatosan bennéljenek a hagyomány gyakorlásában, másfelől a közösségi együttlét egészét, a közösséghez tartozás élményét szavatolta.

„Hétköznapokba is, ha hazajöttünk Pestről, (Pesten dolgoztunk), akkor ha hazajöttünk, hétvégén, összejöttünk, főleg nyári időszakban így estére fele. Addig csak valaki így odament, hárman, négyen, összejött az egész, mán így a cigányság. Na, akkor kezdtek énekelni, pergős táncokat, ezt-azt, ki-hogy. Na, akkor összegyülekeztünk húszan is. Akkor kezdtünk táncolni, énekelni, mulatni. Ilyenek voltak.”²⁵

Az adatközlők elbeszélése és a megfigyelések alapján napjainkban azt mondhatjuk, hogy ritkábban van jelen a nyírvasvári közösség életében a tánc. A születésnap, a keresztelő, a karácsony és a húsvét maradtak meg azok az alkalmak, amikor a tánc közösségszervező ereje a hagyományok gyakorlásán keresztül érvényesülhet. Kivételt legfeljebb azok a családok jelentenek, ahol aktív zenész él.

A táncörökséget érintő akkulturációs folyamat ellenére, ha kevésbé intenzíven is, de még napjainkig is tetten érhető egyrészt a hagyomány ismerete, másrészt korlátozott formában a tánc tudás generációközi továbbadásának gyakorlata. A tapasztalatok azt tükrözik, hogy a táncalkalmak számának csökkenése azzal sem jár együtt, hogy a helyi tánc típusok bármelyike is végleg eltűnt volna a lokális repertoárból.

Az adatközlők külön kitértek a típusok elhatárolásának rendszerére, amelyre vonatkozó tudás ugyancsak azt erősíti, hogy a település oláh cigány közösségének életében a tánc fontos szociokulturális tényező maradt. A páros táncok leírása jól visszaadja a hagyomány társadalmi funkcióját, férfiak és nők közötti kapcsolat alakulásában játszott szerepét.

„Az olyan páros tánc volt, hogy mintha egymást hajtották volna a táncban. Hogy ki jobban tud, ez volt az érdekes benne. Ki jobban tud táncolni. Mert az nem elég, hogy kiállok táncolni és egy asszony, csak ott áll, vagy nem mozog. Annak mozogni kell, mutatni kell, hogy ő harciasan táncol, meg, na, pattogósabban. A páros táncban is hajtani kell az asszonytársat.”²⁶

²⁵ Saját gyűjtés: 68 éves, oláh cigány származású férfi, Nyírvasvári, 2019.

²⁶ Saját gyűjtés: 68 éves, oláh cigány származású férfi, Nyírvasvári, 2019.

Egészen más funkciója volt a település emblematikus táncának, a botolónak.

„A botolós tánc innen származott. Mert tévedésben vannak az emberek, hogy honnan származik a botolós tánc. Nem ecedről származik. Az édesapám, amikor mulattak, ittak, a tűz mellett táncra pattantak. Akkor mindig volt úgy, hogy az öreg felvette a botot. Azt mondják, hogy a nagyapja, meg az apjuk, mikor ittak, mindig a bottal táncoltak. Az asszony meg előttük. Forgatták. Harcias tánc volt. Apám '97-ben megkapta a népművészet ifjú mestere címet. Kétkeszes botoló volt. Forgatta. És én sem tudtam megtanulni, csak egy kézzel.

A családban ezt így továbbadta. Nagyon látványos tánc. Az volt a fogalma, ez egy verekedésből kezdődött a botos tánc. Az az alapja, hogy két ember összeverekedik egy asszonyon, ő meg táncsal próbálja megállítani, hogy ne verekedjenek. Ebből formálódott ki ez a botoló tánc. Utána vittek bele különböző technikákat, koreográfiákat.”²⁷

A botoló mellett a nyírvasvári oláh cigányok is külön számon tartották és gyakorolták a férfitáncokat, amelyben a csapásolásnak, a gyors és virtuóz mozgásnak van kitüntetett szerepe. A technikailag bonyolult és sok gyakorlást követelő táncformát általában beépítik a párostánc részeként, ahol a férfi igyekszik kihangsúlyozni ügyességét, rátermettségét.

„Verseny táncok inkább voltak a férfitáncokban, mert egymást, hogy mondjam, hogy ha más én jobban tudtam mint a másik, akkor arra törekedtünk, hogy ki többet tud. Ugye, hogy ki jobban tud, mint amit a futballban, ki jobban tudja hajtani a meccsen. Vagy figurában. Ez is olyan. Mert amikor ezek a figurák, motívumok, ezek érdekesek voltak, mert náluk ki hogy tudott lépni, vagy táncolni, vagy a csapásolás hogy volt, az ütés. Kinek milyen volt ugyi, ki így ütött, ki máshogy ütött.”²⁸

Nyírvasváriban az adatközlők elbeszélése szerint a nők táncstudásának ugyancsak kitüntetett figyelmet szenteltek. A mozgáskultúra minősége iránti érzékenység fontos elemét képezi annak, hogy milyen egy nő táncstudásának a megítélése.

„Hát annyit különbözik ebben, hogy a női tánc az egy más kérdés, ugye egy nőnek tudni kell azokat a lépéseket megtanulni, mert nem

²⁷ Saját gyűjtés: 68 éves, oláh cigány származású férfi, Nyírvasvári, 2019.

²⁸ Szabó 2021a.

mindegy, hogy hogy táncol. Egy nőnek sokan kíváncsiak rá, hogy egy nőnek a mozgása milyen egy táncban. Annak mozogni kell. Már mikor gyerek, már akkor látszik, hogy hiába kicsi, a gyerek tud. Mer ugye lássa a szülőktől, hogy a cigány táncokat ő is felveszi és akkor ő is kezd mozogni. Mikorra megnő, akkora már megtanulja ő is, ugyanúgy, mint a cigány nyelvet.”²⁹

Befejezés

Nemrégiben a Szabadtéri Néprajzi Múzeum főigazgatója, Cseri Miklós egy előadásában a szabadtéri múzeumok szerepkörének napjainkban lejátszódó megváltozásáról beszélt. Míg korábban a skanzen intézményei épültrezervátumként funkcionáltak, azaz a *megőrzésre* és a dokumentálásra helyezték a hangsúlyt, addig napjainkra tudásrezervátumokká váltak.³⁰ A kifejezés pontosan illeszkedik ahhoz az elképzeléshez, amit az *Élő néprajzi hagyományaink* néprajzi filmsorozat kapcsán is megfogalmazhatunk, miszerint a filmekben megőrzött információk a hiteles tudással bíró adatközlőknek köszönhetően a visszatanítást és a hagyomány új funkcióinak megtalálását előmozdító eszközként foghatók fel. Ahogy a múzeumi intézményeknek, úgy a kortárs néprajzi filmeknek is megkerülhetetlen szerepe lehet abban, hogy a néprajztudomány tárgykörét képező ismereteket a köztudatban aktív formában megőrizzük. A tevékenység olyan tudásalap biztosítását teszi lehetővé, amelynek köszönhetően a hagyománykészlet elemei akár revival formában, akár survival elemként, de képesek korunk embere számára is a mindennapi életben szervesült ismeretként rendelkezésre állni.

Az etnográfiai kultúra fejlesztése érdekében a hagyományátadás még napjainkban is tetten érhető gyakorlatait, és különös figyelemmel a roma közösségek transzgenerációs folyamatait fontos volna minél részletesebben megismerni. A Nyírvasváriban végzett kutatások azt bizonyítják, hogy egy lokális közösség öröksége, jelen esetben a tánckultúra megfelelő alapját képezheti a hagyomány közösségfunkcióinak pontosabb megismerésében.

²⁹ Saját gyűjtés: 68 éves, oláh cigány származású férfi, Nyírvasvári, 2019.

³⁰ Szentendre, Szabadtéri Néprajzi Múzeum, 2023. május 5.

Irodalom

BALÁZS Gusztáv

- 2001 A tánc hagyományozódása a nagyecsed-i oláh cigányok körében. In Kovalcsik Katalin (szerk.): *Tanulmányok a cigányság társadalmi helyzete és kultúrája köréből*. Budapest: IFA – OM – ELTE. 363–379.

BICZÓ Gábor – SZABÓ Henriett

- 2019 *A híd túl – Nagyecsed*. Kisvilágok dokumentumfilm-sorozat 4. <https://gygyk.unideb.hu/node/507> [utolsó látogatás: 2023. 07. 05.]

DARÓCZI Ágnes

- 2001 A magyarországi cigány folklórmozgalom. In Bódi Zsuzsanna (szerk.): *Cigány néprajzi tanulmányok 10*. Budapest: Magyar Néprajzi Társaság. 122–125.

FELFÖLDI László

- 2001 A magyarországi cigányság tánc kultúrájának kutatása. In Bódi Zsuzsanna (szerk.): *Cigány néprajzi tanulmányok 10*. Budapest: Magyar Néprajzi Társaság. 110–115.

SZABÓ Henriett

- 2023 *Variációk az együttélésre: Közösségfolyamatok és az etnicitás három nyírségi település példáján*. Budapest: L'Harmattan – Debreceni Egyetem Néprajzi Tanszék.
- 2021a *Nyírvavvári cigány tánc* – néprajzi film. 10'26" <https://neprajz.unideb.hu/hu/videok-0> [utolsó látogatás: 2023. 07. 05.]
- 2021b „Élő néprajzi hagyományaink” – néprajzi filmsorozat. *Néprajzi Látóhatár*. 30. 1–2. 125–135.

PÉNZES János – TÁTRAI Patrik – PÁSZTOR István Zoltán

- 2018 A roma népesség területi megoszlásának változása Magyarországon az elmúlt évtizedekben. *Területi Statisztika*. 58. 1. 3–26.

Internetes források

Gönyey Ébner Sándor táncfelvételei I.

In: <https://gyujtemeny.neprajz.hu/neprajz.06.13.php?bm=1&kv=1394720&nks=1> (A letöltés dátuma: 2023. 04. 28.)

Nyírvasvári botoló. ELKH Bölcsészettudományi Kutatóközpont Videotorium. In: <https://mtabtk.videotorium.hu/hu/recordings/11379/nyirvasvari-botolo> (A letöltés dátuma: 2023. 05. 06.)

Rostás Ferenc népművészet mestere. Népművészet mesterei egyesített jegyzék. In: <http://nepmuveszetmesterei.hu/index.php/dijazottak-neve/224-rostas-ferenc> (A letöltés dátuma: 2023. 05. 06.)

Rostás Tibor – interjú. In: <https://napkeletnepe.hu/2018/01/17/rostas-tibor/> (A letöltés dátuma: 2023. 04. 28.)

Hagyományörzés, lokális örökség

Marinka Melinda

Szabó Henriett

Felföldi László

Jose Antonio Lorenzo L. Tamayo

A Kállai lakodalmas – gondolatok egy táncantropológiai mikrokutatás részeredményei kapcsán

MARINKA MELINDA

Az örökségelemek fenntartása – legyen az hosszú időn keresztül zajló vagy időszakosan újratermelődő folyamat – feltételezi konzerváló, a fennmaradást előidéző vagy igénylő közössége aktivitását. Ugyanakkor a folyamatot fordítva nézve felmerülhet a kérdés, hogy a lokális közösségben hol – a közösségi aktivitási tér szemszögéből előtérben vagy már háttérbe szorultán – helyezkednek el azok az örökségelemek, amelyek a felélesztő vagy fenntartó közösség kiszolgáltatását „igénylik”? Egységében nézve a közösségi háttér vizsgálata során érdekes lehet, hogy kik tesznek milyen elemek fennmaradásáért, valamint ezek a személyek és elemek a lokalitásban milyen funkciót, szerepkört töltenek be? Egy település vonatkozásában előfordulhat, hogy már nem csak az Appadurai értelmezésében megteremtődő lokalitásról kell beszélnünk, hanem egy már meglévő, esetlegesen tágabb szociokulturális kontextusról, amelyben az örökségelemek élnek, túlélnek, újraélednek, fennmaradnak vagy átalakulnak, szunnyadnak és konstruálódnak, illetve amely a helyi közösségen is túlléphet nagyobb teret nyerve magának.¹

A lakodalom az egyik olyan közeg, amely számos társadalmi, közösségi és az egyénre ható folyamat példáit reprezentálja, utalva ezzel a lokális közösség működésére, és nem zárja ki a lokalitáson túli egyéb térbeli, időbeli dimenziókat sem. Így talán nem is csoda, hogy a téma számtalan tudományos és művészeti jellegű feldolgozásnak nyújtott alapot, vagy adott ötletet egy-egy helyi közösség örökségképző tevékenységéhez. Ennek egy példája a Kállai lakodalmas, mint lokális örökségelem, amelynek vizsgálata

¹ Appadurai szerint a lokalitás kontextusokat és kapcsolatokat jelent, nem pedig fokozatot vagy térbeliséget. Lásd Appadurai 2001: 3. A fenntartás esetében a tudatos tevékenység, adott esetben az örökségképzés pedig a jelenben zajló – akár a lokalitás megteremtéséhez szükségeszerű – cselekvéseket mutatja. (Vö. Hartog 2006: 179–180.) A lokalitás fenntartása tehát feltételezi az egyén és közösség aktivitását, tevékenységét. Ugyanakkor az egyének és közösségek térbeli lenyomatokat képeznek, amely viszont a lokalitás működésében szimbolikával felruházottan emlékeztetőerővel bírhatnak. Nagykálló esetében ilyen lehet a Kállai Kettős tér megalkotása, amely a település központjában jelzi a tánc lokális közösségen belüli jelentőségét.

kapcsán fogalmazok meg néhány gondolatot, illetve amelyen keresztül előtérbe kerülhetnek a színpadi megjelenítés és a közösséggé szerveződés folyamatának további kérdései.² Az ehhez kapcsolódó rövid táncantropológiai mikrokutatásom alapvetően feltételezi kortárs társadalmi folyamatok recens adatgyűjtésből származó értelmezését, ugyanakkor elsősorban azokra az alapokra támaszkodik forrásként, amelyek kultúrtörténeti és néprajzi vonatkozásban felmerülnek a lakodalom színpadi konstrukciójának és a lokális közösség sajátosságainak ismertetésénél.

A kutatás kiválasztott települése Nagykálló³, amely számos települési értéket mondhat magáénak, ugyanakkor ezek nemcsak a lokális közösségben, hanem a szűkebb régió belül is kiemelt jelentőséggel bírnak. Talán köszönhető ez annak is, hogy mint egykori megyeszékhely, hosszú időn keresztül a környező falvak lakossága körében gazdasági, társadalmi és kulturális szempontból is központi szerepet töltött be. A város hírneve köztudottan leginkább a Kállai kettős táncával és zenéjével forrt egybe.⁴ Előbbi kultúrtörténeti szintézisét Ratkó Lujza állította össze az Ethnographia 2020-as számának hasábjain, míg a zenei vonatkozásokat Paksa Katalin összegezte.⁵ A Kállai kettőssel kapcsolatos számos tudományos és tudományos ismeretterjesztő közlésből jól kiolvasható, hogy az elmúlt közel 130 évben a tánc valamilyen formájú felélesztésének állandó visszatérő jelensége nem hagyja az egykoron hagyományos táncmateria egyes elemeinek feledésbe merülését.⁶

A település örökségelemeire fókuszáló szinkrón és diakrón dimenziókra is kiterjedő vizsgálatom – „kiskállóiként” – sajátos kutatói pozíciómból ered,

² A tanulmány az HUN-REN-DE Néprajzi Kutatócsoport kutatási programja keretében készült. A kutatást támogatta az NKFI K 143711 számú pályázata. A tanulmányt Szabolcsi Lászlóné Lókodi Katalin emlékének ajánlom. Az adatgyűjtés során nyújtott segítségükért – a megkérdezett személyeken túl – külön köszönetemet fejezem ki Harsányi Gézáné Manyika néninek és Marinka Illésnek.

³ Nagykállótól közigazgatásilag is különálló szomszédos településként létezett Kiskálló 1951-ig (lásd: Magyar Közlöny, 1951. január 23. 118. old.). A település lakossága köztudatában viszont az egykoron különálló település, mint Kiskálló településrész néven jelenik meg, a köznyelvi szóhasználatban az ott lakók „kiskállóinak” nevezik magukat.

⁴ A település helyi értékeiről lásd: <http://nagykallo.hu/ertektar/> (Letöltés ideje: 2023.04.26.)

⁵ Ratkó 2020: 208–251; Paksa 2010: 299–323.

⁶ A tánc eredetére és fennmaradására vonatkozó vizsgálat eredményeiről lásd Ratkó 2020: 208–251. A tánc feltételezhetően a 19. században a természetes táncalkalmak szerves része lehetett, lakodalmakban és táncmultságok alkalmával is gyakran eltáncolhatták. Vö.: Dr. Ratkó Lujza: A Kállai kettős zenéje és koreográfiája. (Kulturális örökség szakterületi kategória) <http://szszbm-ertektar.hu/ertek.php?azon=180> (Letöltés ideje: 2023.04.28.).

amely egyrészt a fent említett folyamat utóbbi ca. 30 évének megfigyelésén és megtapasztalásán alapul, illetve amely ugyan a Kállai kettőshöz kapcsolódóan leginkább a kállóiak tánchoz való viszonyára, a tradicionális táncelemek és szokáskörnyezetük biológiájára⁷, valamint egyén és közösség kapcsolati hálójára fókuszál. A Kállai kettős múltja és jelene a lokális társadalom közösségi folyamatainak vizsgálatában hívja fel a figyelmünket a másik települési értékre: a „*Kállai lakodalmas népi jelenet*” magában foglalja a „lokális reliktumtánc”⁸ színpadi konstrukciójának egy változatát, ugyanakkor nemcsak a táncmatéria fenntartását szolgáló funkciójában értelmezhető. A következőkben ennek a települési értéknek a bemutatására, ezzel összefüggő néhány kutatási kérdés felvetésére vállalkozom, az alábbiak szerint: *a lakodalom színi/színpadi megjelenítése; a Kállai lakodalmas színpadi konstrukciójának történeti-néprajzi megközelítése; a lakodalmakban előadott Kállai kettős; a közösséggé szerveződés folyamata: kutatók – gyűjtők – szereplők.*

A lakodalom színi/színpadi megjelenítése

„*A lakodalom önmagában is a színjátás sajátos szertartásjellegű formája. A házassággal kapcsolatos szokások színi jelenetekként tekinthetők, amelyek egymás után következnek egy >>láthatatlan rendező<< irányításának megfelelően. Ez a rendező maga a tradíció.*”⁹ A néphagyományból ismert példa a gyermeklakodalmas, a felnőttek táncalkalmának utánzása, ha úgy tetszik leképeződése, spontán szerveződő dramaturgiai előadásmódú konstrukciója. A tradicionális lakodalmak egészét is sajátos drámaként értelmezték a kutatók, ugyanakkor a lakodalom megjelenítése a dramatikus játékok kedvelt témája volt a néphagyományban.¹⁰ A kettő közötti különbség a cél és funkció

⁷ A népmesei kutatásokból eredő mesebiológiai értelmezést alkalmazva gondoljunk itt a táncéletre, a táncmatéria létezésének társadalmi környezetére, a konstruálódás színtereire, valamint a hozzájuk tartozó szokáscselekményekre, a végrehajtó személyekre, szerepkörökre, alkotásukra és hatóerejükre.

⁸ Ratkó 2020: 208.

⁹ Ujváry 1983a: 329.

¹⁰ Vö. Ujváry 1983a: 329. A nyírségi, szatmári lakodalmi és farsangi szokások közül egy 1962-es közlésében Erdész Sándor kiemeli a lakodalmas farsangos egy példáját Szamoszszegről, ahol a vőlegénynek és menyasszonynak öltözött férfi maskarások egyéb szereplők kíséretében látogatják meg a fonóházakat, „*ahol bő alkalom nyílik a tréfálkozásra.*” A lakodalomba ellátogató maskarásokat pedig egy nyírbogáti példán keresztül mutatja be: „*Nyírbo-*

tekintetében értelmezendő, hiszen a tényleges lakodalom esetében a szimbolikával felruházott cselekmények hálózatában zajlottak a játékok, rítusok és jelenetek, míg a színjátékok esetében elsősorban a mulatást és a szórakozást szolgálta.¹¹

A lakodalmak színi megjelenítése, színpadra állítása a 20. század folyamán igen nagy népszerűségnek örvendett, illetve napjainkban is működnek olyan közösségek, akik a helyi lakodalmi szokások színpadi konstrukcióival kívánják lokális örökségelemeik fenntartását megvalósítani. A Gyöngyösbokréta egykori csoportjai közül többen lakodalmast mutattak be, a teljeség igénye nélkül példaként említendő: Nagyréde, Somogyudvarhely, Tard, Tápé.¹² A műfaj tekintetében az 1950-es évek jelentős fellendülést hoztak. Országos szinten nagy hatást kiváltó szokáskonstrukciós vállalkozás volt az Ecséri lakodalmás, amelynek példája kiválóan mutatja, hogy a jelenség nemcsak egy adott településnek biztosíthat jelentős hírnevet, hanem sok esetben az örökségturisztikai erőforrásként is megjelenhet.¹³ Nem csoda, hogy a lakodalmások színi/színpadi konstrukciójának egyik nagy lendülete ennek következtében az ezt követő időszakra tehető. Sok esetben azonban egy-egy ilyen alkotás csak néhány előadást ért meg.

Az általam vizsgált Felső-Tisza-vidék régiójából „próbalakodalmak” megalkotására példát már az 1920-as évekből is találunk, így a Benkő bokori lakodalmat 1924. szeptember 19-én mutatták be Nyíregyházán. A lakodalom részeként úgynevezett lakodalmás táncokat, virág-táncot, kecske-táncot és verbunkot is láthatott a közönség, a lakodalomkonstrukció rendezője Kemény Péter tanító volt.¹⁴ Másik példaként a pócspetri gyerekek népi lakodalmás játéka említhető, amelyről egy 1954-es tudósításban olvashatunk:

„felgördült a függöny: nyoszolyólányok énekeltek, táncoltak a színpadon a menyasszony körül petri dalokat, jellegzetes lassú, méltó-

gáton egy cédulát küldenek be a násznagynak, melyben az áll, hogy Rózsa Sándor és bandája bebocsátási engedélyt kér. természetesen az engedélyt megkapják. Mikor a banda belép a násznagy nótát huzat részükre. A 'betyárok' táncolnak, még a menyasszonyt is megtáncol-tatják, tréfálkoznak. Miután étellel-itallal megkínálják őket, eltávoznak.” Erdész Sándor: Farsangi népszokások. Kelet-Magyarország, 1962. február 25. 47. szám. 6. old.

¹¹ Vö. Ujváry 1983b: 7.

¹² Pálfi 1970: 156.

¹³ Lásd Eitler 2019: 51–80.

¹⁴ N. N.: A Benkő bokori lakodalom. *Nyírvidék*, 1924. szeptember 20. 3–4. old.

ságteljes petri táncokat, majd vőfélyek jöttek, kezükben pántlikás borosüvegekkel s hozták a vőlegényt, végül szűrővel, lábassal, kanállal, fazékkal, nyújtófával háziszótteskötényes lányok sereglettek be.”¹⁵

A 20. század végén, illetve a 21. század elején egy másik, az újrajátszás és felelevenítés jegyében megmozduló hullám jelentkezik, ehhez példaként kiemelendő szintén a teljesség igénye nélkül a balmazújvárosi, az ajaki vagy a tirpák lakodalmas bemutatása a vizsgált régióból. Ezek a szokáskonstrukciós „újhullám” jelenségei sajátos örökségfenntartó gyakorlatokként jelennek meg, a példákban szereplő közösségek esetében időskorú civil szerveződések vagy amatőr néptáncegyüttesként működő mikroközösségek aktivitása által valósulnak meg az örökségem fennmaradását szolgáló tevékenységek.

A minden generációra kiterjedő táncalkalom konstrukciója tehát olyan közösségi szintér, amely teret biztosíthat egy-egy település szellemi kulturális értékeinek tágabb bemutatására. Népszerűsége feltételezhetően ebben rejlik. Kérdés az, hogy ha feltételezi egy aktívan működő közösség meglétét, akkor a műfaj konzerváló ereje meddig tartható fent – három generáció tekintetében? Ez azt a további hipotetikus kérdést indukálja, hogy a lakodalmas fennmaradása, illetve újbóli konstruálódásának éppenséggel a közösség – élén annak vezetője – elfogadott tevékenységével egyenesen arányos lehet-e?

A Kállai lakodalmas színpadi konstrukciójának történeti-néprajzi megközelítése

A Kállai lakodalmas keletkezéstörténete a 21. században települési értéként elismert színpadi konstrukció előadásain keresztül épült be leginkább a helyi köztudatba,¹⁶ és csak kevés adat maradt fenn a visszaemlékezők körében az első alkotásról. A népi jelenet színpadra állításának kezdete az 1950-es évekre nyúlik vissza, és az akkor működő csoportokhoz köthető. A korábbi évtizedek nagykállói bokrétás csoportjának repertoárjában 1931 és 1942 kö-

¹⁵ S. L.: „Békegalamb, csak az a kívánságom...” Nyírbátorban a genfi értekezlet előestéjén. *Kelet-Magyarország* /Néplap, 99. szám, 1954. április 27. 3. old.

¹⁶ Példaként lásd a Kállai lakodalmas népi jelenet 2004-ben konstruált változatát a 2007-es Szabolcs-Szatmár-Bereg Megyei Baráti Társaság találkozásán. https://www.youtube.com/watch?v=42hDs_1m6WU (Letöltés ideje: 2023.05.08.)

zött nem szerepelt, csak a Kállai kettős, illetve a Kendertaposás produkció.¹⁷ A Kállai lakodalmas színpadi konstrukciójával kapcsolatban az ezt követő időszakból nyerünk bővebb információt, annak ellenére, hogy egyes leírások szerint a jelenet története jóval korábbi időkre nyúlik vissza.¹⁸

A helyiek kommunikatív emlékezetében a keletkezéstörténet pontos adatolása nem jelenik meg, de a csoportvezetők személye, akikhez a konstrukció színpadra vitele köthető, már sokkal inkább. A legtöbb megkérdezett a Kállai kettős tánc betanítására vonatkozó adattal szolgált. A helyi informátorok szerint Nagy Károly kántortanítónak köszönhetően a Kállai kettős tánc tanítása még a „kiskállói” házának udvarán is zajlott, „oda jártak fel a kállói táncosok” próbálni. Nagy Károly a helyi csoport vezetését 1936-ban vette át Szabó Antaltól, aki a tánc kultúrtörténetének szintén kiemelendő alakja volt.¹⁹ A második világháború a tánc abbahagyására kényszerítette a csoport tagjait, új együttes szerveződése a régi tagokból majd csak 1950-ben indult meg. Az egykori táncos, Szabó Sándor és Nagy Károly egymás mellett és egymásnak a vezetést is átadva végezték a csoportok irányítását. 1951-ben, az együttesi megalakulás évében gyermek és felnőttcsoport is működött. A „Kultúrház csoportjának” élén 1954-ben Szabó Sándor és Vas József állt, majd még ebben az évben átveszi Nagy Károly az irányítást 1956-ig.²⁰

A Kállai lakodalmas népi jelenet színpadra alkotásának folyamatában Nagy Károlyról úgy szólnak, mint a felelevenítő személyéről, Szabó Sándorról pedig, mint betanítóról.²¹ Nagy Károly nyugalmazott tanító gyűjtéséről egy 1954. május 26-án keletkezett irat alapján kapunk további információt. A Jósa András Múzeum Adattárának Néprajzi Archívuma őrzi azt az 5 oldalas dokumentumot, amelyben a nyugalmazott tanító gyűjtése szerepel a „*fáklyás felvonulásos lakodalmi szokásról*”. Nagy Károlyné, Ács Lajos, Imre János és Vass József nagykállói lakosok elmondása alapján készítette a szokás leírását, illetve ehhez a színpadi tervezetet. A leírás szerint az utolsó „*fáklyás felvonulásos lakodalom*” az első világháborút megelőzendő időben, 1912–13-ra da-

¹⁷ Pálfi 1970: 149.

¹⁸ Lásd a helyi értéktárba bekerült Kállai lakodalmashoz kapcsolódó ismertetőt a település hivatalos weboldalán: <http://nagykallo.hu/ertektar/kallai-lakodalmas-nepi-jelenet/> (Letöltés ideje: 2023.05.13.)

¹⁹ Harsányi 2007: 177.

²⁰ A csoportműködésről lásd Nyárády 1969: 40–41.

²¹ <http://nagykallo.hu/ertektar/kallai-lakodalmas-nepi-jelenet/> (Letöltés ideje: 2023.05.13.)

tálható. A lakodalom és egyben a fáklyás felvonulás méretét a fáklyák száma határozta meg, így a nagyszámú fáklyával való vonulás előnyös megítélésével szemben lenézték, ha valakinek kevés fáklyája volt. A forrásanyagban példát is hoz rá a tanító: „*Nagy Pistának csak 6 fáklyás menete volt.*”²² A szokásleírás tartalmazza a lakodalom menetét, de a szerző hangsúlyozza, hogy a búcsúztatók és vőfélyversek szövegeit nem adatolta, hiszen a fő hangsúlya a fáklyás felvonulásra és a maskarásokra esett. A leírás szerint az esküvőt követően, a délutánra szétszéledő násznép újra találkozott az esti órákban, külön a vőlegényes és a menyasszonyos háznál, majd a vőlegény a menyasszonyért indul vendégeivel. A fáklyák meggyújtása a menyasszony elbúcsúztatását követően történik, majd ezzel együtt indulnak a vőlegényes házhoz, ahol minden kaput zárva találják, így bebocsátást kérnek.²³

A nagykállói fáklyás felvonulásos lakodalmi szokás színpadi rendjének terve szerint a jelenet a gyermekek játékával kezdődik, akiket a főzőasszonyok küldenek el maguk mellől, hogy ne legyenek láb alatt. 3–4 gyermekjátékot adnak elő, majd ezt követően érkezik a násznép, fáklyákkal a kezükben. A bebocsátás²⁴ után a násznagyok táncba kezdenek, majd a násznép asztalhoz ül, és kezdetét veszik a köszöntők. Erre a jelenetre érkeznek a „maskorások”²⁵, táncuk közepette kiáltja el magát a házigazda:

„Szépen táncoltatok fiaim! De a mi nagyapáink, dédapáink minden lakodalomban eljárták a hires kállai kettőst is! Én is eltáncolom, ide figyeljete! A zene hm.hm.hm.hm.hm... hm.hm.hm.hm. hm dallamaira összeüti bokáját s párjának intve táncolnak egy pár verset a kállai kettősből. /Ők oldalt állnak a nézőkkel/ Addig táncolnak mikor a nő derékölelés elől visszafordulva párját otthagyja, aki szintén

²² Nagy Károly: A nagykállói fáklyás felvonulásos lakodalmi szokás és színpadi rendjének terve. 1954. Jósa András Múzeum Adattára, Néprajzi Archívum, Ltsz: 32–67. 1. old.

²³ Nagy Károly: A nagykállói fáklyás felvonulásos lakodalmi szokás és színpadi rendjének terve. 1954. Jósa András Múzeum Adattára, Néprajzi Archívum, Ltsz: 32–67. 1–3. old.

²⁴ A bebocsátás játékában a menyasszonyt várják a szakácsasszonyok, akinek előjövetelekor az egyik asszony „foszlós kalácsot” ad a kezébe, míg a másik búzát szór a párra, ezzel boldogságot és áldást előidézve. Nagy Károly: A nagykállói fáklyás felvonulásos lakodalmi szokás és színpadi rendjének terve. 1954. Jósa András Múzeum Adattára, Néprajzi Archívum, Ltsz: 32–67. 2. old.

²⁵ A tradicionális lakodalmakban szokás szerint bebocsátást kérnek, ennek mozzanatát is tartalmazza Nagy Károly gyűjtött anyaga: „Régi lakodalmas maskara bejelentő.” Nagy Károly: A nagykállói fáklyás felvonulásos lakodalmi szokás és színpadi rendjének terve. 1954. Jósa András Múzeum Adattára, Néprajzi Archívum, Ltsz: 32–67. 4. old.

*visszafordul s azt kiáltja 'Ha már itt hagytál, nem is táncolom tovább!
Fájnak már a lábaim! Hanem itt vagytok Ti fiatalok – akik már közben
felsorakoztak – folytassátok tovább s ne engedjétek, hogy ez a gyönyörű
tánc elkallódjon!''²⁶*

Nemcsak a színpadi tervben, hanem a szokásleírásban is megjelenik a kállai kettős eltáncolása, a maskarások eltávozását követően: „*Ezután a vendégek is táncra kerekednek, egy két öreg a kállói kettőst is eljárta.*”²⁷ Ugyanakkor itt egyértelművé válik Nagy Károly színpadi tervének célja: a tánc fennmaradásának biztosítása.

A lakodalmas egy szokáskörnyezetet mutatott be, amely több generációt vitt egyszerre színpadra, magában foglalta a Kállai kettős táncot és közben lehetővé tette a játékos ösztön megmutatkozását is. Az 1954-ben és az 1961-ben történő színpadra állítás nyomait megtaláljuk a korabeli sajtóban, az egyik híradás kifejezetten a lakodalmasban megjelenő táncot emeli ki: „*A nagykállói 60 tagú művészeti együttest vendégszereplésre hívták meg az Országos Mezőgazdasági Kiállításra. A csoport tagjai erre az alkalomra községük lakodalmas hagyományait dolgozták fel és ebbe építették be a híres kállai kettőst is.*”²⁸ Az 1954-es fellépésről megfogalmazott kritika Bars Sári tollából a Kállai lakodalmast méltatja, a bemutató rövid ábrázolásával és a lakodalmasról készített fotó közzétételével együtt:

„Kislányok, kicsi legények gyermekjátékával kezdődik a tánc. Énekes társasjáték ez: guggolós, párvalasztós kedves figurákkal. A szemükre húzott kalpagú kisfiúk – hét-tízéves gyerekek – selyma mosolygással és felnöttes komolysággal udvarolnak, forgatják a kislányokat, legénykednek. Komolykodó, nagyos viselkedésükön átsüt a játék öröme. A lányok énekelnek, kéretik magukat, utánozzák az eladólányokat, mosolytfakasztó kedvességgel. [...] Ezek a kis falusiak pedig ott sündörögtek a lakodalmakban aprócska koruktól, ellesték a >>nagyok<< mozdulatait, ezekkel

²⁶ Nagy Károly: A nagykállói fáklyás felvonulásos lakodalmi szokás és színpadi rendjének terve, 1954. Jósa András Múzeum Adattára, Néprajzi Archívum, Ltsz: 32–67. 5. old.

²⁷ Nagy Károly: A nagykállói fáklyás felvonulásos lakodalmi szokás és színpadi rendjének terve, 1954. Jósa András Múzeum Adattára, Néprajzi Archívum, Ltsz: 32–67. 3. old

²⁸ N.N. Hírek. *Szabad Nép*, 1954. augusztus 25. 4. old.

a táncemekekkel együtt nőttek. Ezért nem betanult >>szerep<<, hanem öntudatlan magafeledt játék, szívet megejtő bűbáj a táncolásuk.

Gyertyafényes bevonulással folytatódik a lakodalom. Párban jönnek a hajadonlányok, deli legények: elől piroslajbis vőfély – megállapodott korú parasztember. Lánykérés a menyasszonyos háznál, éneken, táncban. A vőfély szólója hihetetlenül könnyed, friss, derűskedvű és olyan kidolgozott, hogy az Operaházban sem táncolhatnák különkülön hivatásos táncművészek. [...] Mert a szóló s férfiak, lányok páros, csoportos figurái olyan eredetiek, szilaj ritmussal gördülők, szépségesek, olyan természetesek és fesztelenek, hogy csak azok tudhatnak így táncolni, akik ezt tanulták, dalolták, látták és járták nemzedékek óta. [...] ezek az emberek nem >>előadnak<<, nem színpadon játszanak, hanem – élnek. Amit látunk, nem produkció, hanem életforma, a lányosháznál esett szíves koccintástól mindvégig. Az öreget is megifjító, magasra-csapó életkedv, a szelidre fojtott duhajkodás, mókázó virtus, táncmozdulatokba sűrített szilajság ugyanaz, mint odahaza – betakarítás, dohánycsomózás után a valódi lakodalmakon.”²⁹

A gyertyafényes bevonulás a jelenetben feltételezhetően a fáklyákra utal vagy azt helyettesíthette. Az előadás leírását Nagy Károly színpadi tervével összevetve, megállapítható, hogy az 1954-ben bemutatott jelenet alapját a nyugalmazott kántortanító lejegyzése képezhette. Ennek értelmében a mindezidáig az 1950-es évekre adatolt, de pontosan nem meghatározott keletkezését a Kállai lakodalmas konstrukciójának 1954-re tehetjük.

Az 1940-es, 1950-es évek nagy történelmi eseményei Nagy Károly életét és a táncosokkal végzett munkásságát is befolyásolták,³⁰ így a lakodalmas színpadi produkciójának fennállására is hatást gyakorolhatott. 1961-ben ismételt újrakezdetéről cikkeznek a korabeli sajtóban: „...Szabó Sándor, Cérna István és mások összefogása révén már van remény arra, hogy újra táncra perdülnek az öreg és a fiatal lábak, újra megszólal a Kállai kettős szép muzsikája és táncolnak dalolnak a népi művészet kedvelői.”³¹ Ekkor több tudósításban is beszámolnak a nagy jelentőségű eseményről, amelynek köszönhetően további

²⁹ Bars 1954: 330–331.

³⁰ Nagy Károlyt 1951-ben, 54 évesen nyugdíjazták. Dikán 2002: 344.

³¹ N.N.: Újrakezdés a Kállai lakodalmas. *Kelet-Magyarország*, 1961. június 28. 149. szám, 4. old.

képet kaphatunk a lakodalmás történetét illetően. Az írásokban az ismételt felélesztés pozitív visszhangja mellett megjelenik a közösségi és a több generációt is érintő összefogás eredményének kihangsúlyozása: „Újraéled a Kállai lakodalmás”³², „Összefogás egy táncjátékért”³³; „Három nemzedék tánca”³⁴. 1961-ben tehát Szabó Sándor törekvései által kerül újra színpadra a népi jelenet. A táncosok színpadi alakításával kapcsolatban – hasonlóan az 1954-es kritikához – megfogalmazódik a természetesség, amely a jelenet szerepszerű eljátszása helyett az életből merített tapasztalatot tükrözi:

„A színpadi örömszülők – Toka Menyus bácsi és felesége – olyan élethűen alakítják szerepüket, mintha valóban édes lányukat adnák férjhez. nem [sic!] hagy kívánni valót a két násznagy játéka sem – Cérna István és D. Antal János bácsiék alakítják, akik ketten bizony elmúltak 120 évesek. De csak az idő járt el felettük, hiszen lábuk fürge és úgy vezetik a násznépet, hogy öröm nézni őket.

Megjelennek a fiatalok, gyerekek és pezseg, forr a játék – lebilincseli a nézőket, szakembereket egyaránt. És most látszik csak igazán, hogy valóban az egész község összefogására volt ahhoz szükség, hogy életre keltsék a Kállai lakodalmast. A színpadon három nemzedék táncol, – nagyapától az unokáig – játszik, és életre kelti a százados szokásokat.

Ebben a három nemzedékben megtaláljuk a legfiatalabbakat és a legidősebbeket egyaránt és megtaláljuk a község minden rétegének képviselőjét is. Cérna Pista bácsiék tsz tagok, a vőlegény alakítója, Zsoldos Tibor a bankfiók Tsz-előadója és egyben KPVDSZ járási bizottságának kultúrfelelőse, aki gyermekkorra óta táncol. A menyasszony, Szemáncsik Zsuzsa nem dolgozik sehol, de ezentúl is vannak itt ktsz-esekből cipészek és szabók, a tsz-ből kőművesek, az fmsz-től pincértanulók és Kállóba való, de Nyíregyházán tanuló diákok, a tanítóképzőből és a gimnáziumból egyaránt.”³⁵

³² N.N.: Újraéled a Kállai lakodalmás. *Kelet-Magyarország*, 1961. június 28. 149. szám, 4. old.

³³ N.N.: Összefogás egy táncjátékért. Biztató kezdet Nagyállóban. *Kelet-Magyarország*, 1961. szeptember 20. 221. szám, 5. old.

³⁴ balasa: Három nemzedék tánca... *Kelet-Magyarország*, 1961. november 10. 264. szám, 5. old.

³⁵ balasa: Három nemzedék tánca... *Kelet-Magyarország*, 1961. november 10. 264. szám, 5. old.

Ezt követően szinte a feledés homályába merül a lakodalmas és majd csak a 21. századi újjáéledésének lehetünk tanúi. Vágó László, az 1950-es évek egyik akkori gyermektáncosa visszaemlékezései alapján Szabolcsi Lászlóné Lókodi Katalin és Klániczáné Erdőhegyi Karolina jegyezte le, majd alkotta újra a lakodalmast 2004-ben. Közel 100 év telt el a hagyományban meglévő és a konstrukcióban újra színpadra kerülő változat között. A tradicionális fáklyás lakodalom tehát a 19. század végén és a 20. század elején a helyi gyakorlatban is fennálló szokás volt, Nagy Károly adatolása szerinti 1912–13-as utolsó menet ideje közvetlenül a közvilágítás megjelenését követő időszakra esik, hiszen 1910-ben gyúlt ki a villany Nagykálló központjában.³⁶ A lakodalom kutatását tekintve további irányvonalat nyújt a fáklyás lakodalmak szintézisszerű feltárása a hozzájuk kapcsolódó egyéb folklorisztikai jelenséggel együtt a vizsgált régióban, hiszen a nagykállói járás tekintetében is a szokás átalakulásában feltételesen szerepet játszó közvilágítás kiépítése csak a század derekára datálható,³⁷ ugyanakkor a tűz szerepéhez kapcsolódóan sem szabad megfeledkeznünk a fáklyás lakodalmas menet funkciójáról, jelentéstartalmairól.

A lakodalmakban előadott Kállai kettős

A Kállai lakodalmas sajátossága abban áll, hogy magában foglalja a Kállai kettős táncot, így egy újabb teret biztosít a tánc valamilyen formájú fennmaradásához. A kutatás másik fókuszpontja éppen ezért a lakodalmakban előadott Kállai kettőst próbálja pozicionálni, amely így a Kállai lakodalmásban megjelenő táncot is elhelyezi a konstrukciós szokáskörnyezetben. Ujváry Zoltán meghatározásában „*játék a játékban*” szerepel, amikor „*a lakodalom rendjéhez szervesen hozzá nem tartozó, de gyakran rendkívül fontos betétként jelentkező dramatikus játékok, maszkos jelenetek, szertartásos táncok*” épülnek be.³⁸

Szabó Antal, a tánc egyik felélesztője leírását idézi a Kállai kettősről a „*gyöngösbokréta öreg kertésze*”, Paulini Béla:

³⁶ Vö. Noszály – Sarkadi – Balogh 1970: 252.

³⁷ Vö. Noszály – Sarkadi – Balogh 1970: 253.

³⁸ Ujváry 1983b: 8.

„A legény udvarol a lánynak. A legény néhány este nem megy el hozzá.
Amikor a bálban találkoznak, a lány a legény szemére veti elmaradását.
A legény mentegetődzik. A leány így cáfolja meg:

Tegnap este erre mentem lesbe

Valaki ült az öledbe...

A legény táncra hívja a leányt, de ez duzzog és ügyesen kisiklik ölelő karjai közül. A legény hirtelen bosszús lesz, a lány megijed, fél, hogy végkép szakít vele. Nyájásabb lesz hozzá, engedi már magát megölelni, kibékülnek és vígan táncolnak kikitörő kedvvel.”³⁹

Ha a tánc dramaturgiai mondanivalóját nézzük, akkor a szerelmi jelenet balladai előadásmódja már eleve lehetőséget ad a színjátszásra, értelmezhető olyan játékban szereplő játékként, amely táncban előadott.⁴⁰ Tehát ez esetben a színpadra állított lakodalom részeként csak magáról a tánc dramaturgiájáról és a lakodalom menetében megjelenő színjátszási mozzanatokról is szót kell ejteni. Előbbihez megjegyzendő, hogy 1934-ben a Prágai Magyar Hírlap „*párbeszédés táncdrámaként*” említi a Kállai kettőst, amely mint „*becsés néprajzi emlék*” 25 pár előadásában volt akkor látható, és amelyben a fiú és a lány feleselgetéssel, szóban, egyúttal dalban és táncban fejezi ki érzelmeit.⁴¹ Paksa Katalin szerint a szerelmi évődés, „csalogatás” mozzanata a Kállai kettősből a népszínművek romantikus világát idézi, a magyar néphagyományban az ilyen szerepjátékszerű „*párbeszédés éneklési mód*” nem ismert.⁴² Szabó László értelmezésében alapvetően a lakodalomban felbukkanó tánc a szimbolikus jelentőségű kellékek egyike,⁴³ és a szórakozáson túl más funkciót is betölt a közösségben. A hagyományos lakodalmakban megjelenő Kállai kettős leginkább az esemény csúcspontjaként, kiemelt jelentőségű mozzanataként értelmezhető, de egyes közlések szerint a tánc, a próbatétel vagy a tudás konnotációjában is szerepet kaphatott a multságok hevében. Érdekes adat, hogy a zenei vagy a táncos tudás fokmérőjeként nem csak a helyi

³⁹ P.J. A Gyöngyösbokréta öreg kertésze. Könnyes, lelkes beszélgetés Paulini Bélával. *Az Est*, 1934. augusztus 11. 13. oldal.

⁴⁰ 1934-ben úgy írnak a táncról: „A tánc meséje feltékenységi jelenet.” Pálmai Jenő: Tíz nemzet tapsolt a Bokréta bemutatkozásának. *Az Est*, 1934. augusztus 17. 12. old.

⁴¹ N.N.: Szabó Antal nagykállói igazgatótanító negyven évi munkával feltámasztotta a kállai kettőst. Prágai Magyar Hírlap, 1934. január 11. 6. old.

⁴² Paksa 2010: 307.

⁴³ Vö. Szabó 1983: 354.

tradicionális lakodalmakban volt jelen, hanem más területeken is elterjedt.⁴⁴ A tánc lakodalmakban való megjelenésével kapcsolatban egy a már Ratkó Lujza által korábban felvetett problémakörre is reflektálni kell, amely a tánc elnevezését illeti. Nagykálló szomszédos falvaiban a kállai kettőst használták a magyar szólóra és a verbunkra, mintegy fogalmi zavart okozva a táncot illetően.⁴⁵

Harsányi Gézáne helytörténész elmondása szerint a Kállai kettőst leginkább a helyi reformátusok ismerték,⁴⁶ és a településen a 20. század első felében még táncolhatták a tradicionális táncalkalmakon.⁴⁷ A színpadi megjelenés történetében ugyan többszöri újjáéledés dokumentált, a helyi gyakorlatban való fennállására egy másik adat is utal, a tánc 1933-as megfilmesítésének körülményeit közzé téve. Az „Ítélt a Balaton” című magyar film felvételéhez Fejős Pál rendező személyesen választott ki 100 nagykállói lakos közül 12 párt, akik a filmben táncoltak.⁴⁸

A közösséggé szerveződés folyamata: kutatók – gyűjtők – szereplők

Mikro kutatásom során megmutatkozott a Kállai kettős és a Kállai lakodalmak kapcsán felmerülő fogalmi keveredés: leginkább a korabeli sajtóanyagokban volt érzékelhető összemosódás a tánc, a néptáncgyűttes és a lakodalmak említésekor. A tánc jelenleg egyetlen amatőr művészeti együttes repertoárjában látható színpadon, ez pedig a Kállai Lakodalmak Egyesület,

⁴⁴ Példaként az alábbiak említhetők: „A nagy >paprika városnak< Szegednek is meg van a maga alakja: Csonka Bukocza Tamás személyében, aki meg arról híres, hogy az egész Alföldön még csak neki van igazi >Kecskefejű< >Kisasszonyképi< dudája, mellyel annakelőtte, a >Kállai Kettőst< fújta a lakodalmak népek talpai alá.” Horkay Elemér: Hírek. Szárnyakon a városon át. (Botfaragó Botykai András). *Pécsi Figyelő*, 1899. június 25. 3. old.; „Nagy lakodalmat tartottak Bize községben f. hó 5-én. Folyt a bor, terítve volt az örömapa házának asztala tyukkal, kaláccsal és más egyéb [sic!] ízletes falatokkal; mellette meg a fiatalság járta a kállai kettőst.” N.N.: Hivatlan vendégek. *Somogyi Újság*, 1907. február 20. 3. old. A tánc Fejér megyei felbukkanásáról további adatot találunk Gelencsér József saját gyűjtései között, amely a tánc esztétikájára utal: „A sárkeresztesi születésű Pap Erzsébet (1927-1994) említette, hogy apjától Pap Ferencről (1900-1961) gyerekkorában többször hallotta: 'Meg a kállai kettőst mikor táncútták, az vót ám a szép'.” Gelencsér 2014: 145.

⁴⁵ Ratkó 1996: 251.

⁴⁶ Harsányi Gézáne elmondása alapján, Nagykálló, 2023.

⁴⁷ A szomszédos falvak lakodalmában is eltáncolhatták a Kállai kettőst, ismertsége tágabb földrajzi térben való elterjedésére is utal. Vö. Ratkó 1996: 266.

⁴⁸ p. l.: Kállai kettős – hangos filmen. *Újság*, 1933. február 15. 10. old.

akik a tánc azon verzióját táncolják, amelyben 3 dallam jelenik meg: „*Felülről fúj az őszi szél...*”; „*Kincsem, komámasszony...*”; „*Nem vagyok én senkinek sem adósa...*” Ez a Kállai lakodalmas részeként és önálló produkcióként is előadásra kerül.

A Kállai kettős historiográfiájából megállapítható, hogy az elmúlt közel 130 évben zenei és tánctudományi tekintetben is többféle feldolgozása történt meg.⁴⁹ A közösségen belüli felélesztés Görömbei Péter, Farkas Lajos, Szabó Antal, Nagy Károly és Szabó Sándor nevéhez kapcsolódik,⁵⁰ ugyanakkor a tanítók, felélesztők, laikus és hivatásos kutatók mellett mindenkor ott volt a helyi lakosság összefogása, a táncosok továbbörökítő munkája. A 20. század második felétől napjainkig pedig számos színpadi feldolgozáson keresztül is megismerhette a táncmatériát a tágabb érdeklődő közönség. A kutatók és néptáncpedagógusok figyelmébe is többször bekerült.

Nagy Károly tanító gyűjtésének archiválása a Jósza András Múzeumban is feltételezi a kutatókkal való együttműködést, a Nyárády Mihállyal való kapcsolattartást, illetve a helyiek elmondásából is tükröződött, hogy a kántortanító kapcsolatban állt a korszak neves gyűjtőivel, kutatóival, így Kodály Zoltánnal és Muharay Elemérrrel.⁵¹

Szabó Sándort is a Kállai kettős megmentőjeként emlegették,⁵² aki találkozott Kodály Zoltánnal, de még Volly Istvánnal is kapcsolatban lehetett.⁵³ 1961-től a csoport vezetőjeként és szereplőjeként is feladatot vállalt: „*A kállói lakodalmak munkáját Szabó Sándor bácsi irányítja, aki maga is egyik szereplője a csoportnak, a násznagyi teendők ellátásában. Szabó bácsi már közel jár a hatvanhoz és már a huszas években táncolta a kállai kettőst, de még ma is olyan fiatalosan mozog, mint harminc évvel ezelőtt.*”⁵⁴ 1969-ben, 66 évesen hunyt el, halála előtt meghagyta gyermekeinek, hogy a táncot ne

⁴⁹ Ratkó Lujza összegzi a Kállai kettőshöz kapcsolódó írásokat, lásd Ratkó 2020: 213–223. Ugyanakkor a mikrokutatásom idején egyértelművé vált, hogy ettől jóval többen foglalkoztak a témával, amelynek teljeskörű feltárása szintén egy jövőbeni feladat lehet.

⁵⁰ Az első három személyről lásd bővebben Ratkó 2020: 208–251.

⁵¹ Muharay Elemér Nagykállóban való tartózkodásáról és a Kállai kettősről lásd Nyárády 1969: 40.

⁵² Koroda 1970: 90. Lásd még (MTI): Meghalt Szabó Sándor, a Kállai kettős átmentője. *Népszava*, 1969. július 19. 98. évf. 166. szám. 2. old.

⁵³ Torma Lászlóné (Szabó Sándor lánya) elmondása alapján. Nagykálló, 2018.

⁵⁴ N.N.: Fellendült a kulturális élet Nagykállóban. *Kelet-Magyarország*, 1962. február 13. 36. szám, 4. old.

hagyják elveszni.⁵⁵ Szabó Sándor halálával a Kállai lakodalmas feledésbe merült, illetve már 1963-ban arról tudósítanak, hogy a tagok száma állandóan változik, többen „vándorolnak” el, vagy más megyébe járnak dolgozni.⁵⁶

Az 1950-es évek elején Nagy Károly tanító mellett, gyermekként kezdett el táncolni Vágó László. Kötődése a Kállai kettőshöz és a Kállai lakodalmashoz a családi hagyományból ered, a népi jelenetben való szereplése ugyanakkor meghatározta későbbi pozícióját a lokális közösségen belül. Édesapjától, Vágó Lajostól örökölte táncos, vidám jókedvét, aki 1926-ban a nagykállói református parókián Kodály Zoltánnak táncolt. Vágó László a táncjáték hatására lett felnőttként vőfély, a kezdeményezésére 2004-től újra színpadra állított lakodalmásban egyértelmű volt, hogy már a vőfély szerepében jelenik meg.⁵⁷

Ratkó Lujza néprajzkutató évek óta figyelemmel kíséri és szakmai tanácsokkal látja el a Kállai Lakodalmas Egyesületet. A vezetők, táncosok, szereplők és kutatók összehangolt munkájában válik az egyesület és az előadott jelenet a lokális örökséget fenntartó közeggé. 2005-ben Nagykálló Kultúrájáért-Díjat adományozott a város Önkormányzata a Nagykállói Lakodalmast „színpadra állító alkotóközösségnek”. Az akkori tagok között szerepeltek az Őszi Napfény Nyugdíjas Egyesület, a Kállai Kettős Gyermekek és Ifjúsági Néptáncsoport, valamint a Kállai Kettős Néptáncklub tagjai.⁵⁸ Az egyesület munkáját, a táncok betanítását az újraindulás első éveiben Marinka Tibor és Ladányi Anita néptáncpedagógusok is segítették. A Kállai Lakodalmas Egyesület vezetője Klániczáné Erdőhegyi Karolina volt 2015-ig, őt követte Plajosné Erdei Anita, aki már a kezdetektől részt vett a tánctanításban, és jelenleg is irányítja a kisközösséggé szerveződött táncosokat. Mai működésükben jelentős szerepet tölt be a többféle korosztály összetartását erősítő tevékenység, egymás segítése nemcsak a fellépések, hanem a hétköznapiak során is.⁵⁹

⁵⁵ Torma Lászlóné (Szabó Sándor lánya) elmondása alapján. Nagykálló, 2018.

⁵⁶ Lásd: Gombos Ágnes: Ahol a kállai kettős született. A mai életrekeltők – 72 éves násznagy. Országos turnéra készülnek. *Kelet-Magyarország*, 1963. július 24. 171. szám, 5. old.

⁵⁷ Vágó László elmondása alapján. Nagykálló, 2018.

⁵⁸ Vágó László és Klániczáné Erdőhegyi Karolina tulajdonában lévő emléklap alapján. Nagykálló, 2018.

⁵⁹ Később más jelenetet is színpadra alkottak. Plajosné Erdei Anita elmondása alapján. Nagykálló, 2023.

Kitekintés

A mikorkutatás részeredményeinek ismertetése során számos további gondolat merült fel, így szükséges lesz a Kállai lakodalmas népi jelenet táncantropológiai vizsgálatának mélyebb elvégzése. A Kállai kettős színpadi megjelenésének táncantropológiai értelmezése a performatív etnográfia kérdéskörén belül is újabb gondolatmentet indukál, hiszen egyértelművé vált, hogy a tánc valamilyen formájú színpadi előadása napjainkban is jelentős szerepet tölt be a település lakosságának életében. A Kállai lakodalmas kapcsán további vizsgálati szempont lehet a műfaji besorolás kérdése, hiszen a ma már népi jelként ismert konstrukció korábbi elnevezésében a táncjáték fogalmát is megtaláljuk. A Kállai kettős névhez köthető további jelenségek mélyebb analízise is indokolt, így a tánc 19. század végi első felélesztési törekvéseitől napjainkig működő csoportok, együttesek repertoárját, az általuk táncolt koreográfiákat, de még a tánchoz való kötődésük vizsgálatát is szükségesnek látom a közösséggé szerveződés folyamatának értelmezésében. A lakodalmast felelevenítő táncosok között több olyan személy volt, akinek felmenői is kapcsolódtak a tánchoz, így az egy családon belüli több generációnak megjelenése a színpadon, a generációkon átívelő kötődés a tánchoz, illetve a lakodalmashoz is érdekes lehet. Továbbá hosszú időn keresztül olyan személyek is feladatuknak érezték a tánc örökségként való továbbítását, akik nem helyi származásúként élték meg a lokális társadalom hatóerejét, így az ő aktivitásuk, organizátor szerepük is a kutatás további fókuszába tehető. Az itt felmerülő kérdések egyértelműen jelzik a kutatás folytatásának szükségességét.

Irodalom

APPADURAI, Arjun

- 2001 A lokalitás teremtése. *Régio – Kisebbség, Politika, Társadalom*. 2001/3. 3–31.

BARS Sári

- 1954 Kállai lakodalmas. *Táncművészet*. 1954. október, IV. évf. 10. szám. 330–331.

DIKÁN Nóra

- 2002 A volt koalíciós pártok újjáalakítása 1956-ban Szabolcs-Szatmár megyében. *A Nyíregyházi Jósza András Múzeum Évkönyve*. 44. 339–354.

EITLER Ágnes

- 2019 Egy örökségem története és kontextualizációs lehetőségei. Az Ecseri lakodalmas. *Ethno-Lore*. XXXVI. Örökség, globalizáció és lokalitás. 51–80.

GELENCSÉR József

- 2014 A táncra kényszerítés, és a tánc mint szankció. In Gelencsér József: „Őseink szokásait követtük”. (*Jogtörténeti, jogi népszokás, művészet*). Székesfehérvár: Vörösmarty Társaság. 128–152.

HARSÁNYI Gézáné

- 2007 *Kálló kincsei*. Nagykálló: Nagykálló Város Önkormányzata.

HARTOG, François

- 2006 *A történetiség rendjei. Prezentizmus és időtapasztalat*. Budapest: L'Harmattan–Atelier

KORODA Miklós

- 1970 Homok és lávaföld. In *Ezerszínű Magyarország*. Budapest: Móra Ferenc Könyvkiadó. 77–111.

NOSZÁLY András – SARKADI Tibor – BALOGH Árpád

- 1970 Népeség, népmozgalom. In Csepelyi Tamás – Ratkó József – Orosz Gézáné – Szücs Imre (szerk.): *A nagykállói járás múltja és jelene*. Nagykálló: Nagykállói Járási Tanács VB. 245–253.

NYÁRÁDY Mihály

- 1969 A nagykállóiak „kállai kettős” tánca. *Szabolcs-Szatmári Szemle*. IV. évf. 3. szám. 23–56.

PAKSA Katalin

- 2010 A „Kállai kettős” dallamai a néphagyományban és a színpadon. *Zenatudományi Dolgozatok*. 2010. 299–323.

PÁLFI Csaba

- 1970 A gyöngyösbokréta története. In Dienes Gedeon – Maác László (szerk.): *Tánc tudományi Tanulmányok*. 7. 1969–1970. 115–161.

RATKÓ Lujza

- 1996 „Nem úgy van most, mint vót régen...” *A tánc mint tradíció a nyírségi paraszti kultúrában*. Nyíregyháza-Sóstófürdő.
- 2020 „Az a híres kállai kettős”. Egy lokális reliktumtánc kultúrtörténete. *Ethnographia*. 131/2020. 208–251.

SZABÓ László

- 1983 Lakodalmi szövegek, játékos esztétikai kérdései. In Novák László – Ujváry Zoltán (szerk.): *Lakodalom. Folklor és etnográfia*. 9. Debrecen: Kossuth Lajos Tudományegyetem Néprajzi Tanszék. 335–360.

UJVÁRY Zoltán

- 1983a Dramatikus játékok a lakodalomban. In Novák László – Ujváry Zoltán (szerk.): *Lakodalom. Folklor és etnográfia*. 9. Debrecen: Kossuth Lajos Tudományegyetem Néprajzi Tanszék. 329 – 334.
- 1983b *Játék és maszk. Dramatikus népszokások*, II. Debrecen: Bihari Múzeum.

A tánc funkciói egy nyírségi vegyes etnikumú kisváros közösségfolyamataiban

SZABÓ HENRIETT

Bevezetés

Ahhoz, hogy egy folklórelem egy lokális társadalom működésében bármilyen funkciót betöltsön, számos feltétel együttes meglétére van szükség. Jelen esettanulmány azzal a kérdéssel foglalkozik, hogy egy vegyes etnikumú település közösségfolyamataiban a tánc, mint a kulturális örökség egyik meghatározó eleme, miként és milyen feltételek mentén gyakorol hatást a helyi társadalom életére és az etnikai részközösségek közötti kapcsolatviszony fejlődésére.¹

Az elemzés helyszíne Nagyecsed, ahol 2019-ben egy, a témát bemutató antropológiai szemléletű dokumentumfilmet készítettünk, és amelynek tartalmi összefüggései és a kapcsolódó kutatások képezik jelen tanulmány alapját.² A dokumentumfilm és a terepmunkák alkalmat kínáltak arra, hogy Nagyecsed kortárs társadalmi, kulturális, gazdasági folyamatai és multietnikus népesség-szerkezete okán az együttélő részközösségek lokális mintázatait tanulmányozzam. A település szociokulturális folyamatainak tanulmányozása során *A hídon túl* című antropológiai szemléletű dokumentumfilm teret kínált arra is, hogy feltárásra kerüljön a helyi hagyományok rendszere, valamint az ebben tetten érhető hagyománykészletnek a lokális részközösségek életében betöltött szerepe. A kutatások eredményeként világossá vált, hogy a tánc, esetünkben a magyar és az oláh cigány közösség tánckultúrája, a két lokális részközösség identitáskonstrukcióit meghatározó konkrét hagyományelem. A filmben a tánc szerepének vizuális ábrázolása mellett az antropológiai terepkutatások során rögzített interjúkból nyert kvalitatív információk beépítése is hozzájárult annak megfogalmazásához, hogy a tánc, mint közvetítő eszköz, egyfajta „közös nyelvként” funkcionál, és a helyi közösségek együttélésére hatást gyakorló tényező. Azt mondhatjuk, hogy a tánckultúra a nagyecsed-i szociokulturális valóság lényeges

¹ A kutatást támogatta az NKFI K 143711 számú pályázata.

² Biczó – Szabó 2019.

tényezője, mivel az ehhez a hagyományhoz köthető közösség-szervezeteknek, tehát a helyi táncgyűtteseknek fontos konkrét feladatok és szimbolikus szerep jut a helyi közösség egymás mellett élésének alakulása szempontjából. Jelen esettanulmány jó példa arra, hogy a helyi társadalmak kortárs viszonyainak megértésében miért lehet fontos feladat azoknak a kontextusoknak a tisztázása, amelyek rávilágítanak a lokális hagyományok szerepére a – gyakran perifériális – közösségek életében.

A hagyomány kortárs funkcionális helyi értékének tisztázása feltételezi annak a folyamatnak a megismerését, amelyben létrejött, majd átörökölt, valamint azoknak a hagyományörző kisközösségeknek, esetünkben a helyi néptáncgyűtteseknek a tanulmányozását, akik munkája megalapozza azt, hogy a tradíció a jelen viszonyait alakító konkrét tényezőként működhet. Ennek alapján a tanulmány első részében a nagyecsed-i néptánc társadalmi kontextusainak a bemutatására kerül sor, majd a második szakaszban a településen működő tánc-tanulási és hagyományátadó gyakorlatokkal, továbbá az ennek teret adó formális és civil intézményekkel foglalkozunk.

A nagyecsed-i tánc-kultúra társadalmi környezete

Nagyecsed ma az Észak-Alföldi Régió perifériáján, a Nyírség peremén található, társadalmi és kulturális szempontból is hátrányos helyzetű mikrotérségi központ. A kisvárosi társadalmát három, egymástól jól elhatárolható etnikai részközösség alkotja. A lakónépesség ~70 %-a magyar származású, míg ~30%-uk etnikai hovatartozásuk alapján a roma kisebbséghez sorolja magát. Ahogyan hazánkban sem beszélhetünk homogén cigány társadalomról, úgy ez Nagyecsed-en is heterogén összetételt mutat. A településen megkülönböztethetjük a cigány anyanyelvű, cerhari dialektust beszélő oláh cigányokat, illetve a magyar anyanyelvű romungró cigányokat. A két roma közösség eltérő időben, gyökeresen különböző kulturális háttérrel, szokásokkal és értékvilággal települt meg Nagyecsed-en. Ezek alapján tehát fontos leszögezni, hogy a lokális szintén etnokulturális kapcsolatrendszerében három etnikai közösség között kialakult összetett hálózatként ismerhető meg.

A településen végzett alapkutató kutatás során feltárásra került a helyi etnikai részközösségek recens hagyománykészlete. A vizsgálat, amely *A hidon*

túl című dokumentumfilm koncepciójának kidolgozását is megalapozta, azt a célt szolgálta, hogy egyrészt láthatóvá tegye az etnospecifikus hagyományelemek örökségét és rálátást engedjen ezek kortárs funkcióinak megértésére.³

A nagymintás kérdőíves vizsgálat eredményeiből és a strukturált interjúkból kiderült, hogy Nagyecsed magyar közösségében számos etnográfiai jelentőségű hagyományelem azonosítható. Ezek közül a szellemi kultúra, különösen a néptánc jelentősége kiemelkedő, de emellett az egykori paraszti közösségekre jellemző átlagos, a település esetében a Nyírségre jellemző ismérvek jelennek meg.⁴ Reliktumként a viselet, a tárgyi és népművészeti alkotások, az épületállomány egy részénél megfigyelhető sajátosságok említhetők. Emellett fontos megállapítani, hogy a kollektív emlékezetben fennmaradt ismeretek mennyisége a helyi hagyományról meghaladja az ezeket reprezentáló konkrét formák, tárgyak, szellemi néprajzi értékű ismeretek vagy tényleges kulturális szokások gyakoriságát. Ennek oka, hogy a nagyecsed-i magyar közösségben – ahogy általában – a paraszti társadalmak életmódváltását meghatározó modernizációs hatások következtében fokozatosan távolodtak el a klasszikus etnográfiai örökségtől.⁵ Esetükben ez azt jelenti, hogy csupán néhány folklórelem maradványai figyelhetők meg az egykori igen gazdag hagyományrendszerből.

A lokális magyar társadalom életmódját az Ecsedi-láp lecsapolásáig a lápi gazdálkodás határozta meg. A történeti örökség emléke azonban napjainkban semmilyen hatást sem gyakorol a nagyecsed-i magyar társadalom kulturális identitására. Reliktumai mindösszesen a helytörténeti gyűjtemény részeként kerültek megőrzésre és bemutatásra, ahol a lápi kultúra jellegzetes eszközei, az életmód meghatározó elemei láthatók. A helyi hagyományoknak ezt a rétegét egy helyi civil közösség, a Lápi Betyárok Kulturális Egyesület ápolja. A revival jelenségként értelmezhető hagyományápolás a vidékre jellemző kulturális tartalmak szimbolikus újrafelfedezése mentén járul hozzá a lápi kultúra lokális identitáselemként történő fennmaradásához, ami azonban inkább egy kiscsoport ügye, semmint a helyi közösségre komolyabb hatást gyakorló tevékenység.

³ Lásd Szabó 2023.

⁴ Dám 1974.

⁵ Vö. Kovách 2010; 2012; Vajda 2019: 11–29.

A Nagyecsed társadalmi életére fontos hatást gyakorló romungró közösségről tudjuk, hogy eredetileg a kárpáti cigányok csoportjába tartoztak, és ennek akkulturálódott és részben asszimilálódott lokális közössége. A kutatások szerint hazánkba első csoportjaik még a 15. században, majd később Mária Terézia uralkodása idején kerültek.⁶ Eredetileg a közösségen belül jellemző foglalkozási csoportot képeztek a zenészek, de számos további hagyományos kismesterséget is űztek.

Balázs Gusztáv nagyecsed-i születésű néprajzkutató gyűjtéseiből tudjuk, hogy a romungró cigány közösség kezdetben cigány nyelven – kárpáti dialektus – beszélt és összetett hagyománykészlet jellemezte.⁷ A hosszú távú együttélés eredményeként a romungró közösség napjainkra mondhatni egyetlen elemét sem őrizte meg hagyománykészletének. Esetükben nem egyszerűen a hagyományoknak a mindennapokban megfigyelhető teljes hiányával szembesülünk, de a vonatkozó kutatás azt is feltárta, hogy az etnikus csoportidentitás részeként a kollektív emlékezet semmilyen kulturális tradíciót nem tart számon.

Ettől teljes mértékben eltér a helyi oláh cigány közösség esete, amely jóval később, a kiegyezést (1867) követően került Nagyecsedre és a környékére.⁸ Az Erdélyből több hullámban beszivárgó oláh cigány csoportok közös jellemzője, hogy foglalkozási csoportok szerinti tagolódásuk eredményeként, valamint a többségi környezettel történő érintkezést korlátozó romani anyanyelv használata okán hagyományokban rendkívül gazdag és azokat tudatosan fenntartó közösségek. Hagománykövető, zárt közösségeik életét meghatározta sajátos és a többségi magyar, valamint a romungró közösségtől eltérő értékrendjük, életmódjuk és szokásaik, amelyek a többi etnikai részközösséggel fenntartott kapcsolataikra is hatást gyakoroltak.

A nagyecsed-i oláh cigány közösség mind a mai napig számos hagyományelemet őriz élő gyakorlatként. A lakásbelső jellemzőit, a nemi szerepekre vonatkozó szabályok egy részét, vagy a cerhári dialektus – igaz egyre gyengébb intenzitással – családon belüli kommunikációban történő használatát. Mind-

⁶ Saját gyűjtés: interjú Balázs Gusztáv néprajzkutatóval, Nagyecsed, 2018.

⁷ Saját gyűjtés: interjú Balázs Gusztáv néprajzkutatóval, Nagyecsed, 2018.

⁸ Saját gyűjtés: interjú Balázs Gusztáv néprajzkutatóval, Nagyecsed, 2018.

emellett a tánc és az etnikus zenei kultúra öröksége a legmeghatározóbb és a lokális etnikai identitást is döntően alakító hagyományelem.

A három helyi etnikai részközösség hagyományviszonyainak rövid összefoglalását követően látni kell, hogy amikor a nagyecsed-i táncművelés társadalmi környezetének rövid felvázolására teszünk kísérletet, akkor a település együttélési viszonyait befolyásoló együttélési kapcsolatok ugyancsak megkerülhetetlen szempontot képeznek. A helyi lokális közösség etnikai csoportjainak együttélését a társadalomtörténeti folytonosságot képező fizikai elkülönülés jellemzi. A vizsgálatokból kiderül, hogy az etnikai csoportok kapcsolatai a szegregációs és izolációs stratégiákkal terheltek, bár az oláh cigány és a magyar többségi társadalom kapcsolata az elmúlt évtizedekben elmozdult és egyfajta közeledéssel jellemezhető.

A szintéren végzett alapkutatás eredményeként egy magyarázó modell keretében került leírásra a három nagyecsed-i etnikai részközösség együttélési kapcsolatainak értelmezése. A modell lényege, hogy a szintéren végzett terepmunka során gyűjtött adatok alapján a magyarok, romungrok és oláh cigányok csoportközi kapcsolatai korrelációs rendszert képeznek.⁹ A rendszer működését magyarázó és terminológiai értékű körülírással a *dinamikus korrelációs együttélési modell*nek elkeresztelt gyakorlat arra utal, hogy amennyiben a helyi társadalom bármely két etnikai közösségének relációjában változás következik be, akkor az kihat a harmadik etnikai közösséggel fenntartott kapcsolatokra is. A kortárs nagyecsed-i táncművelés társadalmi környezeti feltételeinek leírása szempontjából a kutatás alapján ebből az tűnik elsősorban fontosnak, hogy az oláh cigány közösségben tetten érhető akkulturáció a többségi normákhoz történő hatékonyabb alkalmazkodást eredményez, ami aztán kihat a magyar közösség elfogadóbb beállítódására irányukba. A helyi táncművelés közösségfunkcióinak elemzése előtt azonban röviden tekintsük át a korrelációs rendszer fontosabb összefüggéseit azért, hogy láthassuk, miért tehet szert ez a folklórelem az együttélésre hatást gyakorló fontos szerepre.

A magyarok és a romungrok közötti kapcsolatviszonyt a szegregáció-izoláció fogalmakkal írhatjuk le. Az izolációs gyakorlat Janky Béla megfogalmazását elfogadva jelen esetben is azt jelenti, hogy az érintett csoport, esetünkben a romungró közösség, kirekesztődik a helyi erőforrásokból, inf-

⁹ Lásd bővebben Szabó 2023.

rastrukturális háttérük korlátozott, és a szegénység – kilátástalan jövőkép ördögi köréből egyedül kitörni nem képesek.¹⁰ A korrelációs modell másik összefüggésének értelmében a magyar és az oláh cigány közösség kapcsolatviszonyában mutatkozó egyfajta közeledés kihat a magyar és a romungró közösség kapcsolataira is, mégpedig úgy, hogy felerősíti a többség szegregatív gyakorlatát és stimulálja a romungró cigány közösség izolációra való hajlandóságát.

A kutatás eredményei alapján azt mondhatjuk, hogy a két cigány közösség kapcsolatviszonyát a disszimiláció fogalmi kerete között értelmezhetjük. Ez azt jelenti, hogy az oláh cigány és a romungró közösség magára nézvést a másik cigány közösség egyetlen jellemvonását sem tekinti érvényesnek. Egymással szembeni önelhatároló magatartásukat úgy fejezhetjük ki röviden, hogy lokális etnikus identitásképükben a másiktól alkotott felfogást egyfajta, a viszonyulást meghatározó ellenpontként fogják fel. Ez az önelhatároló magatartás a fizikai értelemben vett távolságtartásban is tetten érhető, ugyanis feltérképezésre került, hogy a lokális romungró közösség szinte kizárólag a település nyugati peremén található szegregátumban él. Ezzel szemben az oláh cigányok egykor a város keleti határán lévő szegregátumban éltek, majd az 1960-as évektől kezdődően belső migrációs folyamatok indultak, és azt láthatjuk, hogy a város belső utcáin, többnyire a magyarok szomszédságában élnek. A lokális magyar többség és az oláh közösség kapcsolatainak elfogadóbbá válása az integrációs attitűdöt mutató oláh közösség disszimilatív beállítódását fokozza a romungró közösség irányába.

A röviden vázolt lokális etnikai kapcsolatok alapján láthatóvá vált, hogy Nagyecseden elsősorban a magyarok és az oláh cigányok közötti kapcsolatviszony elemzése további vizsgálatot követel, különösen azért, mert a két helyi közösség táncagyományának ápolása reprezentatív kulturális gyakorlat.

A két etnikai csoport kapcsolatait közelebbről vizsgálva érdekes folyamatnak lehetünk szemtanúi. Egyrészt a nagyecsedei oláh cigányok akkulturációja, tehát hagyományaik – nyelv, viselet – részleges elhagyása csökkenti a kulturális távolságot, és ezáltal növeli az elfogadást a magyarokkal fenntartott kapcsolatok tekintetében. Ezzel szemben az együttélő részközösségek közötti kapcsolat fejlődésére fontos hatást

¹⁰ Janky 2014.

gyakorló találkozási helyzetek esetükben is meglehetősen korlátozottak maradtak. Ha a korcsoportok szerint vizsgáljuk, akkor azt mondhatjuk, hogy Nagyecsedben is az első fontos etnikumközi érintkezési felület a nevelési-oktatási intézményekhez köthető. Nagyecsedben az óvodákban integrált csoportok jellemzőek, de az iskolákban már ettől eltérő gyakorlatot találtunk. A település két intézményben látják el a gyerekek általános iskolai oktatását, amelyek közül az egyik iskolát spontán szegregációnak kitett intézményként szinte kivétel nélkül csak roma gyerekek látogatják. Ezzel szemben a település központjában a református egyház által fenntartott iskolát jellemzően csak a többségi társadalomhoz tartozó gyerekek látogatják.

A felnőtt korosztály esetében az interakciós alkalmakat elsősorban a munka világa jelenti. Nagyecsedben több olyan munkahelyet is találunk, ahol mindhárom lokális részközösségből kerülnek ki foglalkoztatott személyek. A jellemzően alacsony presztízsű munkahelyeken dolgozó roma származású személyek száma azonban korlátozott. Emellett megfigyelhető gyakorlat, hogy a bérezésük alacsonyabb, mint többségi kollégáiké, ami negatív hatást gyakorol a két közösség kapcsolatára. A kutatás során azonban arra is láthattunk példát, amikor diplomás roma származású személyek diplomás munkakört töltenek be. Ennek inkább szimbolikus jelentősége van, semmint tényleges hatása a helyi munkaerőpiacot jellemző etnikai arányokra.

A nagyecsedti tánckultúra lokális társadalmi környezetét bemutató rövid elemzés azért fontos előzménye a tánchagyomány funkcionális jelentőségét bemutató értelmezésnek, mert bizonyítja, hogy a kulturális örökségnek a tánc nem elszigetelt eleme, hanem ezzel szemben, a szociokulturális valóság szerves része. Továbbá a fentiek alapján okkal vethető fel kérdésként, hogy hol, mikor és miért lépnek kapcsolatba egymással az együttélő etnikai közösségek tagjai? Nagyecsedben hogyan szolgált a hagyományos tánckultúra ápolása találkozási alkalmat a magyarok és cigányok számára?

A hagyományos tánckultúra ápolására szerveződött civil közösségek és ezek hatása a nagyecsedti etnikai együttélésre

A civil közösségszerveződések kiváló lehetőséget teremtenek ahhoz, hogy egy multietnikus lokális társadalom tagjai etnikai csoportjukhoz tartozásukon

túl egy további kisközösség részeseivé váljanak. Az alulról szerveződő civil közösség tagjaként a részvétel az önkéntességre és a közös cselekvésre épül, ami lehetőséget teremt arra, hogy az egyén a szervezet aktív tagjaként járuljon hozzá a célokhoz és az ebben felvállalt társadalmi üggyhez.¹¹

Ha megnézzük a Nagyecsedén működő civil szerveződéseket, akkor azt mondhatjuk, hogy igen aktív, gazdag közösségszerveződési gyakorlatra láthatunk példát. A szintér jellemzőit figyelembe véve a lokális közösségszervezeteket ezek tagsága alapján két típusba soroltuk, az etnikus és a transz-etnikus civil szervezetekbe. A megkülönböztetés alapját tehát a tagság etnikai hovatartozása képezi, vagyis amennyiben a tagok csak egy csoportból érkeznek, akkor etnikus, ellenben, ha több részközösségből lépnek be a szervezetbe, akkor transz-etnikus civil képződménynek minősíthetjük őket.

Az 1. ábra alapján látható, hogy a településen elsősorban transz-etnikus közösségek működnek, ami azt jelenti, hogy az adott civil szervezetek keretei között a három lokális etnikai részközösség olyan fórumot talál, amely együttműködést, rendszeres találkozást és kölcsönös elfogadást feltételez.

Ha azt vizsgáljuk, hogy a helyi civil szervezetek közül melyek programjában található az aktív hagyományörzésre, hagyományápolásra utaló elem, akkor azt mondhatjuk, hogy két szervezet kivételével¹² a többség működési tevékenységét meghatározza a tradíciók iránti elkötelezettség. Habár a fenti kijelentés eléggé elnagyoltnak és közhelyesnek hat, annál nagyobb a jelentősége. A helyi hagyományok valamely elemét ápoló közösségek munkája alapján világossá válik, hogy a nagyecsedei társadalom alapvetően a tagság etnikai összetételétől függetlenül hagyományápoló szemléletű. Ez a magatartás lényeges eleme annak a nyitott attitűdnek, amely a két, egykor elzárkózó és távolságtartó közösség kapcsolatait egy pozitív irányba kezdte eltolni.

A tanulmány a továbbiakban azzal foglalkozik, hogy a kulturális örökségként számon tartott tánc-hagyomány ápolása a fentiekben feltárt és az együttélési sémában bemutatott társadalmi kapcsolatviszonyokat milyen formában befolyásolja.

¹¹ Aparovics – Vercseg 2017.

¹² A Nyevo Drom és a Nagyecsedei Hátrányos Helyzetű Emberekért Egyesület a vizsgálat időpontjában (2019–2020) nem végzett hagyományörző tevékenységet.

„Meggyőződésem, hogy Nagyecsedén, hiszen nagyon-nagyon régóta foglalkozunk, közel húsz éve foglalkozunk már aktívan a nagyecsed-i roma integráció és felzárkózás kérdésével. Kezdetben még csak ilyen autodidakta módon, aztán, nyilván az Európai Unió források megnyílásával, hozzáférhetővé válásával egyre nagyobb léptékben lehetett ezen a területen előre jutni. Azt gondolom, hogy Nagyecsedén úttörőként, vagy példaképként sok olyan programot valósítottunk, valósítunk meg, ami azt gondolom, hogy nem múlik el nyomtalanul a település életében, ha a felzárkóztatásról és az integrációról beszélünk. Egy dolgot biztos megtapasztaltam, megtapasztalhattam ezen a téren, hogy a roma hagyományápolás, legyen az tánc, legyen az ének, vagy legyen az kézműves program, akik ebbe a programba bármilyen módon bekapcsolódnak, és legyen az fiatal, gyerek vagy felnőtt, óriási változáson megy keresztül, mind személyiségében, mind elfogadásban, mind pedig értékrendben. Én azt gondolom, hogy ezen az úton kell továbbmenni, és minél szélesebb körben népszerűsíteni a hagyományőrzést, a hagyományápolást. Nagyon örülök, hogy ennek tulajdonképpen egy országos szinten történő elismerése is megtörténhetett nemrég, amikor a nemzeti kulturális örökség névjegyzékébe a magyar néptáncunk mellett a roma néptánc is Nagyecsedén, elsőként az országban.”¹³

¹³ Interjúrészlet *A hídon túl* című dokumentumfilmből. Biczó – Szabó 2019.

<p>1. Etnikus civil közösségszervezetek</p> <ul style="list-style-type: none"> ☐ Lovasklub (magyarok) ☐ Rákóczi Kovács Gusztáv Hagyományörző Egyesület (magyarok) <p>2. Transzietnikus civil közösségszervezetek</p> <ul style="list-style-type: none"> ☐ Nagyecsed i Cigány Kultúráért Hagyományörző és Érdekvédelmi Egyesület (magyarok és oláh cigányok) ☐ Nyevo Drom – Új út Roma Férfiak Egyesülete (magyarok és oláh cigányok) ☐ Nagyecsed i Hátrányos Helyzetű Emberekért Egyesület (magyarok és romungrák) ☐ Nagyecsed i Gyöngyszemek Cigánytánc Együttes (oláh cigányok és romungrák) ☐ Vazdune Cherhaja – Emelkedő Csillagok Roma Nők Egyesülete (magyarok, oláh cigányok és romungrák)
--

1. ábra: Nagyecsed civil közösségei etnikus és transzietnikus jellegük szerinti besorolásával

Kovács Lajos 2019-ben elhangzott ünnepi beszéde egy fontos lokális eseményhez kötődik. Ekkor adták át a *Roma szoba* épületrészt a Berey József Helytörténeti Gyűjtemény új kiállításaként. A mondhatni egyedülálló esemény több ponton is hozzájárult a pozitív magyar-cigány kapcsolatviszony fejlődéséhez. Egyrészt beemelték a helytörténeti gyűjtemény részeként a helyi roma társadalom történetét, és ezzel kifelé is felmutatták az oláh cigány közösség megkülönböztetett, ugyanakkor pozitív és a helyi többségi közösség számára is értékes kulturális jellemvonásait.

Az ünnepség másik, ugyancsak fontos eleme volt – ahogy azt a beszéd szövege tudatosan kihangsúlyozta –, hogy a nagyecsed i magyar tánc mellett párhuzamosan történt meg a nagyecsed i cigány tánc szellemi kulturális örökség jegyzékébe történő felvétele 2017-ben. A *Szellemi Kulturális Örökség Magyarországon* oldalon így írnak erről:

„Nagyecsed kiemelkedő jelentőségű „táncos település”, ahol a magyar verbunkot, a lassú és friss csárdást, a cigány szólót, botolót és cigányos csárdást napjainkban is együtt táncolják fiatalok és idősek, magyarok és cigányok. Mind a magyar, mind a cigány táncoknak országosan elismert mesterei, tudói születtek és éltek, élnek itt. A település elzártságának köszönhetően változatlan formában maradt meg a jellegzetes tánckészlet, a gazdag, egyedi motívumanyag, a dalkészlet, s a táncokhoz

kapcsolódó szokások, így akik helyi adatközlőktől szeretnék elsajátítani mindezt, ma is felkeresik Nagyecsed települést, táncosait.”¹⁴

Ez a két kiemelt esemény nemcsak lokális szinten, hanem országosan is láthatóvá teszi a két közösség egymás mellett élését, amelynek párhuzamos felmutatása pozitív attitűddel jellemezhető kapcsolatra utal.

Nagyecsedben két táncgyűttes működik párhuzamosan, a Rákóczi Kovács Gusztáv Hagyományörző Együttes és a Gyöngyszemek hagyományörző táncgyűttes. Az előbbi a helyi magyar táncörökség ápolására jött létre, míg a Gyöngyszemek a nagyecsed-i oláh cigány táncok művelésére specializálódott. A nagyecsed-i magyar táncgyűttes vezetőjével készített interjúból tudjuk, hogy az együttes 1996-ban alakult, vezetője kezdetektől fogva Tóth Miklós. A helyi magyar táncdialektus a térség tánc kultúrájának kiemelkedő példája. *„A táncokat tekintve Nagyecsed a középső vagy tiszai táncdialektushoz, azon belül a Felső-Tisza-vidék dialektusterületéhez tartozik, amely a nagy táncdialektust legjobban képviselő, leggazdagabb terület, s igen jelentős szerepe van a magyar tánc kincs egészének értékelésében.”¹⁵* A rövid összegzés a Szabolcs-Szatmár-Bereg megyei értéktár hivatalos oldalán olvasható, és lényegében rámutat a lokális tánc készletnek a település határán túli jelentőségére. Az együttes vezető elmondásából kirajzolódott, hogy a csoport rövid időn belül 12 párral, és szinte minden városi és környéki rendezvényen megjelent. Hagyományörző munkájuk jelentőségét bizonyítja, hogy országosan ismertté váltak, háromszor is kiváló minősítést szereztek.

Tevékenységüket a vezető szemléletesen foglalta össze:

„Nagyecsed-i lakodalmassal mentünk 45 fővel és megkaptuk az első országos kiváló minősítésünket. [...] Ez olyan biztatást adott a csapatnak, meg nekem is, hogy dolgozzunk fel még ecsedi hagyományokat. 2010-ben sikerült az „így vót” című műsorunkat megcsinálni. Ami egy tengeri lopásból kezdődik, amit régen csináltak a fiúk, ha menni akartak mulatni. Ugye pénz nem volt, ellopták a tengerit a saját szüleitől, nagyszüleitől, elmentek a zsidónál, ott

¹⁴ http://szellemikulturalisorokseg.hu/index0.php?name=0_nagyecsed_i_ciganytanc [utolsó látogatás: 2023. 07. 04.]

¹⁵ A nagyecsed-i magyar és cigány tánc hagyományokról a Szabolcs-Szatmár-Bereg megyei értéktár által megfogalmazott leírás. In: <http://szszbm-ertektar.hu/ertek.php?azon=218> [A letöltés dátuma: 2023. 04. 15.]

*elcserélték borra és azzal mentek mulatni a csűrbe. Ezt mi feldolgoztuk színpadra.*¹⁶

Az együttes az etnikus lokális civil szervezetek közé sorolható be, ami azt jelenti, hogy a tagok mind magyar származásúak, és habár táncolnak helyi cigány táncot, de a csoportban soha nem voltak cigány etnikai közösséghez tartozó táncosok.

A nagyecsed-i cigány tánc hagyományörzésének céljával külön együttes szerveződött 2005-ben, Nagyecsed-i Gyöngyszemek Cigánytánc Együttes néven. A közösség vezetője a helyi születésű, oláh cigány származású Erössné Balogh Szilvia. Eredetileg informális csoportként alakult meg, gyerekklubnak indult a szerveződés. A fiatalok növekedésével párhuzamosan bontakozott ki a gondolat, hogy a közösséget tehetséggondozó műhelyé, valódi együttesé formálják. Az együttesvezető visszaemlékezése alapján céljuk kezdetektől az volt, hogy a tehetséges nagyecsed-i cigány fiataloknak a tánc műveléséhez és a zenéléshez szervezett kereteket biztosítsanak. Létszámukat tekintve 20 fővel dolgoznak, vegyes korosztályban.

A hagyományos oláh cigány tánckultúra megőrzése mellett fontos szerepet kap az aktív zenélés, a tehetséggondozás és a közösségszervező munka. A vezető így nyilatkozott erről

„Azt gondolom, hogy az identitásunkat tekintve nagyon fontos, hogy tudjuk azt, hogy mi cigány emberek vagyunk, más kultúrával rendelkezünk, más szokásrendszerrel és hogy akkor azokat tartsuk meg, ami jók. Ha már ott egy érték, akkor azt ne hagyjuk elveszni, mint a zene, a tánc és az ének.”¹⁷

A nagyecsed-i cigány tánc hagyomány intézményesülésében sajátos szituatív körülmények játszottak szerepet. Egyrészt a tánckultúra mélyen szervesült tényezőként tölt be funkciót az etnikai közösség életében, vagyis tagjainak a többsége aktív részese a hagyomány fenntartásában. Az összejövetelek, a családi ünnepek a mai napig teret kínálnak a hagyomány ápolásához. Másrészt nagyon fontos, és a kutatásokból fény derült arra, hogy több oláh cigány származású helyi aktor párhuzamosan és különböző szintereken

¹⁶ Saját gyűjtés: interjú Tóth Miklóssal, az együttes vezetőjével, Nagyecsed, 2019.

¹⁷ Saját gyűjtés: interjú Erössné Balogh Szilviával, az együttes vezetőjével, Nagyecsed, 2019.

végzett oktatómunkája folyamatos és erős hatást gyakorol a nagyecsed-i közvéleményre. A fentiekben már említett alapító-együttesvezető munkája mellett mind a helyi óvodában, mind a romungró szegregátumhoz közeli általános iskolában folyik a cigány táncok oktatása.

Balogh Mariann oláh cigány származású nemzetiségi szakirányt végzett óvodapedagógus nevelési gyakorlatába beépült a rendszeres táncoktatás, amit fontos feladatának tekint. Az óvodásokkal történő rendszeres foglalkozásokon az autentikus elemeknek, a helyi dialektus alapjainak a megtanítására törekszik. Munkáját rendkívüli tudatosság jellemzi, amivel hozzájárul ahhoz, hogy az óvodások szülei támogatják rendhagyó jellegű hagyományörző pedagógiai törekvéseit.

„Itt nagyon sok a néptáncos, a népművészet ifjú mestere, tánc, népzenei téren, illetve mesemondó is van nekünk. [...] a családokban fontos szerepet tölt be a tánc, mind az oláh cigányoknál, mind pedig a magyaroknál. Nyolc gyerek jár, megkérdeztem, hogy ki szeretne, és akkor a szülők persze mellettem álltak. [...] Nagyon érdekes, hogy aki cigány táncra jár, van köztük, aki jár magyar néptáncra, meg hittanra. Csoportomban vannak romungró, illetve oláh cigány gyerekek is, illetve keverék, van akinek az anyukája oláh cigány illetve az apukája magyar cigány, van olyan, akinek anyukája magyar apukája romungró, meg van fordítva is, amikor az apuka magyar és az anyuka romungró. Teljesen kis „csalamádék”, de nagyon ügyesek. [...] Nagyon fontos, hogy az, aki eleve néptáncos, vagy focira jár, vagy valami plusz tevékenységet végez, a mozgáskoordinációt nagyon segíti, a türelem, a koncentráció képesség, meg az emlékezet. És a táncban ez mind nagyon-nagyon szükséges.”¹⁸

Az általános iskolában Lakatos Izsák, 19 esztendő és esti gimnáziumban tanuló, jeles helyi oláh cigány zenész családból származó fiatalember oktatja a táncot. Hitvallása pontosan megmutatja, hogy elkötelezettsége miként teszi hiteles személlyé oktatómunkájában. A Gyöngyszemek állandó tagjaként fellépéseken képviseli közösségének tánckultúráját.

„Ebbe nőttem föl. A vér, a vér nem engedi azt, hogy ne táncoljak. Ha meg is hallok egy zenét ülve, vagy ha fekszek, úgy is táncolok. Ebbe nőttem föl. Én egyedül elmondhatom azt magamról, hogy én nem ta-

¹⁸ Biczó – Szabó 2019.

nultam senkitől, én magamtól tanultam meg mindent táncolni. Vagyis láttam, de senki sem tanított engem, úgyhogy én egyedül csinálom azt, amit tudok. Hogy miért csinálom azt, hogy mást tanítok? Talán azért, hogy talán a tánccal más emberré változik. Vagy, ha olyan közegbe bekerül, akkor ne legyen elutasító ember, hogy ő nem tud, ő ott áll oldalt, hanem lehet, hogy ezzel más emberré változik. Jobban befo-gadják a környezetbe, vagy akármi, vagy baráti társaságban, hogy ő nem különálló, nem kilógó személy, hanem ő is közénk tartozik, ő is tud valamit. Meg úgy a tánccal amúgy sokat lehet beszélni. Lehet mutatni, hogy valójában ki az az ember, aki táncol.”¹⁹

Abban, hogy a nagyecsed-i többségi társadalom viszonyulási lehetőséget nyert az együttélő roma közösség kulturális értékeivel, az oláh cigány tánc műve-lésének intézményesülése nagymértékben hozzájárult. A folyamatban, amint az a fenti idézetekből kiderül, a helyi oktatási és köznevelési intézményekben fiatal, oláh cigány származású táncoktatóknak hatalmas szerepe volt.

Nagyecsed két etnikai közösségének örökségét ápoló két táncegyüttes bár formális értelemben hasonló intézmények, felépítésüket és meghatározó ismérveiket tekintve fontos különbségekkel jellemezhetők. (2. ábra)

	Rákóczi Kovács Gusztáv Hagyományőrző Együttes	Nagyecsed-i Gyöngyszemek Cigánytánc Együttes
Tagok száma	~40-45 fő	~20 fő
Tagok etnikai származás szerinti megoszlása	magyarok	oláh cigányok, romungrók
Tagok életkor szerinti megoszlása	10-75 éves korúak	8-60 éves korúak
Tagság feltétele	tánc szeretete	minimális táncudás
Együttes működésének a célja	hagyományőrzés	hagyományőrzés, közösségszervezés, identitás erősítés
A település kulturális életébe történő bekapcsolódás alkalmi	minden városi rendezvényen	minden városi rendezvényen

2. ábra: A két nagyecsed-i táncegyüttes összehasonlítása

¹⁹ Biczó – Szabó 2019.

Az együttesek tagságának létszáma nagyjából arányos a településen belüli etnikai arányokkal. A két csoport kölcsönös jellemzője azonban, hogy egyelőre nem lépik át az etnikai kereteiket. Ezek szerint a magyar táncegyüttes elzárkózik a cigány származású tagok felvétele elől (habár maguk is táncolnak cigány táncot), míg a cigány táncegyüttesbe egyelőre nem kívánnak nem cigány származásúak belépni. Ugyanakkor fontos jelenség, hogy a két helyi cigány közösség tagjai együtt alkotják a Gyöngyszemeket, vagyis az valódi transz-etnikus közösség. Érdekes megfigyelni, hogy az akkulturálódott romungró szegregátumi környezetből érkező fiatalok milyen hatalmas lelkesedéssel tanulják meg az oláh cigány táncokat.²⁰

Az elsősorban a kulturális és társadalmi háttérből levezethető sajátosságokkal magyarázható különbségeknél azonban sokkal fontosabb, hogy mindkét táncegyüttes fontos szerepet játszik a település kulturális életében és hozzájárul a közösségszervezetek etnikus identitásfunkcióinak kiteljesítéséhez.

A tánc funkciói a nagyecsed-i lokális közösségfolyamatokban

Az eddigiekből is kirajzolódik, hogy a két táncegyüttes működése nem csupán a saját etnikai közösségekre gyakorol hatást. A hagyományörző munka a település egésze szempontjából fontos reprezentatív tevékenység, amelynek eredményeként létrejövő előadás, fellépés, nyilvános szerepvállalás olyan teljesítmény, amellyel majdnem minden nagyecsed-i polgár etnikai hovatartozásától függetlenül azonosulni tud. A megállapítás részletesebb magyarázatra szorul.

A fentiekben Nagyecsed gazdag civil társadalmi életét, a működő szervezeteket tagságuk összetétele szerint az etnikus és transz-etnikus kategóriák mentén soroltuk be. Működésüket tágabb összefüggésben elemezve kiderül, hogy hatásgyakorlásuk, elsősorban a helyi társadalom egészét tekintve, túlmutat az etnikus kereteken. A közösségek, habár etnikus szervezetek és a magyar, valamint a két cigány közösség egyáltalán nem keveredik, tevékenységük és ennek reprezentációs formái transz-etnikus hatásúak, pozitív befolyást gyakorolnak a településszintű etnikumközi kapcsolatviszonyokra.

²⁰ Vö. Biczó – Szabó 2019.

A kutatási eredmények alapján azt mondhatjuk, hogy a civil szervezetek előljárói, és kiemelten a két táncegyüttes vezetője a csoportjaik munkájának a helyi társadalom felé történő megmutatását és felvállalását tevékenységük általános lényegi elemeként hangsúlyozzák. A „kiállítás” kifejezéssel élve írják azt le, hogy mit jelent számukra az általuk képviselt érték- és normarendszer demonstratív, és a település egész nyilvánossága irányába történő felvállalása a különböző fellépési alkalmak során.²¹

A „kiállással” egyrészt a saját közösségük hagyománykészletének az értékét tárják a nyilvánosság elé, ez támogatja a közösség összetartozás-tudatának a megélését és megerősítését. A „kiállítás”, ahogy az a kutatás alapján kiderült, azt is jelenti, hogy a két táncegyüttes szinte minden esetben azonos lokális és regionális rendezvényen, eseményen vesz részt és rendszerint egymás után lép a színpadra. Az egymás utáni táncbemutató olyan hatást gyakorol, amely alkalmas arra, hogy a nagyecsed-i lokális közösséget az etnikai határok átlépésére képes társadalomként láttassa. Kijelenthető, hogy a nagyecsed-i helyi kulturális szerveződések munkáját demonstráló „kiállítás” a település egész társadalma felé közvetíti azt a megformálódóban lévő transzietnikus ethoszt, ami egyúttal a történetileg kialakult etnikai csoportok közötti oppozíció folyamatos meghaladására készlet.²² A jelen működési gyakorlatokat tekintve a transzietnikus hatás elsősorban magukban az egyesületekben, együttesekben érvényesül és a település teljes társadalmát meghatározó viszonyokra példajellegével gyakorol hatást. Ennek eredménye, hogy egy nagyecsed-i polgár etnikai hovatartozásától függetlenül büszke mindkét táncegyüttesre elismerve ezzel azt, hogy egyforma jelentőséggel képviselik a település egészét annak határain túl, és juttatják ily módon kifejezésre a település kollektív identitását támogató fontos elemként a lokális összetartozás tudatát.

Összegzés

Az elmúlt évtizedben számos kelet-magyarországi településen tanulmányoztam a magyar-cigány együttélés kérdését. Számos esetben kerültek megfigyelésre hagyományörző közösségek. Feltűnő volt, hogy sok

²¹ Szabó 2023.

²² A transzietnikus ethosz fogalmához lásd bővebben Biczó 2013.

esetben a tánc, habár rendelkezésre álló hagyományelem, mégsem tudott intézményesülni, és így nem válhatott színterévé a lokális részközösségek között kapcsolatszervezésnek, hídépítésnek. Ahhoz, hogy Nagyecsedben ez megtörténhetett és a helyi tánc kultúra köré szerveződő sajátos gyakorlat kialakulhatott, speciális körülményeknek kellett fennállniuk. Egyrészt, amint az bemutatásra került, a városvezetés nyitott attitűddel fordul a kisebbségi lokális etnikai részközösség, az oláh cigányság irányába. Emellett fontos feltétel volt, hogy a tánc hagyomány olyan azonos értékű kulturális eleme a két lokális közösségnek, amely mindkét esetben hasonlóan, értéket jelent a saját közösségen belül, valamint alkalmas volt a civil szerveződés kibontakozásához. Továbbá, a táncörökség ápolására, fenntartására, megőrzése céljából szerveződő együttesek a település egészét képviselik a nyilvánosság felé, amit etnikai hovatartozástól függetlenül az egész helyi társadalom elfogad. Végezetül, a nagyecsed-i társadalom tagjai rendelkeznek egymás kultúrájáról ismerettel, személyes tapasztalattal, ami ugyancsak támogatja a kölcsönös elfogadást. (3. ábra)



3. ábra: Örökségelem funkciói a lokális közösségfolyamatokban

Nagyecsed példáján keresztül láthatóvá vált, hogy a „tánc nyelve” az a közvetítő híd, amely használatával a történeti folyamatok eredményeként elkülönülő csoportok közötti elzárkózó magatartásban változást tud eredményezni. Természetesen tudjuk, hogy a magyar-cigány etnikai együttélés kérdése csupán a tánc által nem oldódik meg, de a táncörökség olyan értékes „jó gyakorlat”, amelynek adaptálása, amint azt a nagyecsed-i példa mutatja, a hasonló multietnikus és hátrányos helyzetű településeken élők esetében alkalmazható, az integrációt előmozdító eszköz lehet.

Irodalom

APAROVICS Mária – VERCSEG Ilona (szerk.)

- 2017 *Közösségfejlesztés módszertani útmutató*. Budapest: Szabadtéri Néprajzi Múzeum – Múzeumi Oktatási és Módszertani Központ – NMI Művelődési Intézet Nonprofit Közhasznú Kft. – Országos Széchényi Könyvtár

BICZÓ Gábor

- 2013 Az etnikai együttélési egyensúlyhelyzet elmélete: a szolárgyási Tövishát északi falvainak példája. In Biczó Gábor – Kotics József (szerk.): „*Megvagyunk mi egymás mellett...*” *Magyar-román etnikai együttélési helyzetek a szilágysági Tövisháton*. Miskolc: ME KVAI. 53–103.

BICZÓ Gábor – SZABÓ Henriett

- 2019 *A hidon túl – Nagyecsed*. Kisvilágok dokumentumfilmsorozat 4. <https://gygyk.unideb.hu/node/507> [utolsó látogatás: 2023.07.04]

DÁM László

- 1974 Néprajzi kutatások Szabolcs-Szatmárban. *Szabolcs-Szatmári szemle*. 9. 4. 68–70.

JANKY Béla

- 2014 *A társadalmi kirekesztődés területi- és etnikai aspektusai* <http://real.mtak.hu/15205/1/pogicikk.pdf> (A letöltés dátuma: 2018. 09. 10.)

KOVÁCH Imre

- 2010 A jelenkori magyar vidéki társadalom szerkezeti és hatalmi változásai. MTA doktori értekezés. http://real-d.mtak.hu/296/4/kovachimre_5_Mu.pdf (A letöltés dátuma: 2019. 02. 02.)
- 2012 *A vidék az ezredfordulón. A jelenkori magyar vidéki társadalom szerkezeti és hatalmi változásai*. Budapest: Argumentum.

SZABÓ Henriett

2023 *Variációk az együttélésre: Közösségfolyamatok és az etnicitás három nyírségi település példáján.* Budapest: L'Harmattan – Debreceni Egyetem Néprajzi Tanszék.

VAJDA András

2019 Falusi közösségek, változó életterek, átalakuló lokalitások. In Jakab Albert Zsolt – Vajda András (szerk.): *Változó ruralitások. A vidékiség mai formái.* Kriza Könyvek, 45. Kolozsvár: Kriza János Néprajzi Társaság. 11–29.

Internetes források

A nagyecsed-i magyar és cigány táncgyományok. Szabolcs-Szatmár-Bereg megyei értéktár hivatalos oldala. In: <http://szszbm-ertektar.hu/ertek.php?azon=218> (A letöltés dátuma: 2023. 04. 15.)

Nagyecsed-i magyar és cigány táncgyományok. In: http://szellemikulturálisorokseg.hu/index0.php?name=0_nagyecsed_i_ciganytanc (A letöltés dátuma: 2023. 04. 15.)

A helyi tánc hagyomány megtestesüléséről mint kulturális értékről. A nagyecsedői példa

FELFÖLDI LÁSZLÓ

Bevezetés

A dolgozat témája

A dolgozat témája a helyi tánc- és zenei tudás átadása, amelyet helyi örökségként őriznek és egy helyben kitalált kulturális programban kontextualizálnak egy helyi közösségben. A Nagyecsedői Verbunk és Csárdás Verseny központi eseménye a résztvevők „fesztivál jellegű”, „kvázi versenye”, a helyi önkormányzat égisze alatt, a kapcsolódó társadalmi szervezetek által szervezett „falubál”¹ keretében. 2010 óta két évente, egy tavaszi hétvégén kerül megrendezésre a helyi művelődési házban. Az egyes összetevők (fesztivál, verseny, bál) megkülönböztető jegyei sajátos jelentőséggel bírnak a rendezvényen, és egymásba fonódva egy újfajta kulturális programot hoznak létre. Ebben a komplex, interaktív formában a helyi közösség sokkal nagyobb részének érdeklődését elégíti ki, mint önmagában. Ráadásul intenzívebben szolgálja a szervezők célját, a helyi táncos örökség építését². A központi rendezvény mögött a magyarországi Alapfokú Művészeti Iskola-rendszer néptánc és népzenei tagozatai állnak.³ Beilleszkedik a település rendszeres tánc- és zenei életébe, ahol mindenféle társastánc előfordul, beleértve a csárdást és más hagyományos táncokat is.⁴

¹ Ez egy fesztivál abban az értelemben, hogy a színpadi néptáncbemutatókat foglalja magában; ez egy verseny, ahol a versenyzők többsége helyi lakos, akik a helyi tánc hagyományokat mutatják be; és ez egy „falubál”, amely az egész rendezvényt lezárja, és a „helyi kreativitást” ünnepli.

² Felföldi 2011; 2020; Felföldi – Fügedi 2010.

³ 1990 óta Magyarországon mintegy 800 művészeti alapiskola működik, amelyek a művészeti készségeket, tehetségeket fejlesztik a zene, a tánc, a bábművészet és a képzőművészet területén. Igény esetén felkészítik a tanulókat a továbbtanulásra.

⁴ Nagyecsedén a Verbunk és a Csárdás Verseny mellett több olyan kulturális program is van, ahol tánc és zene is előfordulhat: Ecsedi-Láp Fesztivál, Lápi disznótoros, Farsangi Bál és Felvonulás, Szüreti Bál és Felvonulás, Házi Szőlők Versenye, Szatmár határok nélkül, stb. <https://www.nagyecsed.hu/rendezvenyek/> [utolsó letöltés: 2023. 07. 28.]

A téma rövid néprajzi leírása

A Verbunk Verseny ötlete 2008-ban merült fel a településen, és az első rendezvényt 2010-ben rendezték meg. Azóta a program néhány ponton változott, de a fő gondolat megmaradt: „tisztelni a nagyecsed helyi táncok előtt”.⁵ A Verbunk és Csárdás Verseny 2014-es felhívásából rövid részlet a rendezvény szervezéséről ad némi alapinformációt:

„A Rákóczi Kovács Gusztáv Hagyományőrző Együttes, a Free Dance Alapfokú Művészeti Iskola és Szakiskola és a Báborka Alapfokú Művészeti Iskola és Szakiskola, Nagyecsed Város Önkormányzata, a Népművészet Táncos Mesterei Egyesület és a Muharay Szövetség⁶ közreműködésével, V. alkalommal szervez Verbunk Versenyt, ezzel tisztelve a nagyecsed helyi táncos hagyományok előtt. Idén nemcsak verbunkos szólótáncosok, hanem helyi csárdás anyaggal rendelkező egyéni páros táncosok is versenyezhetnek. A táncosokat zsűri értékeli. Részvételi díj: 2500 Ft.” [...]“Szeretettel várunk minden táncost, kicsiket és nagyokat egyaránt, akik szeretik táncolni az Ecsedi verbunkot. Fontosnak tartjuk az improvizatív, szabad táncot, figyelembe véve Molnár Lajos „Lasa”, Buják Gergely „Pokróc”, Rákóczi Gusztáv és Murguly Lajos táncait, különös tekintettel az ő táncstílusukra. Ehhez ajánljuk a Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézetének Néptáncarchívumából az alábbi filmfelvételeket: FT. 246. FT. 403. FT. 640. FT: 781. FT. 809. FT. 921. FT. 996. A táncosoknak 2 perc áll rendelkezésükre, hogy bemutassák tudásukat. Minden táncosnak kétszer kell táncolnia a verseny során. Először szólóban, majd kiscsoportokban mutatkoznak be. A bemutatkozás korcsoportonként történik, a versenyzők nevének betűrendjében.”

⁵ Idézet a Versenyfelhívásból.

⁶



1. ábra. A 2021-es Verseny plakátja.⁷



2. ábra. Tánc a szünetben, 2021

A verseny hat korcsoportban zajlik, ami lehetőséget ad a település minden generációjának, hogy részt vegyen az eseményen.⁸ Korcsoportok: I: 7-10, II. sz.: 11-13, III. sz.: 14-15, IV. sz. 16-20, V. sz.: 21-40, V. sz.: 40 év felett. A legnépesebb korosztály a II. és a III. korcsoport, akik a helyi általános iskola, a gimnázium és a művészeti iskolák tanulói. Emellett a régió szomszédos művészeti iskoláinak versenyzői is növelik a két korcsoport létszámát. A versenyen 2021-ben nyolcvan verbunkos szólótáncos és negyvenhat csárdás páros vett részt. A két nem táncosai között több átfedés is van. (A női partnerükkel csárdást táncoló szóló verbunkos férfi táncosokat csak egyszer számoltuk.) A megmérettetés kritériumai: szabad tánc, hűség a korábbi felvételekhez, helyes táncos viselkedés, tánc és zene összhangja, helyi népviselet. A szervezők ebédet biztosítanak a versenyzőknek. Az ajándékokat és díjakat helyi vállalkozók, civil szervezetek, helyi családok, a helyi önkormányzat és a támogató országos szervezetek adományozzák.

⁷ A dolgozatban szereplő fotókat a szervezők készítették. Az illusztrációk listáját lásd a dolgozat végén.

⁸ A korcsoportok alkalmanként kissé változnak.

A versenyzőket a közönség (családtagjaik, barátaik, ismerőseik) és más „szereplők” (a település népművészetének mesterei, a helyi és regionális közigazgatás tagjai, a zsűri tagjai, a helyi civil szervezetek képviselői) támogatják, akik aktívan részt vesznek a kétnapos rendezvényen. Az aktív támogatás a személyes részvételtől, az értékelésen, bírálaton át a pénzügyi támogatásig, valamint a díjak és ajándékok adományozásáig terjed.

Kutatási terület: Nagyecsed

A település Magyarország északkeleti részén található. Lakossága 6327 főt számlál.⁹ Etnikai megoszlás: 91% magyar, 20% roma, 9% nem válaszolt. A roma lakosság mintegy fele kettős (cigány-magyar) identitású. Vallási megoszlás: 5% római katolikus, 59% református, 6,5% görög katolikus, 2% egyéb, 14% felekezet nélküli, 14% nem válaszolt. Nagyecsed község egy nagy mocsár területén jött létre, melynek közepén egy vízivár állt, amely a 18. században romba dőlt. A mocsár lecsapolására a 19. század végén került sor. Addig Nagyecsed zárt és a külvilág számára szinte megközelíthetetlen falu volt. Ez a helyzet konzerválta a helyi társadalmi-kulturális viszonyokat, és a helyi kultúra konzervativizmusával, sokszínűségével és a térség hagyományainak gazdagságával kezdett kiemelkedni a környezetéből. Ezek a jellemzők felkeltették a szakértők figyelmét, és a II. világháború után a helyi táncokat országosan is láthatóvá és népszerűvé tették. Nagyecsed egyfajta „zarándokhellyé” vált a tánckutatók, koreográfusok és táncosok számára. 1953 óta – a Népművészet Mestere állami díj alapítása¹⁰ óta – kilenc táncos kapta meg a településről a díjat, ami kivételes esetnek számít. Az országos hírnév azonban nem járt együtt a helyi táncélet megélénkülésével. A magyarországi kulturális élet szovjetizálása miatt eltűntek a hagyományos, helyi táncrendezvények, és a közösség tehetséges táncosai lassan a központosított újjáélesztési mozgalom „sztárjaivá” váltak. 2007-ben a Muharay Elemér Népművészeti Szövetség volt az, amely a tagegyüttesek (köztük a nagyecsed-i hagyományörző csoport)

⁹ A demográfiai adatok 2015. január 1-re vonatkoznak. Történetének korai szakaszában már a „város” rangot viselte, de a vízivár lebontása után elvesztette jelentőségét és „faluvá” vált. 1994-ben visszanyerte a városi rangot. Berey 1988.

¹⁰

figyelmét az UNESCO¹¹, az Európai Bizottság¹² és az úgynevezett Nemzeti Értéktár¹³ rendszerének kulturális örökségvédelmi programjára irányította a 2010-es években. E nemzetközi és nemzeti programok mögött álló ideológiák (helyi közösség, helyi identitás, kollektív emlékezet, kulturális örökség, kreativitás) beépültek a regionális és helyi közösségek kultúrpolitikájába, és országszerte változásokat hoztak a színpadközpontú népművészet-újjaélesztő mozgalom gyakorlatában. Ez a helyi kulturális élet egyfajta „szerves modernizációját”¹⁴ eredményezte, amit Nagyecsedben a Verbunk és Csárdás Verseny képvisel.

Kutatási kérdések

A jelenlegi kutatást a téma újszerűsége, az esemény évtizedes története és a helyi közösség élénk érdeklődése motiválta. A számunkra leglényegesebb kérdések általánosságban a következők:

- Melyek a nagyecsed-i közösség számára eddig rendelkezésre álló helyi tánc tudás (explicit és hallgatólagos) alkotóelemei, és hogyan zajlik ennek átadása a Nagyecsed-i Verbunk és Csárdás Verseny keretében? Hogyan válik a helyi tudás a helyi, regionális és nemzeti örökség részévé? Hogyan erősíti a kulturális örökség a helyi identitást, és hogyan tükrözi a közösség társadalmi-kulturális viszonyait? - Kik azok az „ágensek”¹⁵, akik meghatározzák a táncos örökség tartalmát és a megőrzés módját?

Különös tekintettel a következőkre:

- A helyi táncok *megtestesülése*¹⁶ Nagyecsedben a kutatók által rögzített és terjesztett archivált „táncfolyamatok” mechanikus reprodukciója,

¹¹ <https://ich.unesco.org/en/convention> [utolsó letöltés: 2023. 07. 28.]

¹² Az Európa Tanácsnak a kulturális örökség társadalmi értékéről szóló Faro Egyezménye, 2005 (CETS/199.) <https://www.coe.int/en/web/conventions/full-list?module=treaty-detail&treaty-num=199> [utolsó letöltés: 2023. 07. 28.]

¹³ A 2012. évi XXX. törvény a magyar nemzeti értékekről és a hungarikumokról, valamint a 2015. évi módosítása. <https://mkogy.jogtar.hu/jogszabaly?docid=a1500080.TV> [utolsó letöltés: 2023. 07. 28.]

¹⁴ Ez egyfajta társadalmi változás, amikor új kulturális elemek beleolvadnak a hagyományokba anélkül, hogy háttérbe szorítanák azokat.

¹⁵ Ebben az esetben az „ágensek” az örökség létrehozásának folyamatában résztvevők: politikusok, kulturális menedzserek, a közösség tagjai, kutatók, társadalmi és kulturális szervezetek stb.

¹⁶ Ness 2004.

vagy a hagyományosan helyben gyakorolt tánc szabad, improvizatív formájának elsajátítását támogatja?

- Melyek azok a tényezők, amelyek elősegítik a tánctudás *személyessé válását*?

A még mindig elégtelen kutatások ellenére megpróbálunk választ adni azokra a kérdésekre, amelyekkel kapcsolatban már van némi tapasztalatunk. De kielégítő válaszokat csak akkor tudunk adni, amikor a kutatás a tervek szerint 2023-ban befejeződik.

Előzetes források

Korábban, az 1950-es években a táncos néprajz szakértője elsősorban a falu magyar lakosai által táncolt táncrepertoár dokumentálására koncentrált, a falu legtehetségesebb táncosainak legjobb improvizációit filmre véve. E tevékenység eredményeként 1955-től 1990-ig hét alkalommal filmezték le a nagyecsed-i táncosokat. Ennek eredményeként több mint húsz táncfolyamatot rögtönzött Molnár Lajos (1889-1970); Bíró Lajosné (1897-1987); Bujáki Gergely (1906-1979); Czine Rozália (1936-); Rákóczi Kovács Gusztáv (1937-2007) a feleségével; Murguly Lajos (1949). A filmeket (246, 403, 640, 781, 809, 921, 996 Ft), valamint a további dokumentációkat a Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézetének Néptánc- és Népzenei Archivuma őrzi Budapesten. A forrásanyag gyarapításához a helyi értelmiség (tanítók, papok) is hozzájárult. A leghatékonyabb helyi gyűjtő Dancs Lajos (1920-1988) zenetanár, a helyi általános iskola igazgatóhelyettese, 1954-ben a Nagyecsed-i Néptánc- és Népzenei Együttes alapítója volt.¹⁷ Népzenei gyűjteményének egy részét több kötetben kiadta.¹⁸ Népművészeti anyaga, benne a táncsal és a népszokásokkal, a Nagyecsed-i lakodalmas nevű együttes műsorában jelent meg a színpadon.

Hivatásos kutatók is közöltek publikációkat a nagyecsed-i helyi táncok legjobb példáinak formai elemzéséről, értelmezéséről és összehasonlításáról. Ezek közül Martin György, Pesovár Ernő és Lányi Ágoston írásai a legjelentősebbek

¹⁷ Az együttes az 1980-as évekig fennmaradt, és helyi táncokat mutatott be a színpadon. Az együttes 1996-ban Tóth Miklós irányításával Rákóczi Kovács Gusztáv Hagyományőrző Együttes néven éledt újjá ugyanezen céllal.

¹⁸ Dancs 1976; 1982; 1993. Gyűjteményének többi részét a helyi általános iskolában őrzik.

az örökségteremtés megalapozása¹⁹ szempontjából. (Ezeknek a publikációknak és filmeknek köszönhetően alig van olyan néptáncgyűttes Magyarországon, amelynek ne lett volna repertoárján a nagyecsed-i táncokra épülő koreográfia.) Ez az anyag kellő alapként szolgált új kutatásunkhoz is.

Módszertan, megközelítés, kulcsfogalmak

2009-ben részt vettünk a Verbunk Verseny ötletének felvetésében és programjának megtervezésében, és a kezdetektől (2010) tanúi voltunk a rendezvény fejlődésének. A döntés, hogy szisztematikus kutatásba kezdjünk vele kapcsolatban, 2018-ban született, amikor felfedeztük a jelentőségét és a helyi örökségvédelemben rejlő lehetőségeit. Azóta a program a világhírvány miatt csak 2021-ben került megrendezésre, két év kihagyással. Ezen a két alkalommal, 2018-ban és 2021-ben részletes videofelvételeket és fotódokumentációt készítettünk róla a helyi szervezők segítségével. Emellett interjúkat készítettünk 7 résztvevővel, és konzultáltunk az esemény körüli kulturális szervezőkkel. Összegyűjtöttük az eseményekkel kapcsolatos írásos dokumentumokat is (megnyitóbeszéd, plakátok, a zsűri értékelése és döntése, újsághírek stb.)

E kutatás keretében egyrészt antropológus, terepkutató, másrészt tanácsadó, értékelő (zsűritag) és az egyik fejlesztési vezető szerepét töltjük be. Ezért kellett olyan módszertant és megközelítési rendszert kialakítanunk, amely megfelel a helyzetnek. E cél miatt az alkalmazott antropológia elveit használtuk (és használjuk), amely a kutatás gyakorlaton alapuló módja, beleértve a kutató bevonódását és aktivitását a vizsgált közösségen belül. A bevonódás és az aktivitás a helyzetünknek és az eseménybe való beavatkozásunk hatásának élénk tudatosságát követeli tőlünk a kutatás előrehaladásában.²⁰

Emellett alkalmazzuk a kognitív antropológia kulcsfogalmait a tudásra, az átadásra (tanulás-tanítás) és a tudás személyessé válására vonatkozóan.²¹ Mindezt kiegészítettük az örökségtudomány fogalmaival is: helyi emlékezet, örökségkonstrukció.²² A „cselekvések” mint a testi viselkedés elemei,

¹⁹ Martin 1963; 1970: 70–71; 1980; Martin – Pesovár 1958; Pesovár 1980; 1997; Pesovár – Lányi 1974.

²⁰ Kedia – Willigen 2005.

²¹ Felföldi 2002.

²² Akagawa – Smith 2019; Halbwahs 1992.

illetve egy esemény fogalmának megfogalmazásához Desmond Morris „Manwatching” és Michael Thompson „Life and Action: Elementary Structures of Practice and Practical Thought” című műveihez fordultunk, amelyek a téma különböző aspektusaival foglalkoznak.²³ Néhány gondolatuk inspirált bennünket a Verbunk és Csárdás Verseny elemzésében és értelmezésében.



3. ábra. Eredményhirdetés a versenyen

Az esemény strukturális elemzése és értelmezése

Hogy az olvasó számára könnyebb áttekintést nyújtsunk, táblázatba foglaltuk az eseményeket, és megpróbáltuk bemutatni a történeteket a cselekvések időpontja, helyszíne és résztvevői szerint. Az alábbi táblázat²⁴ szerkesztésének célja nem pusztán az esemény egyes „cselekvéseinek” és „cselekvéssorozatainak” számbavétele, hanem azok idejének, időtartamának, helyszíni körülményeinek, valamint a résztvevők számának és szerepének rendszerezése is. Ez lehetővé teszi a kutató számára, hogy meghatározza az eseményt alkotó cselekvések leltárát, megvizsgálja szerepüket, jelentőségüket az esemény folyamatában. Ez a fajta elemzés segít a társadalmi kontextus és a helyi táncstudás átadása módjának, valamint az örökségteremtés folyamatának

²³ Morris 1979; Thompson 2012.

²⁴ Lásd a Mellékletet a dolgozat végén.

megértésében. Emellett lehetőséget biztosít arra is, hogy összehasonlítást végezzünk más helyi, országos és nemzetközi táncesemények között.²⁵

A Verbunk és Csárdás Verseny egész rendezvénye véleményünk szerint hét részből áll, amelyek közül maga a versenyszerű, fesztiválszerű bemutató és az esti bál a legfontosabb az egész esemény célja szempontjából. Ezek teszik ki az esemény időtartamának nagy részét. (Ezt a részt az ábécé nagybetűivel jelöltük: C, D, E). A B és F részek, azaz a nyitó- és a záróünnepség keretül szolgálnak a rendezvény központi elemei számára. Ebben a két részben a helyi tánc- és zenei hagyomány értéként való verbális méltatásának, illetve a kollektív emlékezet beszédek általi megerősítésének lehetünk tanúi. Ennek tudatában ezek is fontos részei a programnak. Az A rész az előkészítő fázist jelenti mind a szervezők, mind a résztvevők részéről. Az első 3 korosztály felkészítése az alapfokú művészeti iskolában zajlik, a többiek egyedül készülnek a rendszeres helyi táncos rendezvényeken és az együttesben.

A nagybetűvel jelölt részek általában úgynevezett „cselekvéseket”, illetve „cselekvéssorozatokat” tartalmaznak. Például egy résztvevő egy verbunk-improvizációja egy „cselekvésnek”, a csárdás-improvizációk pedig együttesen egy „cselekvéssorozatnak” számítanak, ahogy az a táblázat E.2. indexszel jelölt 17. sorában látható. Az E.2. 1-25. azt jelenti, hogy ebben a sorozatban 25 csárdás-improvizáció van. Ha a Verbunk és a Csárdás Verseny strukturális elemeinek indexeit összeadjuk, a következő képletet kapjuk:

$$\mathbf{A} (A1;A2;A3),+ [\mathbf{B} (B1;B2) + \mathbf{C} (C1;C2;C3;C.4;C.5) + \mathbf{D}] + [\mathbf{E} (E.1;E.2;E.3;E.4;E.5) + \mathbf{F}(F.1)] + \mathbf{G}$$

Mint látható, a részek szintjén 7 elemet különböztethetünk meg, amelyeket félkövér nagybetűkkel jelölünk: A+ B+ C+ D+ E+ F+ G. A részek tartalmát (a cselekvéssorozatokat) zárójelbe tesszük: (A1;A2;A3) + (B1;B2) + (C1;C2;C3;C.4;C.5) + D + (E.1;E.2;E.3;E.4;E.5) + (F.1.) + G.

Ha mélyebbre megyünk az eseménystruktúrában, akkor az egyes cselekvéssorozatok tartalmát a táblázatban feltüntetett módon adhatjuk meg: (A1;A2;A3), az esemény első fázisa az előkészítő cselekvések összességét foglalja magában. Ezt nem könnyű és nem is szükséges itt feltüntetni.

²⁵ Tudomásom szerint a táncesemények strukturális elemzése még nem elfogadott az etnoko-reológia módszertanában. Mi felvettük a Choreomundus programjába, a közös nemzetközi MA kurzusba, ahol a hallgatók alkalmazzák ezt a saját kutatásaik során.

(B1.1+B.1.2+B.1.3+B.1.4+B1.1.5) Ezek a cselekvések öt különböző nyitóbeszédet jelentenek, amelyeket a helyi politikai képviselők tartanak. Pl. az elsőt, a B.1.1.-t a település polgármestere tartotta.

(B2.1+B2.2+B2.3+B2.4+B2.5+b.22.6+B2.7) Az itt szereplő hét cselekvés a Népművészet Mesterei helyi emléktáblánál tartott koszorúzási eseményeket jelenti.

(C1.1-42 + C2.1-42 + C3.1-42 +C.4; C.5) Az 5 cselekvéssorozat a próbát + a szóló bemutatót + a verbunk kiscsoportos bemutatóját + a zsűri általi értékelést + az eredményhirdetést foglalja magában. Például a C.2.1-42. a „verbunk bemutató” 42 táncos által egymás után, ahogyan az alábbi táblázatban szerepel. A C.2.15. index annak a verbunkos táncosnak az improvizációját jelzi, aki az ábécésorrendben a 15. helyen áll.

A D vagyis az esti falubál, az esemény összetett része, amelyet cselekvésekre lehetne bontani, de szabad szerkezete miatt nem könnyű és nem is szükséges ezt megtenni ebben az elemzésben. (E.1.1-25 + E.2.1.25 + E.3.1-8 + E.4 + E.5) Ezek a cselekvések (próba, előadás, a csárdás értékelése a zsűri által és az eredményhirdetés) ugyanolyan logika szerint kódolhatók és dekódolhatók, mint a verbunk. Csak a versenyzők száma más.

Az F rész a záróünnepséget foglalja magában, azaz 5 záróbeszédet (F1.1-5), amelyek a verseny eleji nyitóbeszédéhez hasonlóan kezelendők.

A G rész a visszajelzési fázist jelenti, amely nem tervezhető és strukturálható teljesen.

Összefoglalás

Az elemzés alapján megállapíthatjuk, hogy 2018-ban a nagyecsed-i Verbunk és Csárdás Verseny mint rendezvény, meglehetősen szabályozott struktúrával rendelkezett (a verseny), amelybe tudatosan beépült több szabadon strukturált cselekvés (közös tánc, esti falubál). Ez a kétarcú jelleg és a kétféle cselekvéstípus közötti közel azonos idő- és helyszínelosztás egyensúlyt biztosított a programban. A markánsan szabályozott cselekvések jellegét a szervezők által meghatározott versenyszabályzat adja, amely minden korosztály, mindkét nem, helyiek és máshonnan érkezők, korábbi versenyzők és újonnan érkezők

számára egyenlő esélyeket igyekszik biztosítani. A program laza, felszabadult, szabad jellegét az esti falubál és az eredményhirdetések utáni vidám közös tánc adja, ahol nem a tánc formai tökéletessége az elsődleges elvárás. Felmerül a kérdés, hogyan definiáljuk a kutatott rendezvényt, mint versenyt, fesztivált, tánctanfolyamot vagy szórakozási lehetőséget. Ebből a szempontból nem valódi verseny, amely az egyszer rögzített táncfolyamatok „tökéletes” lemásolását követeli. Inkább egyfajta „riutalizált” táncrendezvény a helyi táncok gyakorlásában való jártasságuk bemutatására és fejlesztésére, hogy megmutassák, milyen szinten állnak a helyi hagyományok elsajátításában. A táncosok az alapvető ismereteket és készségeket (megtestesülés) előzetesen a művészeti iskolában és családi körben sajátítják el. A versenyre azért jönnek, hogy kipróbálják magukat, és fesztiválszerű formában megmutassák magukat a színpadon. Nincsenek táncművészi ambícióik. Számukra ez egy vonzó és szórakoztató formája a helyi örökséget formáló rendezvényen való részvételnek, ahogy az a program alapító dokumentumában is szerepel. A „Versenyt” inkább a helyi szervezők által kitalált és megvalósított komplex, kulturális eseményként kell definiálni, amely a helyi kulturális elemek mint értékek megőrzését szolgálja.

A fiatal résztvevők egy kis csoportja minden alkalommal részt vesz a versenyen (I. korcsoport, hét év körül), és néhány év múlva magasabb korcsoportokba lépnek. Azok a résztvevők, akik 2010-ben az első korcsoportban táncoltak, most a harmadik korcsoportban vannak. A legidősebb, hetven év feletti táncosok, mindenféle versenyen való részvételi kötelezettség nélkül táncolnak a színpadon. Példát mutatnak a fiatalabb generációnak, hogyan kell táncolni, és „hogyan kell a pillanathoz igazítani a táncmozdulatokat” - állítják a program szervezői. A fiatalabbak, akik már többnyire a tánc kodifikált, alapvető ismereteivel rendelkeznek, itt próbálják elsajátítani a „táncos viselkedésmódot”.²⁶ Véleményem szerint a táncos viselkedés azokat a készségeket, elképzeléseket és tapasztalatokat jelenti, amelyekkel a tapasztalt táncosok rendelkeznek, de nem kodifikáltak és nem könnyen kifejezhetőek. Ezeket nevezhetjük „hallgatólagos tudásnak” (a know-how), amely szemben áll az explicit tudással (a know-what), amely kódolható és

²⁶ Felföldi 2002.

könnyen elsajátítható.²⁷ A hallgatólagos tudás a tánctudás ugyanolyan fontos, elválaszthatatlan eleme, amelyet a kezdők csak megfigyeléssel, utánzással és hosszú gyakorlással sajátíthatnak el. A „személyes kísérletezés” szintén hatékony eszköze lehet a hallgatólagos tudás megszerzésének. Az explicit és a hallgatólagos tudás kombinációja vagy egyesítése a személyessé válás révén a tánctudás megtestesülését eredményezheti. A személyessé válás a kétféle tudásnak a személyes képességekkel való összehangolását jelenti a releváns kontextusban szerzett gyakorlati tapasztalatok révén. Az így keletkezett megtestesült tudás egy élethosszig tartó „egyéni tánctudás-hordozó” alapjául szolgálhat egy „közösség” körében, a kollektív tudás megosztásával. A 2018-as verseny volt az 5., ami azt jelzi, hogy az esemény egy hosszú távú program visszatérő része.²⁸ E jellemzőknek köszönhetően a rendezvény egyfajta inkubátor modellként²⁹ szolgál, amelynek célja, hogy a hagyományos tánc és zene területén helyi szinten kapacitást teremtsen a tudás fejlesztésére, a gyakorlat fejlesztésére és a kulturális örökség építésére.

Az áttekintés során nem hagyhatjuk figyelmen kívül azokat a problémákat, amelyek a társadalmi szórakoztatás e nemrégiben kitalált formájával kapcsolatban felmerülnek. Ezek egyike a cigány közösség és tánc hagyomány, amelynek nincs helye a versenyben. Pedig a cigányok évszázadok óta a helyi közösség részei. Az együttélés valószínűleg hozzájárul a nagyecsed-i magyarok tánc hagyományának kialakulásához és a közös vonások kifejlődéséhez. A probléma fontosságát a cigány tánc hagyományra fordított kiemelt szakmai figyelem és a megjelent szakmai írások is bizonyítják.³⁰

²⁷ A know-how és a know-what közötti különbséget Gilber Ryle, brit filozófus tette meg az 1940-es években.

²⁸ Időközben történt néhány kisebb változás (pl. a csárdás versenybe való bevonása a verbunk mellett), de az alapkoncepció ugyanaz maradt.

²⁹ A kifejezést elsősorban az üzleti életben és a felsőoktatásban használják. Jelentős a szakirodalma.

³⁰ Balázs 1987; 1989; Felföldi 1988; Martin 1980; Martin – Pesovár 1958.

Hivatkozások

AKAGAWA, Natsuko – SMITH, Laurajane

2019 *Safeguarding Intangible Heritage*. London: Routledge.

BALÁZS, Gusztáv

1987 Lakodalmi szokások és táncok a nagyecsed-i cigányoknál. *Ethnographia*. XCVIII. 2–4. Budapest: Magyar Tudományos Akadémia. 364–384.

1989 A nagyecsed-i cigányok táncélete. *A Nyíregyházi Jósa András Múzeum Évkönyve*. Nyíregyháza: Jósa András Múzeum. 285–304.

BEREY, József

1988 *Nagyecsed története és néprajza*. Debrecen: Debreceni Egyetem.

DANCS, Lajos

1976 *Gilicemadár. 100 népdal Szabolcs-Szatmár megyéből*. Válogatta: Dancs Lajos. Nyíregyháza: Szabolcs megyei Lapkiadó Vállalat.

1982 *Kör, kör, ki játszik?: Száz népi gyermekjátékdal Szabolcs-Szatmár megyéből*. Válogatta: Dancs Lajos. Nyíregyháza: Megyei és Városi Művelődési Központ

1993 Édesanyám rózsafája: Szabolcs-Szatmár-Bereg megyei népdalok. Válogatás Dancs Lajos gyűjteményéből [szerk. Tarcai, Zoltán]. Nyíregyháza: Váci Mihály Városi Művelődési Központ.

FELFÖLDI, László

1988 A magyarországi cigányság tánckultúrájának kutatásáról. *Műhelymunkák a nyelvészet és társtudományai köréből*. IV. sz. 71–79. Budapest: MTA Nyelvtudományi Intézet

2002 Dance Knowledge. To Cognitive Approach in Folk Dance Research. In Anne Margrete Fiskvik – Egil Bakka (eds.): *Dance Knowledge – Dansekunnskap. International Conference on Cognitive Aspect of Dance*. Proceedings 6th NOFOD Conference, January 10–13. 2002. Trondheim. 13–20.

- 2011 Gondolatok a táncos örökségvédelemről. In Bassa Lia (ed.): *Tanulmányok az örökségmenedzsmentről 2. Kulturális örökségek kezelése*. Budapest: Információs Társadalomért Alapítvány. 225–234.
2020. A táncos örökségképzés problémái Magyarországon a tánchágyomány területén. In Lanszki Anuita (ed.): *Tánc és kulturális örökség*. VII. Nemzetközi Tánc tudományi Konferencia a Magyar Táncművészeti Egyetemen 2019. november 15–16. Budapest: Magyar Táncművészeti Egyetem. 83–91.

FELFÖLDI, László – FÜGEDI, János

2010. Traditional dance as knowledge, social practice and cultural heritage. Concepts and research plan. In Hoppál Mihály (ed.): *Sustainable heritage: symposium on European cultural heritage*. Budapest, April 23–24, 2010. Budapest: Budapest: European Folklore Institute. 183–195.

HALBWACHS, Maurice.

- 1992 *On collective memory*. Lewis Coser (ed. and translator). Chicago: Univ. of Chicago Press.

KEDIA, Satish – WILLIGEN J. Van

- 2005 *Applied Anthropology: Domains of Application*. Westport, Conn: Praeger.

MARTIN György

- 1963 A népművészet mesterei. Molnár Lajos táncos. *Népművelés*. 1963. X. 10. Budapest. 34–35.
- 1970 *Magyar tánc típusok és táncdialektusok*. Budapest: Népművelési Propaganda Iroda.
- 1980 A cigányság hagyományai és szerepe a kelet-európai népek tánc kultúrájában. *Zenetudományi dolgozatok*. 1980. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet. 67–74.

MARTIN, György – PESOVÁR Ernő

- 1958 A Szabolcs-Szatmár megyei monografikus tánc kutató munka eredményei és tapasztalatai. *Ethnographia*. LXIX. Budapest: Magyar Tudományos Akadémia. 424–436.

MORRIS, Desmond

1979 *Manwaching: A Field Guide to Human Behavior*. London: Grafton Books.

NESS, Sally Ann Alan

2004 *Cultural Bodies: Ethnography and Theory*. In Helen Thomas – Jamilah Ahmen: *Cultural Bodies: Ethnography and Theory*. Blackwell Publishing Ltd. 121–144.

PESOVÁR Ernő

1980 A szóló verbunk szerkezeti sajátosságai. In Lelkes Lajos (ed.): *Magyar néptáncagyományok*. Budapest: Zeneműkiadó. 241–253.

1997 *A magyar páros táncok*. Budapest (16. számú táncpélda).

PESOVÁR, Ernő – LÁNYI, Ágoston

1974 *A magyar nép táncművészete. Néptánciskola*. I–II. Budapest: Népművelési Propaganda Iroda.

THOMPSON, Michael

2012 *Life and Action: Elementary Structures of Practice and Practical Thought*. Boston, MA: Harvard University Press.

Melléklet

1. táblázat A 2018. évi Nagyecsed-i Verbunk és Csárdás Verseny időrendi táblázata

<u>Szám</u>	<u>Index</u>	<u>A cselekvés tartalma</u>	<u>Idő</u>	<u>Hely- szín</u>	<u>Rész- tve- vők</u>
	A.	Előkészítő szakasz			
	A.1.	Tervezés, pénzgyűjtés, infrastruktúrális és személyi feltételek megteremtése.	1 évvel korábban	Helyben	Szervezők
	A.2.	A.2. A program meghirdetése, részvételi felhívás és az esemény előkészítése	Fél évvel korábban	online	Szervezők
	A.3.	A.3. A vendégek elszállásolása, regisztráció. A résztvevők első találkozása	Az előző este	Művelődési ház	Szervezők és résztvevők
	B.	Megnyitó ünnepség			
	B1. 1-5	Megnyitó beszédek	Első nap 11.00- 11.30	Művelődési ház	A helyi, regionális önkormányzatok és a civil szervezetek képviselői
	B2. 1-7	A Népművészet Mesterei Emléktábla ünnepélyes megkoszorúzása	11.30- 21.00	Művelődési ház	Mindenki
	C.	<i>Verbunk verseny korcsoportokban közönség előtt</i>			
	C.1. 1-42	Próba élőzenével	12.00- 14.00	Művelődési ház	Táncosok, zenészek, közönség
	C.2.1- 42	Szóló bemutató	14.00- 15.00	Művelődési ház	Táncosok, zenészek, közönség

	C.3. 1-14	Kiscsoportos bemutató	15.00.- 15.30	Műve- lődési ház	Tán- cosok, zenészek, közönség
	C.4.	A zsűri értékeli a bemutatókat	15.30- 16.30	Műve- lődési ház	Zsűrita- gok
	C.5.	Eredményhirdetés és közös tánc a színházteremben	16.30- 18.00	Műve- lődési ház	Zsűri- tagok, részt- vevők, közönség, szervezők
	D.	Esti falubál vacsorával, tánccal és élőzenével	20.00- 22.00	Étterem	Mindenki
	E.	Csárdás verseny korcsoportokban közönség előtt			
	E.1. 1-25	Próba élőzenével	8.00- 9.00	Műve- lődési ház	Tán- cosok, zenészek, közönség
	E.2. 1-25	Csárdás bemutató párokban	9.00- 10.00	Műve- lődési ház	Tán- cosok, zenészek, közönség
	E.3. 1-8.	Csárdás bemutató páros csoportban	10.00- 10.30	Műve- lődési ház	Tán- cosok, zenészek, közönség
	E.4.	A zsűri értékeli a bemutatókat	10.30- 11.30	Műve- lődési ház	Zsűrita- gok
	E.5. 1-2.	Eredményhirdetés és közös tánc a színházteremben	11.30- 12.30	Műve- lődési ház	Zsűri- tagok, részt- vevők, közönség, szervezők
	F. 1. 1-5	Záróünnepség, záróbeszéd	12.30- 13.00	Műve- lődési ház	Mindenki
	G.	Visszajelzés a közösségi médiában és más helyeken		online vagy nyom- tatott sajtóban	szervezők és mások

Ilusztrációk listája

- 1. ábra. A 2021. évi Nagyecsedei Verbunk és Csárdás Verseny plakátja <https://www.facebook.com/Nagyecsedei-Verbunk-%C3%A9s-Cs%C3%A1rd%C3%A1s-Verseny944004842351723/photos/4027820660636777> [utolsó letöltés: 2023. 07. 28.]
- 2. ábra. Tánc a szünetben, 2021. <https://www.facebook.com/Nagyecsedei-Verbunk-%C3%A9s-Cs%C3%A1rd%C3%A1s-Verseny-944004842351723/photos/1656255131126687> [utolsó letöltés: 2023. 07. 28.]
- Figure 3. Eredményhirdetés a versenyen <https://www.facebook.com/Nagyecsedei-Verbunk-%C3%A9s-Cs%C3%A1rd%C3%A1s-Verseny-944004842351723/photos/1656255711126629> [utolsó letöltés: 2023. 07. 28.]
- 1. táblázat. A 2018. évi Nagyecsedei Verbunk és Csárdás Verseny időrendi táblázata, összeállította: Felföldi László

A katolikus rituális táncok antropológiai megközelítése: Az obandói termékenységi tánc, a Subli és a Kuraldal esete

JOSE ANTONIO LORENZO L. TAMAYO

Mivel olyan családban nőttem fel, ahol a katolicizmus volt az élet középpontjában, korán megismerkedtem a vallási szertartásokkal, amelyek nagyban hozzájárultak ahhoz, hogy megértsem a kereszténységet. Azonban talán a liturgián kívül az a sok körmenet, amelyen részt vettem, volt az, ami fenntartotta érdeklődésemet a katolicizmus iránt, és talán elmélyítette az Istennel való kapcsolatom megértését. Sok filippínóval osztozom ebben a szenvedélyben, tekintve, hogy ezek a körmenetek a bennszülött értékek, hitek, spiritualitás és szimbolizmus egymásba fonódó rétegeit jelenítik meg. Amikor a spanyolok a XVI. században megérkeztek a Fülöp-szigetekre, megfigyelték a bennszülöttek vonzalmát a díszes szertartások iránt, és ezek közül sok a bálványimádásra összpontosított. Az ilyen szobrokat etnolingvisztikai csoporttól függően különbözőképpen nevezték (pl. *likha*, *larawan*, *taotao*, *tigbas*).¹ Ezek a képek elnagyoltan készültek, aránytalanok voltak, eltúlzott részletekkel, amelyek az animista világnézetet szimbolizálták. A kereszténységgel ellentétben, ahol Isten Jézus Krisztuson keresztül emberi alakot öltött, az animista gondolkodásmódban nem volt pontos formája vagy alapja a képzeletnek². Szerszámaikkal felszerelve különböző anyagokból (pl. elefántcsont, fog, csont, fa, fém) formálták bálványait, és úgy hitték, hogy ezekben a szobrokban ősi szellemek vagy természeti istenségek lakoznak.³

Juan de Plascencia, ferences világi rendi spanyol szerzetes megfigyelte és dokumentálta, hogy a bennszülöttek hogyan használták a bálványokat a rituálék során. Megjegyezte, hogy lakomát tartottak, és a rituálé során felajánlott ételeket áldozatként fogyasztották el. Ezek közé tartoztak a megnyűzott és

¹ Gatbonton 1979: 12–13.

² Gatbonton 1979: 16.

³ Barrows 2016.

lefejezett kecskék, szárnyasok és sertések, amelyeket a bálványok elé helyeztek. Plascencia azt is megállapította, hogy a bennszülöttek illatszerekkel kenték fel a bálványokat, miközben egy *babaylan* vagy *catalona*, egy férfi pap vagy női papnő dicséreteket énekelt a bálványoknak, miközben a közösség válaszolt, és többször is fohászokat mondtak, hogy elnyerjék a bálványok kegyét. A bennszülöttek egy ruhadarabot is a bálvány fölé helyeztek, amelyet egy lánc vagy egy nagy aranygyűrű követett. Ezt követően egy másik rituálét is elvégeztek, amelynek során egy fazék rizst főztek, a főzés után összetörték a fazekat, és a főtt rizst a bálványok előtt hagyták. Különböző időközönként *buyót* (bételleivelbe csomagolt és zöldcitrommal ízesített areka dió), sült ételeket és gyümölcsöket is felajánlottak a bálványoknak.⁴

Egy másik fontos dokumentum egy ehhez kapcsolódó, a helyi papnőkkel összehangolt szertartást jegyez fel. A papnőket (*bailanes*) részletesen leírták: hímzett kendőkből készült fejdísz, vörös inget, üveggyöngyökből készült nyakláncot, a mellüket díszítő ezüst medálokat, arany fülbevalókat gyöngyosorokkal, *jabol* vagy *dogmay* nevű, krokodil motívumokkal díszített szoknyát, lábukon karikákat és csengettyűket viseltek. Hogy milyen rituálét végeztek, azt a felajánlás fajtája határozhatja meg. Mindanaón a rituálét *pagcayognak* nevezték, ha pénzt vagy *buyót* ajánlottak fel, *talibongnak*, ha szárnyast, és *pag-balilignak*, ha bennszülött disznót. Ezek a *bailanok* az *agun* és *guimbao* nevű hangszerek által keltett hangok segítségével szerveződtek. Emellett egy *balarao* (tör) is volt a kezükben, amellyel az áldozatokat szúrkálták. Amikor a *culintangan* (egy sor kis gong), valamint az *agun* és a *guimbao* hangja megszólalt, a *bailanok* elkezdtek táncos rituáléjukat.⁵

E két fennmaradt beszámolóból következtethetünk a rituálék szerkezetére és alakiságára a gyarmatosítás előtti kontextusban, ahol bizonyos elemek szükségesek voltak. A bennszülöttek a bálványokat magasabb rendű lényeknek tekintették, akik kielégítik szükségleteiket, míg a *bailanok* a rituálék vezetése mellett közvetítőként szolgáltak a spirituális és a világi birodalom között. A szertartások fontos elemei voltak a bennszülöttek által ismételt elhangzó könyörgések és a helyi hangszerek ütemére történő tánc.

⁴ Juan de Plascencia, O.S.F. dokumentációja, amely a Blair - Robertson 1973a: 190-191 7. kötetében jelent meg.

⁵ Retana és Pastells dokumentációja, amely a Blair-Robertson 1973b: 135. 40. kötetében jelent meg.

Ahhoz, hogy a bálványok teljesítsék a közösség könyörgéseit, áldozatokat mutattak be és ételt ajánlottak fel nekik. E gyarmatosítás előtti rituálék elemei a spanyol gyarmati korszakban is megmaradtak, de a kereszténység álcája mögé bújtatva. Ugyan a bálványokat a gyarmatosítás előtti hagyományban is tisztelték, a katolicizmus szentek sokaságával volt felvértezve, amelyek következképpen felváltották ezeket a helyi bálványokat. San Nicolas de Tolentino (Tolentinói Szent Miklós) esete jó példa erre. A gyarmatosítás előtti időszakban a bennszülöttek a krokodilt imádták, és a halál szimbólumának tekintették. Amikor néhány utazó véletlenül egy krokodilokkal fertőzött folyóba esett, hallották, hogy San Nicolas de Tolentinohoz fohászknak; mivel megmenekültek a szörnyű haláltól, a hír gyorsan elterjedt, és a szentet a krokodilok elleni védelmezővé emelték.⁶

A bálványimádásról a szentek tiszteletére való fokozatos áttérés a spanyol gyarmati időszakban a spanyolok által bevezetett *reduccion* rendszer bevezetésével érte el a csúcspontját. A rendszernek az volt a célja, hogy a szétszórt falvakat egy *puebló*ban (városban) egyesítsék. Ebben az időben az élet központja a helyi plébániatemplom volt, ahol a plébános lelki vezetőként és polgári tisztviselőként szolgált.⁷ A spanyol tisztviselők hiánya miatt a gyarmati kormányzat nagymértékben a különböző vallási rendek (pl. dominikánusok, ferencesek, jezsuiták, rekollekták) szerzeteseinek tudására támaszkodott. Más szóval a plébános volt a feljebbvaló az élet minden kérdésében. Azonban nem mindenki volt hajlandó a *puebló*ba való áthelyezésre, különösen azok, akik a *población*tól (városközponttól) távol eső mezőgazdasági vagy halászati területeken dolgoztak. Ezt a problémát a *visita* rendszer bevezetésével oldották meg, ahol a *barrió*ban (faluban) egy kápolnát emeltek. Ezeket a kápolnákat a *pueblo* plébániatemplomán keresztül irányították, és a szerzetesek időről időre felkeresték ezeket a helyeket, hogy elvégezzék a liturgiát, szentségeket szolgáltatassanak és adminisztratív feladatokat lássanak el.⁸ Mind a *población*t, mind a *barriót* illetően a legjobban várt esemény a védőszent éves ünnepe volt. Ezt a spanyolok nemcsak a bennszülöttek indoktrinálására használták, hanem propagandaként is. Mivel a bennszülöttek szerették a díszes szertartásokat, a

⁶ Gatbonton 1979: 15.

⁷ Tamayo 2022: 102.

⁸ Coseteng 1972.

szerzetesek ügyeltek arra, hogy a korai filippínók szertartási hagyományait túlzásokkal (pl. tűzijáték, díszes dekoráció, hosszú novénák, pazar körmenetek, bikaviadalok) múlják felül. A jezsuiták még a Szentszéknek is arról számoltak be, hogy az ő fiestáikat ünnepelték a legburjánzóbb, legváltozatosabb és legszórakoztatóbb módon.⁹

A régi és az új rituális hagyományok összeolvadása középkori gondolkodásmódot eredményezett, különösen a *barriók*ban, ahol a szerzetesek kevésbé voltak kateketikai befolyással. A bennszülöttek számára az ember hite az áhítatok során, az engedelmisségen és a templom vagy kápolna fenntartásán keresztül érvényesült.¹⁰ A bennszülöttek a bálványaikhoz hasonlóan a *santókat* (szenteket) is hathatós közbenjáróknak tekintették, akik természetfeletti erővel rendelkeztek, hasonlóan a természeti istenségeikhez. Ez a gondolkodásmód azt a felfogást alakította ki, hogy a *santókkal* kapcsolatos szertartásoknak pazarnak kell lenniük. A bennszülöttek felfogása szerint a könyörgések teljesítése összefügg az elvégzett rituálé díszességével.¹¹ A szertartás díszessége garantálja a Teremtő kegyeit a *santo* révén. A kilenc napon át tartó, hosszú novénák mellett az ünnepnap számít a legfontosabbnak. A fiesta fénypontja a város védőszentjét felvonultató díszes körmenet. A Fülöp-szigeteki körmenetek a spanyolországi Sevilla körmeneteinek mintájára készültek. Szinte mindegyik helyi körmenet azonos szerkezetet követ. Az érkezését a *cerialest* (gyertyatartóval és füstölővel ellátott körmeneti keresztet) tartó sekrestyések megjelenése jelzi. A gyülekezet követi a *cerialest*, majd a vendégek, politikusok és méltóságok, a *hermano* vagy *hermana mayor* (a fiesta támogatói), a plébános és a hívek, a *carroza* (kerekes felvonulási kocsi) vagy *andas* (vállon hordott emelvény), amelyet a *santo* díszít, és a menetelő fúvószenekar. A védőszentet időnként más *carrozák* is kísérik, amelyeken a *barriók*, a plébánia vagy a vallási rendek védőszentjei kapnak helyet, de az utolsó mindig a plébánia védőszentje.

Egy másik elem, amely a Fülöp-szigeteken számos katolikus körmenetben jelen van, a rituális tánc. Gyakori, hogy színes ruhákat viselő férfi és női táncosok vezetik a körmenetet. Általában a *ceriales* után vagy a

⁹ Wendt 1998.

¹⁰ Tamayo 2020: 122.

¹¹ Jocano 1967: 48.

védőszent közelében helyezkednek el, és a körmenet során a fúvószenekar ütemére táncolnak. Időnként követendő példaként szolgálnak a gyülekezet számára. Vannak olyan körmenetek is, amelyeken az emberek automatikusan táncra perdülnek, amikor meghallják a fúvószenekar ünnepi ritmusát a védőszentnek tulajdonított népdallal kombinálva. Ha ma megfigyeljük a körmeneteket, az ének és a tánc szerves részét képezik a körmenetnek, ami a gyarmatosítás előtti hagyományban is szilárdan gyökerezett. A kereszténység előtti őslakosok a szertartások során énekeket és táncokat is előadtak, és ezekben isteneik genealógiáját és tetteit is elmesélték.¹² Amikor az őslakosok keresztény hitre tértek, a vallási szinkretizmus széles körben elterjedt, és még a világi táncok is tartalmaztak keresztény elemeket.¹³ Ez aztán elvezet bennünket a *transzformatív folytonosság* fogalmához. A bálványokban rejlő, a természeti istenségekbe vetett prekolonialis hit, amely átalakult a szentek tiszteletévé, és az, ahogyan a régi hagyomány elemei a keresztény népdalokat és táncokat formálták, konkrét példái ennek a konstrukciónak. A transzformatív folytonosság akkor következik be, amikor a régi hiedelemstruktúra egy új hiedelemstruktúrával él együtt.¹⁴

A katolikus rituális táncok antropológiai megközelítése

Ezt a tanulmányt N. Sudhakar Rao munkája ihlette, aki a dél-indiai Yanadi törzs, az észak-indiai Banaras kasztcsoporthai és az afrikai Ba Mbuti törzs néptáncainak vizsgálatával antropológiai megközelítést adott a néptáncoknak.¹⁵ Rao a janadisok *melamjának* és a nem janadisok *keelugurralujának* elemzése után általános keretrendszert dolgozott ki.¹⁶ Ezt követően Prasad¹⁷ és Turnbull¹⁸ néprajzi munkáin keresztül, akik a Ba Mbuti törzs rituális táncait tanulmányozták, tesztelte azt a banarasi néptáncokra. Megállapításaiból kiderült, hogy a banarasi janadik és kasztcsoporthai néptáncai az előadások során transzformációkat mutatnak (pl. transzvesztitizmus, szerepcserék, a nemek, kasztok és társadalmi pozíciók közötti hierarchia

¹² Fernandez 1980: 391.

¹³ Reyes-Urtula – Arandez – Tionson 1994.

¹⁴ Macdonald 2004: 83.

¹⁵ Rao 1997: 57.

¹⁶ Rao 1997: 58–60

¹⁷ Prasadot idézi Rao 1997: 65.

¹⁸ Turnbultt idézi Rao 1997: 68.

felcserélése). A különböző előadásokban használt dalok, táncok, jelmezek és beszélgetések között szintagmatikus asszociációk is jelen voltak. Az előző esetektől eltérően a Ba Mbuti néptáncai nem mutattak transzformációkat.¹⁹ Összességében Rao arra a következtetésre jutott, hogy a legtöbb néptáncban létezett a *liminalitás*, és nyilvánvaló volt a *communitas*.²⁰

Rao munkájához képest ebben a tanulmányban elsődleges szándékom az, hogy étikus elemzést nyújtsak a Fülöp-szigeteki katolikus körmenetekben előadott rituális táncokról. Az amerikai nyelvész, Kenneth Pike hangsúlyozza, hogy az étikus elvezet az émikus megértésének rekonstruálásához.²¹ A kulturális antropológiában az étikust (a kutatói nézőpontot) számos tudós megcáfolta, és az émikust (a bennszülöttek nézőpontját) fogadták el széles körben a kultúra tanulmányozásában.²² Az évek során megfigyeltem, hogy az országban a katolikus rituális táncokat a helyi néprajzosok egytől egyig az émikus megközelítést alkalmazva tanulmányozták. Egyrészt az étikus elemzésemet a kölcsönös stratégia alkalmazásával dolgoztam ki: az émikus vizsgálatokból származó eredmények felhasználásával és ezekből az adatokból kiinduló étikus megértés megfogalmazásával. A rituális táncok jobb megértéséhez és kontextualizálásához szükséges általános keret hiánya arra késztetett, hogy létrehozzak egy lehetséges keretrendszert, amely a jövőbeni rituális táncutalások alapjává válhat. A cél az, hogy segítsük a filippínó táncantropológusokat és táncutalókat abban, hogy perspektívát kapjanak arról, hogy az őslakos hagyományok nyomai hogyan fonódtak össze a ma is megfigyelhető katolikus hagyományokkal.

A jelen tanulmány három katolikus táncrituálét választott ki, amelyek az általános keretrendszer kidolgozásának alapjául szolgáltak. Ide tartozik az obandói termékenységi tánc, a *Subli* Batangasban és a *Kuraldal* a Pampanga állambeli Sasmuanban. Ennek megfelelően a következő, e táncokkal foglalkozó cikkeket választottam ki a néprajzi mélységük miatt: Marvin Reyes „*Sayaw sa Obando: Diskurso ng pagpapatibay ng pananampalataya at pagpapanatili ng kultura*” (Tánc Obandóban: diskurzus a hit megerősítéséről és a kultúra megőrzéséről), valamint Digna Saldana-Sese és Thomas Landy „Obando

¹⁹ Rao 1997: 58–72.

²⁰ Rao 1997: 72.

²¹ Pike 1990; Pike 1954.

²² Mostowlansky – Rota 2020.

Feast of the Three Saints and Fertility Dance” (A három szent ünnepe és a termékenységi tánc Obandóban), Elena Mirano „Subli: A multidiszciplináris módszerek használatáról a zenetudományban”, valamint Sir Arnil Tiatco „Imag(in)ing Saint Lucy: The Narrative and Performative Construction of the Kuraldal in Sasmuan, Pampanga” című írása²³. Ezeket az anyagokat a következő szempontok alapján választottam ki: a táncrituálék történeti leírása, a dalok dokumentálása, a táncrutinok leírása, valamint a szerzők adatgyűjtési szempontjai. Reyes egyrészt levéltári kutatások révén jutott eredményekhez, és mivel a Bulacan állambeli Obando szülőtte volt, “insider” etnográfusnak számított. Saldana-Sese és Landy interjúkat és megfigyeléseket készítettek, és mélyreható történelmi háttérrel nyújtottak. Mirano viszont öt éven át tanulmányozta a *Sublit*, mivel az inspirálta, hogy megfigyelje az említett táncrituálét, amely a férje szülővárosának hagyománya. Tiatco tanulmánya a *Kuraldal*ról, amellyel, hogy maga is “insider” etnográfus, részletes leírást adott, és a Pampanga állambeli Sasmuanban a táncrituálé résztvevői alapján nyújtott megértést. Az e forrásokból származó információkat használtuk fel a dolgozat következő részeiben a kiválasztott rituális táncok leírásához és kontextusba helyezéséhez.

Az obandói termékenységi tánc

A Bulacan tartományban található Obando városa könnyen megközelíthető ingázással, mivel közel van Manila nagyvárosi régiójához. Valenzuela, Malabon és Navotas városokkal határos. Sokak számára leginkább két dolog kötődik hozzá: az árvíz és a május 17-től 19-ig tartó háromnapos ünnepek *San Pascual Bailon* (Baylon Szent Paszkál), *Santa Clara* (Szent Klára) és *Nuestra Señora de Salambao* (Szalambaói Szűzanya) tiszteletére. Az előbbi a természeti elhelyezkedésből fakad, mivel a város a tenger mellett fekszik, míg az utóbbi hagyományokkal átszőtt. Az élet minden területéről sokan utaznak minden májusban Obandóba, hogy részt vegyenek a háromnapos ünnepeken, de a legnépszerűbb Szent Klára ünnepe, ahol a táncos körmenetet sok hívő, különösen a gyermeket kérő párok kedvelik. Történelmileg már a kereszténység bevezetése előtt is gyakorolták a helyiek a *Kasinolawan* nevű táncrituálét, amely egy termékenységi táncrituálé volt.

²³ Reyes 2022; Saldana-Sese – Landy n.d.; Mirano 2008; Tiatco 2012.

Akkoriban a *katalona* vezette be a táncrituálét, amely egyfajta felajánlás volt *Lakapatin*nak, a tagalogok termékenység-istenségének és *Bathalán*nak, a legfelsőbb lénynek.²⁴ A szerzetesek felfigyeltek erre a helyi gyakorlatra, és bevezették a Szent Klára előtti tiszteletadást, hogy az embereket rávegyék arra, hogy a bálványaik helyett a katolikus egyház egyik tisztelt szentjének fogadjanak hűségét. Az átállás ellenére a rituális tánc az új hagyományban is fennmaradt.²⁵ A rituális táncot ma *Sayaw ng Panalangin* (Az imák tánca) néven ismerik.²⁶

A *Sayaw ng Panalangin* lépései a termékenység szimbolikáját tartalmazzák. Ezen kívül a *Santa Clara Pinung-pino* (Szent Klára, a legnemesebb) dal dallamára való táncolás határozza meg a rituális táncot. A résztvevők felfelé és lefelé ringatják a kezüket, a méhüket simogatva, és a csípőjüket hangsúlyozzák, ami a gyermekáldásért való könyörgésük allegóriája. A táncnak öt fő lépése van, amelyeknek adott jelentésük van: *engaño* (hinni abban, hogy Isten megadja a gyermeket), *libad* (Istentől gyógyulást kérni), *paghingi* (Istentől gyermeket kérni), *balse lateral* (hitet adni) és *pasasalamat* (hálát adni).²⁷ Ezek a lépések magukban foglalják a keringőzést és az imádkozást, miközben a kezeket összekulcsolják úgy, hogy a hüvelykujj felfelé, a szív felé mutat. Eközben a női résztvevők a karjukkal és a kezükkel olyan mozgást hoznak létre, mint-ha a hasukat felfelé nyomnák, míg a férfi résztvevők egyszerűen csak hátulról tartják a karjukat és a kezüket. Ezt követően a női résztvevők az óramutató járásával megegyező irányú kézmozdulatot végeznek a hasuk közelében, a férfi résztvevők pedig karjukkal és kezükkel hátuk mögött folytatják a táncot. Ezután a pár az egység és az egymás iránti szeretet szimbólumaként összekulcsolja a kezét, és párként folytatják a keringőt, miközben karjaik a hálaadás szimbólumaként balról jobbra lengnek.²⁸

A reggel nyolc órakor kezdődő szentmise utáni körmenet során legalább öt táncsoportot van jelen, és minden csoportot egy zenekar kísér. A táncosok általában hagyományos bennszülött viseletet viselnek, amely a nők esetében *baro't sayá*ból (blúzból és szoknyából), a férfiak esetében pedig

²⁴ Bautista 2023.

²⁵ Reyes 2022: 326.

²⁶ Bautista 2023.

²⁷ Reyes 2022: 326–327

²⁸ Saldana-Sese – Landy n.d.

barong tagalogból (hímzett hosszú ujjú ingből) áll. Ezek a táncosok azonban nem feltétlenül gyermekeket kérnek, hanem egyszerűen csak imádkoznak azokért, akiknek az említett könyörgésük van, és a gyülekezetet is ők vezetik a táncban.²⁹ A körmenet alatti tánc után a templomban is elkezdődik a közösségi tánc, amikor a pártfogót a hívek éneke és tánca közepette az oltár elé viszik. A plébános Szent Klára ereklyéjét is bemutatja, ahol a gyülekezetnek lehetősége nyílik arra, hogy tisztelje a szentet és megcsókolja az ereklyét. Kutatásuk során Saldana-Sese és Landy megfigyelték, hogy a plébános bemutatott a gyülekezetnek egy párt, akiknek sikerült teherbe esniük, és ezt Szent Klára közbenjárásának tulajdonították.³⁰

Az obandói termékenységi tánc résztvevői az ország különböző társadalmi-gazdasági osztályaiból érkeznek. Ezthangsúlyozta egy interjúalany, aki Obando szülőtte volt. Az interjúalanyok többsége kiemelte, hogy Szent Klára a gyermeket kérők védőszentje; néhányan azonban kifejtették, hogy ha a pár fiút szeretne, általában Baylon Szent Paszkálhoz fordulnak. Ezek a válaszadók azt is hozzátették, hogy a televízió, a közösségi média vagy a barátaik révén ismerik meg az obandói hagyományt. Az orvosi kezelés mellett a három tisztelt szent, különösen Szent Klára közbenjárását kérik, hogy teljesítse kérésüket. Az egyik interjúalany egy egyesült államokbeli pár volt San Franciscóból, akik azért csatlakoztak a körmenethez, mert nagyjából nyolc éve gyermektelenek. Elmondták, hogy az Egyesült Államokban élő társaik meséltek nekik a hagyományról, ezért döntöttek úgy, hogy eljönnek. A másik interjúalany egy közeli városból származó pár volt. A pár öt éve volt házas, de gyermektelen maradt. Mivel a feleség akkor már harmincnégy éves volt, a férj pedig külföldön dolgozott, aggódtak, hogy kevés idejük marad a gyermekvállalásra. Ezeken a résztvevőkön kívül voltak sikertörténetek is, mint például az egyik válaszadó, aki hálaadás és *panata* (fogadalom) gyanánt nyolcadik alkalommal jött el Obandóba, mert neki és feleségének két gyermek adatott meg.³¹

²⁹ Saldana-Sese – Landy n.d.

³⁰ Saldana-Sese – Landy n.d.

³¹ Saldana-Sese – Landy n.d.

A Subli tánc Batangasban

A Fülöp-szigeteken a májusi hónapot nemcsak a forró és párás időjárás, hanem a különböző vallási ünnepek is jellemzik, amelyek az egész szigetvilágban zajlanak. A Manila nagyvárosi régiótól délre fekvő Batangas tartományban fontos ünnep a *Mahal na Poong Santa Krus* (Szent Kereszt) ünnepe, amelyet mindig május harmadikán tartanak. Bár a *subli* nevű rituális táncot ilyenkor mutatják be, a nagybőjt kivételével bármikor elvégezhető, kivéve egy különleges alkalomhoz (pl. hálaadás, sikeres érettségi, születésnap) kapcsolódóan. Az emberek a rituálét a *panata* egy formájaként is végzik. A *subli* tánc rituáléja szilárdan gyökerezik a Szent Kereszt helyi hagyományában, amelyet *balayongból*, egy helyi keményfából készítettek, és ezüst vagy rozsdamentes acél foglalatba helyeztek. A Szent Kereszt ikonográfiájához hozzátartozik egy arccal és napsugarakkal kiegészített napdís is, amelyet a kereszt közepén helyeznek el.³²

A spanyol gyarmatosítás korszakában elterjedt legenda sok ember Szent Kereszt iránti tiszteletét váltotta ki. A történet egy Alitagtag városából származó szerencsejátékos részegesről szól, aki késő este hazament, és dühös volt, mert nem talált sem ételt, sem vizet. A férfi utasította a feleségét, hogy merítsen vizet a közeli kútból, amit az gyorsan meg is tett. Mivel a férfi kételkedni kezdett, utasította a feleségét, hogy még egyszer merítsen vizet, ő pedig észrevétlenül követte a nőt. A férfi felfedezte, hogy a felesége nem a kútból, hanem egy forrásból merít vizet, ahol egy sötét, kereszt alakú fa található. Itt a férfi vakító fényt látott, amely az egész helyet beborította. Ebből az eseményből két dolog következett: a férfi megbánta bűneit, és a város, ahol a csoda történt, az Alitagtag nevet kapta, ami azt jelenti, hogy fénysugarak. A csodás fával kapcsolatos hírek végül elterjedtek, és Taal, Lipa és Bauan városok versengtek a csodás kereszt birtoklásáért. Az egyes városok küldöttségei a saját plébánosuk vezetésével a helyszínre mentek, hogy megszerezzék a keresztet. Taal és Lipa plébánosa azonban nem tudta felemelni a keresztet, mivel az túl nehéz volt. Csak a bauani plébános volt képes felemelni a keresztet. A hagyomány a *subli* táncának tulajdonítja, hogy a kereszt fája könnyebbé vált. A történet szerint a bauani küldöttség a kereszt megszerzésekor a *sublit* táncolta, ami a táncot a Szent Kereszt tiszteletéhez

³² Mirano 2008: 1.

kapcsolta. Az Alitagtagban előkerült Szent Kereszt a mai napig a batangasi Bauan plébániatemplomában található.³³

A *subli* tánc rituáléjának három fő része van: a *kambulong* (a nők éneke), a *pinakasubli* (a *subli* tánca) és a *pandangguhan* (táncdalok). A *kambulong* részben a női előadók egy metaforikus énekkel kezdik, amely azt meséli el, hogy a *manunubli* (*subli* előadók) hogyan találták meg a keresztet. Ezt követően a dal úgy folytatódik, hogy a női táncosok egymást szólítják, ahol a rituálé során az öt alapvető tárgy segítségével azonosítják magukat, melyek a következők: a *kambulong* (varázslatok suttogója), *kapipino* (a kifinomultak), *katampok ng singsing* (drágakövek), *damoro* (fűszerek) és *kabulaklak* (virágok). A rituális éneknek ez a része az Alitagtagba a Szent Kereszt visszaszerzése érdekében tett spirituális zarándoklatra is emlékeztet. A rituális ének következő sorait a *kambulong* adja elő, és különféle gyógynövényeket hirdet. Ez azt jelenti, hogy a múltban ezek a növények gyógyhatásúak voltak, de ezek átalakultak, és egy új kozmoszba kerültek, ahol a Szent Kereszt állt a hatalom helyén. A dal utolsó versszakában a *kasaysayan* szóról beszél, amely a *saysay* gyökszóból származik, ami azt jelenti, hogy elbeszélni, történetet vagy történelmet elmondani, és a hatalomnak a hegyekről és mezőkről mint szent helyekről az istentisztelet házába – a templomba, ahol a novénákat tartják – való áthelyezéséről emlékezik meg.³⁴

A *pinakasubli* rész a *subli* tánc rituáléjának elsődleges középpontja. Ez az a rész, ahol a *matremayo* (vezetők, akik általában nők) éneke, a *manunublis* kisebb-nagyobb csoportok tánca és az összes ének és táncot megragadó ütőhangszerek használata zajlik. Meg kell jegyezni, hogy ez az egyetlen olyan rész, ahol a táncosok és a hangszeresek együtt léphetnek fel. A *subli* táncnak továbbá két fő formációja van: a nagycsoportos formáció és a kétpáros variációk. A nagycsoportos formáció első előadásában két *matremayo* irányítja az ének és a táncot. A tizenhat táncos bonyolult talajgyakorlatokat végez, és a *matremayókhoz* igazodva határozzák meg a tánc mintáját és sorrendjét. A második előadásban, amely a duplapáros variációkat mutatja be, először négy duplapár előadását láthatjuk. A duplapárok két férfi és két női táncosból állnak, akik a nagycsoportos formáció következő előadásáig

³³ Mirano 2008: 1–2.

³⁴ Mirano 2008: 4.

különböző alakzatokat adnak elő. A férfi és női táncosok mozgása kontrasztot mutat. Mivel a férfi táncosok *kalaste* nevű bambuszcsapkodókat használnak, amelyek kiegészítik a dobokat, a rutinban férfias mozdulatokat mutatnak be, miközben ki- és belépnek a formációba, ami az *arnis de manóra* (hagyományos harcművészet) emlékeztet. A női táncosok azonban rendezett mozgást mutatnak, amelyben egymás mozdulatait tükrözik. Mozdulataikat a *kiya* (pukedli), a *pagtatalik* (ujjak és csukló mozdulatai) és a *nakatiyad* (lábujjhegyen tett lépések) határozzák meg. A férfi és női táncosok közötti ellentétes mozdulatok a tagalogi társadalom hagyományos nemi szerepeit ábrázolják.³⁵

Érdemes kiemelni bizonyos elemeket a *pinakasubli* szakaszából is. Először is, minden táncosnak lehetősége a csoportból való kitűnésre, mivel mindegyiküknek megvan a maga módja a lépések előadására, és ez leginkább a kiscsoportos formációkban mutatkozik meg. Másodszor, a *tugtugan* vagy a dob ugyanolyan fontos, mivel ez jelzi a közösség számára, hogy éppen a *sublit* adják elő. A *tugtugan* a *bayawak* nevű varánuszok bőréből készül. Vékony bambuszbotokat használnak a dobok ütésére, és ritmikus zenét alkotnak. Az utolsó elem a nyolc áhítatos ének, amely a *kambulonghoz* hasonló. Ezeket a dalokat nők adják elő; bár ezeket a dalokat a *tugtugan* hangja miatt alig lehet hallani, fontos elemek, amelyek a nagycsoportos formáció zenei megfelelőit utánozzák, és az egész ünnepségnek keretet adnak.³⁶

Az előadás utolsó része a *pandangguhan*, amely világi és kötetlen. Ebben a részben egy énekes-táncos és egy hangszeres zenész énekel és táncol, aki általában dobot, hegedűt vagy gitárt használ. Az előadás kezdetén a témák vallásosak és ünnepélyesek, de ahogy az előadások előrehaladnak a késő estébe, a témák eltérnek a vallási aspektustól, és a romantikus és vulgáris irányba mozdulnak el. Az előadások során a közösségben végig ünnepi hangulat uralkodik: nevetés, kiabálás, lábdobogás és taps. A *subli* tánc rituálé felnagyítja, hogy mind a táncosok, mind a zenészek viselkedése olyan mintákat és attitűdöket példáz, amelyek túlmutatnak a valláson, és a szociokulturális interakció kontextusába lépnek át. Mint ilyen, ez a hagyomány betekintést nyújt a tánc, a zene, az irodalom, az ima, a nemi szerepek és

³⁵ Mirano 2008: 4–5.

³⁶ Mirano 2008: 5.

kapcsolatok, valamint a helyiek vallási meggyőződésének egymásba fonódó kapcsolataiba.³⁷

A Kuraldal Sasmuanban, Pampanga államban

Pampanga tartomány Közép-Luzonban található. A helyiek a konyhájukról és a jámborságukról híresek. Ez utóbbit különösen a Semana Santa (Nagyhét) szertartásain és a szentek ünnepeinek megtartásakor lehet megfigyelni. Sasmuan városában a helyiek és a más helyekről érkező zarándokok igen tisztelik *Santa Luciát* (Szent Lucát), akit szeretettel *Apung Lucianak* hívnak. Apung Lucia ünnepét a *kuraldal* előadása emeli ki, amely a hívők által bemutatott szenvedélyes rituális tánc. Ezek a hívők általában gyermektelen párok, akik *panatát* tartanak.³⁸ A *kuraldal* egy "koreografálatlan mozgás, amely ugrálásból, szökdelésből és menetelésből áll, miközben azt kiáltják: „*Viva Apung Lucia! Pwera Sakit! Pwera Silab!*” (Éljen Apung Lucia! Távozzék a betegség! El a tűzzel!)”³⁹ A *kuraldal* kifejezés a spanyol „*curar*”, azaz „gyógyítani” szóból származik. Bár a város minden év január 6-án ünnepli Apung Lucia ünnepét, az ünnephez vezető különböző tevékenységek már december 13-án, Szent Luca katolikus naptár szerinti ünnepén megkezdődnek, amikor a közösség misét tart. A szentmise után a gyülekezet a helyi fúvószenekar, a Banda 31 által szolgáltatott *batalla* dallamára *kuraldalt* táncol. A *batallát* a *komedyá* előadás ihlette (egy hagyományos színházi forma, amely a muszlimok és a keresztény hősök közötti társadalmi, politikai és vallási konfliktusokat meséli el), és hármas ütemű, helyi latin zenét tartalmaz.⁴⁰

Az ünnepségek december 28-án folytatódnak, amikor a plébániatemplom melletti kápolnában található *Apung Lucia* kis képét felmutató körmenet végigvonul a környéken. Ez a körmenet hajnali 1 órakor kezdődik, és az emberek táncra perdülnek, amikor a menet elhalad a házaik mellett, az ugyanezen zenekar által szolgáltatott *batalla* ritmusára. A körmenet után, pontosan 4 órakor kezdődik a novéna első napját jelző szentmise. Január 5-ig délután is tartanak novéna misét, és világi rendezvényeket is rendeznek (pl. társastánc, szép-

³⁷ Mirano 2008: 6.

³⁸ Tiatco 2012: 124.

³⁹ Tomen (2008: 33) idézi: Tiatco 2012: 126.

⁴⁰ Tiatco 2012: 127, 147.

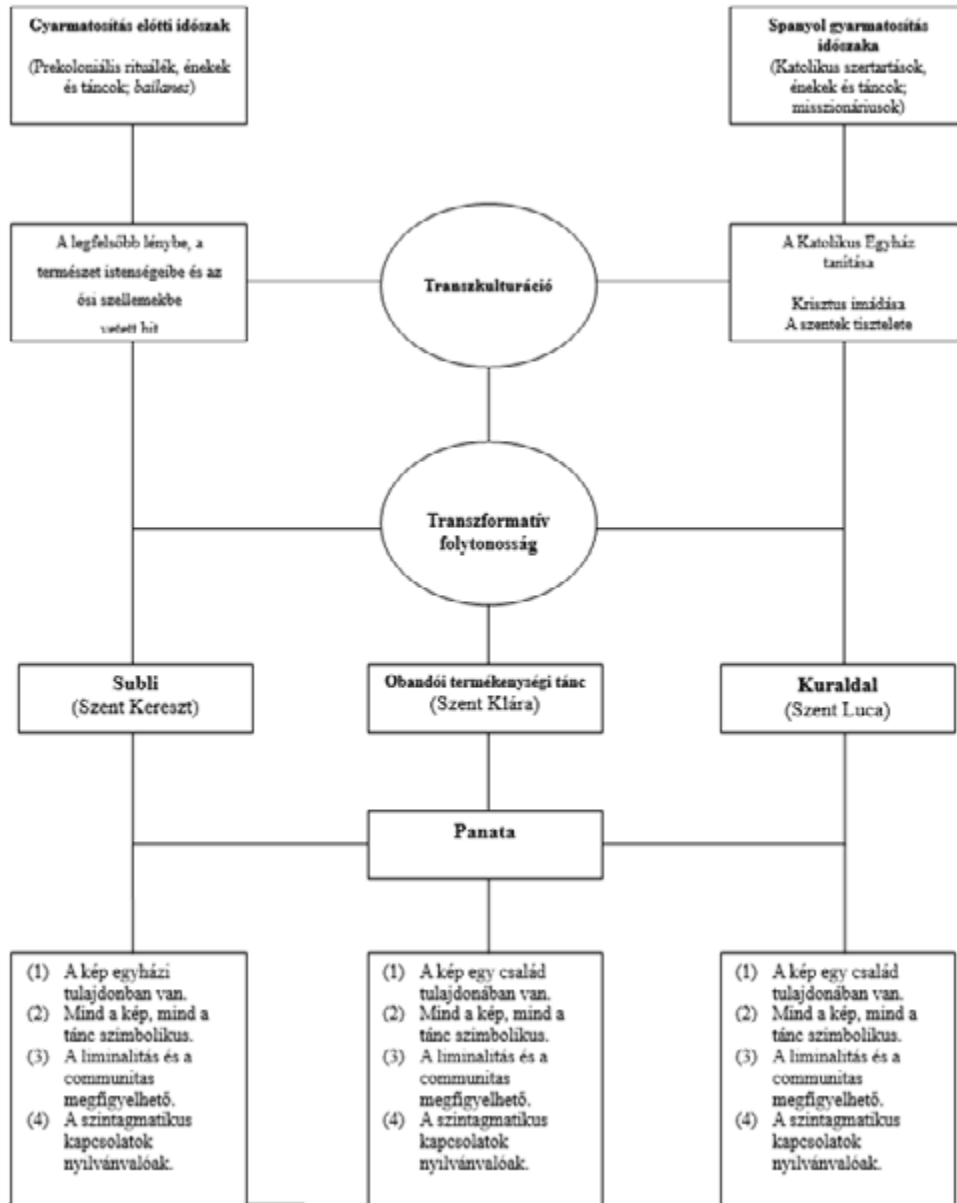
ségverseny, táncverseny). Ez a nap azért is jelentős, mert a város régi elitjéhez tartozó Tayag család eljön a városba, hogy elkészítse a család tulajdonában lévő Apung Lucia képét. Felöltöztetik a képet, illetve elkészítik és feldíszítik a körmenetben használt ezüst *carrozát*. Amikor a kép elkészült, a *Samahan ng mga Manginginom na Nagpapanata ka Apu Lucia* (Apung Lucia híveinek ivószövetsége) vagy egyszerűen csak FROLICS néven ismert szervezet tagjai 16:45-re megérkeznek a Tayag család házához. A FROLICS tagjai a felvonulások alatt a tömeg ellenőrzésére vannak kijelölve, hogy megvédjék a képet és elkerüljék a károsodását. A körmenet akkor kezdődik, amikor a plébános megérkezik, és a képet a plébániára viszik, ahol a záró novéna misét celebrálják.⁴¹

A mise után gyakran látni zarándokokat érkezni. A Banda 31 ünnepi és populáris zenét játszik, hogy szórakoztassa a tömeget egészen hajnali 1 óráig, amikor a plébániatemplomban megtartják az első fiesta misét. Hajnali 1 órától 9 óráig óránként tartanak szentmiséket. Az utolsó ünnepi misét a San Fernandó-i érsek celebrálja. Közvetlenül a mise után a Banda 31 *batallát* játszik, és a gyülekezet elkezd a *kuraldal* szenvedélyes táncát. A körmenet is lassan kivonul a plébániatemplomból, ami a templom melletti kápolnánál ér véget. Miközben a körmenet a szűk utcákon kanyarog, a hívek táncolnak, mások pedig megpróbálják megérinteni a képet, vagy zsebkendőt dobnak a képre, amit a FROLICS utána visszaad. A hívők ezeket a kellékeket szentként kezelik, és arra használják őket, hogy megtöröljék velük a testük azon részeit, amelyeken betegségek vannak, mivel úgy vélik, hogy ezek Apung Lucia erejét tartalmazzák. Körülbelül 15 ezer hívő vesz részt a fiesta felvonulásán, és a tánc csak akkor marad abba, amikor a védőszenthez szóló litánia elhangzik. Délután 4 órakor még egyszer eljátsszák a *batallát*, és a hívek utoljára táncolnak. A templom elhagyása előtt a Tayag család egyik férfi tagja virágokat szed, amelyeket a hívek kapnak. A zsebkendőhöz hasonlóan a hívők úgy vélik, hogy ezek a virágok is Apung Lucia erejét és áldását tartalmazzák. Amikor a képet visszaviszik a Tayag család ősi házába, megfigyelhető, hogy egyes hívők a gyermekeiket a vállukra ültetik, hogy így áldozzanak Apung Luciának. Ezeket a gyermekeket a szülők Apung Lucia iránti odaadásának eredményének tekintik.⁴²

⁴¹ Tiatco 2012: 127–128.

⁴² Tiatco 2012: 128–129.

A kiválasztott katolikus rituális táncok kerete



1. ábra. A kiválasztott katolikus rituális táncok derivált keretrendszere

Az 1. ábra egy olyan keretrendszert mutat be, amely megmagyarázza, hogy a korai filippínók gyarmatosítás előtti kultúrájának elemei hogyan keresztertek egymást a katolicizmussal, amikor a Fülöp-szigetek a spanyol misszionáriusok erőfeszítései révén keresztényé vált. A gyarmatosítás

előtti időkben a rituálék középpontjában Bathala, az ősök szellemeinek és a természet istenségeinek imádata állt. A *bailanes* vezetésével a bennszülöttek díszes rituálékat tartottak, amelyekhez éneklés, tánc és áldozatok bemutatása tartozott. Ezeket a rituálékat „a helyszínen és adott alkalomból végezték, amikor dolguk volt egy szellemmel, otthon, a mezőn, egy hegy vagy a tenger felett merengve”.⁴³ Mivel a korai filippínók animizmust gyakoroltak, úgy vélték, hogy minden természetben élő dolgot szellemek laknak, és úgy vélték, hogy ezek a szellemek jó vagy rossz cselekedeteket hoznak. Rituálékat és áldozatokat mutattak be többek között a gyógyulásért, a jó termésért, a kárt okozó szellemek lecsillapításaért.⁴⁴ Amikor a spanyolok megérkeztek, és kereszténnyé tették a szigetvilágot, a spanyol szerzetesek elfogadhatatlannak tartották ezeket a rituálékat, és más megközelítéssel kezdték el a bennszülöttek beavatását. A két különböző világ találkozása indította el a transzkulturalizáció folyamatát, amikor „az alárendelt kultúra kiválasztja a domináns kultúra azon aspektusait, amelyeket át kíván venni vagy változtatni, hogy kultúrájának állandó részévé váljon”.⁴⁵ Még ha a bennszülöttek a katolicizmust a gyarmatosítás előtti hitükkel való bizonyos párhuzamosságok miatt fel is vették, és még ha a bálványimádás át is fordult a szentek tiszteletébe, az őslakos kultúrának voltak olyan aspektusai, amelyek behatoltak és a katolicizmus álarca alá bújtak.

Ez elvezet bennünket a transzformatív folytonosság fogalmához. Charles Macdonald etnológus szerint a Fülöp-szigeteki katolicizmus gyakorlata a kereszténység előtti és a keresztény elemek keveréke. A szentek tisztelete – folytatja – ezt a transzformációt mutatja, amennyiben „az őslakosok hiedelemrendszerének politeista struktúráját egyszerűen és egyenesen átültethette volna a népi kereszténység politeista struktúrájába”.⁴⁶ Egyszerűbben fogalmazva, a bennszülöttek a katolikus egyház szentjeiben hasonló erőt láttak, mint ahogy a bálványaikra tekintenek. Ahogyan a tanulmányban tárgyalt három rituális tánc esetében is, ez az átültetés ma is nyilvánvaló. A misszionáriusok kiirtották Lakapati, a termékenység istenségének tiszteletét, és helyette Szent Klárát mutatták be a helyieknek

⁴³ Reyes 1985: 204.

⁴⁴ Reyes 1985: 204.

⁴⁵ Montoya 2018: 15.

⁴⁶ Macdonald 2004: 83–84.

a Bulacan állambeli Obandóban. A misszionáriusok e lépése sikeresnek bizonyult, mivel sokan még napjainkban is elmennek Obandóba, hogy Szent Klárához könyörögjenek. Tiatco szerint a *kuraldalban* Apung Lucia képét a hívők szentnek tekintik: a szent „isteni tekintélynek” számít, ha gyermekszülésről vagy más könyörgésekről van szó, illetve egy természetfeletti alaknak, aki párhuzamos Istennel.⁴⁷

A tanulmányban áttekintett kutatások alapján azt állítom, hogy az obandói termékenységi tánc, a *subli* és a *kuraldal* a Fülöp-szigeteki katolicizmust jellemző transzformációk melléktermékei. Az őskeresztény és keresztény elemek Szent Klára, a Szent Kereszt és az Apung Lucia ünnepében való összeolvadása nélkül a rituális táncok nem fogják fenntartani az állandóság érzését azokban a közösségekben, ahol ezeket a táncokat előadják. A három tánc őshonossága és kereszténnyé tétele a hívek számára rokoníthatóvá tette őket. Egy másik fontos szempont, amely a híveket a szenthez és magához a rituális tánchoz kapcsolja, az egyén *panatája*. Mindhárom rituális tánc esetében a résztvevők a *panatát* említették elsődleges motivációként, amiért csatlakoznak a védőszent tiszteletére rendezett rituális táncokhoz. A *panata* sokféle formát ölthet, és minden évben vallásos módon tartják meg. A hívő kérhet egy konkrét dolgot, például egy betegség gyógyítását, egy sikeres vizsgát, egy gyermek fogantatását, vagy egyfajta hálát egy meghallgatott imáért. Időnként ez generációs jellegű is, amikor a *panata* apáról fiúra öröklődik, és így tovább. Severino Cruzat, egy 80 éves *manunubli* a batangasbeli Alitagtagban, a *panata* e generációs tulajdonságát emelte ki, és egy interjúban azt mondta, hogy a *subli* hagyományt az idősebb generációtól örökölte. Ma az unokái tartják fenn a gyakorlatot Alitagtagban.⁴⁸ A *panata* az *utang na loob* (az eladósodottság érzése) filippínó érték szempontjából is vizsgálható. Világi értelemben az egyén úgy érezheti, hogy lekötöztette valakinek, ha az illető szívességet tett neki. Ezt a filippínó értéket a bhakták széles körben alkalmazzák, amikor *panatát* tartanak.⁴⁹ Azért tartják fenn a rituális táncban való részvételüket, és azért virágzott az áhítatuk, mert a

⁴⁷ Tiatco 2012: 140.

⁴⁸ Rappler 2020.

⁴⁹ Macaranas 2021: 9.

védőszent teljesítette a kéréseiket; mint ilyenek, kötelességüknek érzik, hogy bizonyos áhítatokat végezzenek.

Ráadásul mind a képek, mind a táncok erős szimbolikával szolgálnak. Mircea Eliade szavaival élve a képek, szimbólumok és mítoszok „egy szükségletre válaszolnak és egy funkciót töltenek be”.⁵⁰ A képek révén a hívők „hierofániát”⁵¹ érznek – azt, hogy a szentnek fizikai megnyilvánulása van, amikor csatlakoznak a rituális táncokhoz és végrehajtják azokat. Míg a Fülöp-szigeteken a templomoknak megvan a saját védőszentjük képmása, addig a fiesta-járásokhoz kapcsolódó képmás, különösen vidéken, általában a jómódú és földbirtokos családok tulajdonában van. Mivel ezeknek a képeknek a fenntartása és karbantartása egy vagyonba kerül, ezek a családok finanszírozzák a szentek éves felkészítését, amint az Obando és Sasmuan esetében is megfigyelhető. Gyakran az egyházközség is kijelöl egy *camarérát* (gondnokot), aki gondozza és szponzorálja a templomban található képet. Ez a szokás a család vagy az egyén társadalmi státuszát is erősíti a közösségben. A képek szponzorálása *panatának* számít, és generációról generációra öröklődhet.⁵² A résztvevők részéről ezek a képek a *panata* beteljesülését szolgálják, ha megérintheik, megtörölhetik zsebkendőjükkel, virágot szereznek a *carrozáról* vagy az *andasról*, vagy táncolhatnak előttük, amit minden évben megtesznek a védőszent ünnepén.

A három rituális táncban a liminalitás és a *communitas* is megmutatkozik. Van Gennep azt állítja, hogy az egyén az átmenet három szakaszán megy keresztül: elkülönülés (előzetes szakasz), átmenet (liminális szakasz) és beépülés (posztliminális szakasz).⁵³ Az obandói hívők például, ahogyan azt az elvégzett interjúk is példázzák, orvosi segítséget keresnek a nemzéshez. Barátaik általában az obandói táncos rituálét ajánlják az előbbi kiegészítéseként. Ez az a pillanat, amikor az elkülönülés időszakával találkoznak. Amikor Obandóba mennek táncolni és imádkozni, az átmenet folyamatába lépnek. Ez az átmenet gyakran két dolgot eredményez: vagy továbbra is évente részt vesznek, ha könnyörgéseik isteni közbenjárásra várnak, vagy évente visszamennek, mert imáik teljesülnek. Mondhatjuk,

⁵⁰ Eliade 1952: 12.

⁵¹ Eliade 1952.

⁵² Tamayo 2020.

⁵³ Can Gennepet idézi: Willett – Deegan: 2001.

hogy a gyakorlat az életmódjuk részévé vált, amely a beépülés folyamatát manifesztálja. A *subli*ban a táncosok is átmenetek sorozatán mennek keresztül. Amikor fiatalok voltak, egyszerűen csak megfigyelték a gyakorlatot a szüleiktől vagy nagyszüleiktől (elkülönülés). Később megtanulják a rituálé mechanikáját, és *manunublivá* válnak (átmenet). Ezt követően folytatják ezt a gyakorlatot, és továbbadják gyermekeiknek és unokáiknak (beépülés).⁵⁴

Turner *communitas*-fogalma is megfigyelhető a három rituális táncban. A *communitas*ban a rituálé résztvevőinek szolidaritása fokozódik, és a struktúra (a meglévő társadalmi szerepek) átmenetileg háttérbe szorul, majd a rituálé után visszatér eredeti állapotába.⁵⁵

Teológiai szempontból a katolikus egyház azt tanítja, hogy Isten szemében mindenki egyenlő. Ezt hangsúlyozta Ferenc pápa is, amikor azt mondta: „Isten szemében mindannyian egyenlők vagyunk – mindenki”.⁵⁶ A valóságban az egyház az, amely szabályozza és felügyeli a szentek ünnepén végzendő vallási tevékenységeket. Az egyház struktúráját biztosítja, de ez a három rituális tánc alapján átmenetileg csökkenhet. A plébánosok, a *camarera*k vagy a képet birtokló családok, a zenekar, a táncosok vagy a résztvevők egyként közösséget vállalnak abban a pillanatban, amikor a háttérben megszólal a védőszentnek szentelt zene, és mindenki csatlakozik a rituális tánchoz. A körmenet során ez az összetartozás még fokozódik. A körmenet végére a struktúra visszatér eredeti állapotába, ami az éves ünnepség végét jelzi. Az obandói termékenységi tánchoz és a *kuraldal*hoz képest a *communitas* a *subli*ban nehezebben megfejthető. Tekintettel arra, hogy a *subli* is a hagyományos nemi szerepek és elvárások kontextusában létezik, felfoghatjuk úgy is, mint egy erősen strukturált táncrituálét. A *kambulong* első részében a nők szerepe hangsúlyos, míg a *pinakasubli* második részében a nemi szerepek nyilvánvalóak. A Mirano által nyújtott elbeszélés⁵⁷ alapján azt állítom, hogy a *pinakasubli* szekcióban megfigyelhetjük a *communitas*t, mivel minden táncos lehetőséget kap arra, hogy a mozdulatokon keresztül kitűnjön, ami a saját értelmezésük lehet, és ami a kiscsoportos formációkban a legnyilvánvalóbb. Hasonlóképpen, a *communitas* azonosítható a *pandangguhan* részben is, ahol

⁵⁴ Rappler 2020.

⁵⁵ Turner 1969: 96.

⁵⁶ Ferenc pápát idézi: Wooden 2013.

⁵⁷ Mirano 2008.

az érzelmeket felerősíti a nevetés, a kiabálás, a tapsolás és a taps, mivel ez a rész a *subliban* informális, és az este előrehaladtával világi jellegűvé alakul át.

Végül kiemelem, hogy az obandói termékenységi tánc, a *subli* és a *kuraldal* szintagmatikus kapcsolatokat tár fel. Annak ellenére, hogy ezek között a rituális táncok között az idők folyamán átalakulások történtek, és folyamatosan hagyományozódnak, a mögöttük álló folklór, az, ahogyan a védőszentekhez és a városokhoz kapcsolódnak, a rituális tánc, az énekek és az őshonos hangszerek vagy a fúvószenekar által szolgáltatott zene szintagmatikus. Ezt példázhatja, amikor valaki egy bizonyos helyről, például Obandóról érdeklődik. Az emberek általában a termékenységi táncsal, a Szent Klára iránti áhítattal és a „*Santa Clara Pinung-pino*” énekkel hozzák összefüggésbe a várost. Ez a szintagmatikus kapcsolat szinte olyan lesz, mint egy márka, amelyről a várost ismerik. Sőt, a hagyomány egyik eleme sem létezhet a többi elem nélkül.

Konklúzió

A Fülöp-szigetek kereszténység előtti társadalma az egyistenhitet és az animizmust követte. Amikor a spanyolok megérkeztek, az őslakosok a domináns kultúrából (a gyarmatosítókéból) kiválasztott kulturális és vallási gyakorlatokat vettek át, amelyeket transzkulturáció révén a saját környezetükre alkalmaztak. A transzformatív folytonosság folyamatában az őslakos gyakorlatok nyomai még azokban az áhítatokban és jámbor cselekedetekben is megmaradtak, amelyeket a bennszülöttek végeztek, amikor kereszténnyé váltak. Jelen tanulmány igazolta, hogy a transzformatív folytonosság jelen van az obandói termékenységi táncban, a batangasi *subliban* és a pampangai Sasmuan *kuraldalban*, és ez még a kortárs időszakban is fennmaradt. Annak ellenére, hogy folklórjuk, mozdulataik, énekeik és zeneiségük szintagmatikusan eltérő, a hívők *panatája* hídként szolgált a szentek és a rituális táncok között. Míg a szentek és a rituális táncok erős szimbolizmusként működnek a hívők számára, ez a tanulmány feltárta, hogy a liminalitás és a *communitas* jelen van a *Sayaw ng Panalanginban*, a *subliban* és a *kuraldalban*. Jelen tanulmány végül egy étikus megközelítésből

származó antropológiai keretrendszer biztosított, amelyben a Fülöp-szigeteki katolikus rituális táncok elemezhetőek.

Referenciák

BARROWS David

- 2016 *The Filipino people before the arrival of the Spaniards*. <https://artedelasfilipinas.com/archives/197/the-filipino-people-before-the-arrival-of-the-spaniards> [utolsó letöltés: 2023.07.26.]

BAUTISTA Joseph

- 2023 I did the fertility dance in Obando! *The Manila Bulletin*. <https://mb.com.ph/2023/02/18/i-did-the-fertility-dance-in-obando/> [utolsó letöltés: 2023.07.26.]

BLAIR Emma Helen – ROBERTSON James Alexander

- 1973a Customs of the Tagalogs by Juan de Plascencia, O.S.F. *The Philippine Islands 1493–1898*. Vol. 7. Mandaluyong City: Cacho Hermanos Inc.
- 1973b Excerpt from Wenceslao Emilio Retana and Pablo Pastells. *The Philippine Islands 1493–1898*. Vol. 40. Mandaluyong City: Cacho Hermanos Inc.

COSETENG Alice

- 1972 *Spanish Churches in the Philippines*. Quezon City: Mercury Printing.

ELIADE Mircea

- 1952 *Images and Symbols: Studies in Religious Symbolism*. London: Harvill Press.

FERNANDEZ Doreen

- 1980 From Ritual to Realism: A Brief Historical Survey of Philippine Theater. *Philippine Studies* 28. 389–419.

GATBONDON Esperanza Bunag

- 1979 *A Heritage of Saints*. Hongkong: Editorial Associates Ltd.

JOCANO Felipe

- 1967 Filipino Catholicism: a case in religious change. *Asian Studies* 5. 1. 42–64.

- MACARANAS Juan Rafael
 2021 Understanding Folk Religiosity in the Philippines. *Religions* 12. 800. 1–14.
- MACDONALD Charles
 2004 Folk Catholicism and Pre-Spanish Religions in the Philippines. *Philippine Studies*. 52. 1. 78–93.
- MIRANO Elena
 2008 Subli: On the Use of Multidisciplinary Methods in Musicology. *Journal of the Center for Iberian and Latin American Music*. 1. 1–7.
- MONTOYA Marisa
 2018 *Dancing a Shared History: The Lasting Implications of Spanish Colonization for Contemporary Mexican and Filipino Dance*. Bachelor's thesis. California: University of California, Psychology and Ethic Studies Program.
- MOSTWOLANSKY Till – ROTA Andrea
 2020 Emic and etic. *The Open Encyclopedia of Anthropology*. In Stein Felix (editor). <http://doi.org/10.29164/20emicetic> [utolsó letöltés: 2023.07.26.]
- PIKE Kenneth
 1954 *Language in relation to a unified theory of the structure of human behavior, part 1*. California: Summer Institute of Linguistics.
 1990 Pike's reply to Harris. *Emics and etics: the insider/outside debate*. In Headland Thomas – Pike Kenneth – Harris Marvin (eds.). Newbury Park: Sage.
- RAO N. Sudhakar
 1997 An Anthropological Approach to Folk Dances. *Indian Anthropologist*. 27. 1.
- RAPPLER
 2020 Batangueños offer a Subli prayer dance to calm down restive Taal Volcano.

YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=hb2OeRbTCcI>
[utolsó letöltés: 2023.07.26.]

REYES Marvin

2022 Sayaw sa Obando: Diskurso ng pagpapatibay ng pananampalataya at pagpapanatili ng kultura. *Bedan Research Journal*. 7. 318–341.

REYES Ramon

1985 Religious Experience in the Philippines: From Mythos Through Logos Kairos. *Philippine Studies*. 33. 2. 203–212.

REYES-URTULA Lucrecia – ARANDEZ P.M. – TIONGSON Nicanor

1994 Hispanic Traditions and Transformations in Philippine Dance (1565 Onward). *CCP Encyclopedia of Philippine Art*. With notes from Clarissa Mijares (2018). <https://epa.culturalcenter.gov.ph/6/45/3/> [utolsó letöltés: 2023.07.26.]

SALDANA-SESE Digna – LANDY Thomas

n.d. Obando Feast of the Three Saints and Fertility Dance. *Catholics and Cultures*.
<https://www.catholicsandcultures.org/feasts-holy-days/obando-feast-three-saints-philippines> [last download: 2023.07.26.]

TAMAYO Jose Antonio Lorenzo

2020 Contemporary camarero: santos sponsorship in the Philippines today. *International Journal of Intangible Heritage*. 15. 1. 116–130.
2022 Hermano mayor: fiesta sponsorship in the contemporary Philippines. *International Journal of Intangible Heritage*. 17. 1. 100–113.

TIATCO Sir Arnil Pineda

2012 Imag(in)ing Saint Lucy: The Narrative and Performative Construction of the Kuraldal in Sasmuan, Pampanga. *Philippine Humanities Review*. 14. 1. 124–150.

TURNER Victor

1969 *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. New York: Cornell University Press.

WENDT Reinhard

1998 Philippine Fiesta and Colonial Culture. *Philippine Studies*. 46. 3–23.

WILLETT Jeffrey – DEEGAN Mary Jo

2001 Liminality and Disability: Rites of Passage and Community in Hypermodern Society. *Disability Studies Quarterly* 21. 3. 137–152. <https://dsq-sds.org/article/view/300/349> [utolsó letöltés: 2023.07.26.]

WOODEN Cindy

2013 Pope Francis says ‘All of us’ are equally important in the Church. *The Catholic Sun*. <https://www.catholicsun.org/2013/06/26/pope-francis-says-all-of-us-are-equally-important-in-the-church/> [utolsó letöltés: 2023.07.26.]

Turumba sa Birhen: A Fájdalmas Szűzanya tiszteletének vizsgálata az utcai táncon keresztül a Fülöp-szigeteki Pakilban és Lagunában

JOSE ANTONIO LORENZO L. TAMAYO

A tánc a filippínók kulturális szövetének része. Már a szigetcsoport gyarmatosítása előtt is megvoltak a különböző etnikai csoportok saját táncai. Az őslakosok számára a tánc azért volt fontos, mert eszközként használták többek között az élet megünneplésére, a halálra való emlékezésre, rituálék lebonyolítására az istenek és természeti szellemek kiengeszteléséhez vagy kegyük elnyeréséhez, a bőséges termés biztosítására, állatok utánzására, történeteik elmesélésére.¹ Ezen táncok többnyire a dalaikból és verseikből származtak, és a zene alkalmazásával tették őket tartalmasabbá.² Talán a legmagasabb szintű formájuk a rituális táncok voltak, amelyeket különleges előkészítéssel és a legnagyobb odafigyeléssel kezeltek. Formális viselkedés jellemzi a rituálét, mivel utalásokat tartalmaz természetfeletti lényekre, és egyben ragasztóanyag is, amely összekapcsolja az embereket.³ Így a rituálének a Fülöp-szigeteki prekoloniális táncokra való alkalmazása azt jelentette, hogy egy helyi papnő (akit a népnyelvben *babaylan*, *catalona*, *mumbaki* néven emlegetnek) vezette a könyörgőket egy magasabb lényhez.⁴ Amikor a Fülöp-szigeteket a XVI. században gyarmatosította Spanyolország, a prekoloniális hagyomány számos aspektusa kifejlődött, különösen, amikor a katolicizmus behatolt a bennszülöttek életmódjába. Számos vallási gyakorlat, köztük a rituális táncok végül átalakultak, és a szentek tisztelete került a középpontba.

A transzkulturalizáció azonban befolyásolta azt, ahogy a spanyol hatások és a kereszténység beépültek a bennszülött társadalomba. A transzkulturalizáció folyamatában a filippínók kiválasztották, hogy mely kulturális elemeket veszik át a spanyoloktól, és ezek maradandóvá váltak

¹ Tamayo 2023: 179.

² Reyes-Urtula – Arandez – Tiongson 1994.

³ Turner 1970; Jones 2013.

⁴ Obusan 1994.

az előbbieik kultúrájában.⁵ Az eredmény egy olyan nativizált kereszténység lett, amely illeszkedett a filippínók vallási és kollektív kifejezőmódjához.⁶ Miközben Európában a katolicizmus nagyobb szekularizmushoz vezetett, a Fülöp-szigeteki katolicizmus megőrizte „a kimondatlan és a titokzatos eleven megtapasztalását”, ami a mai napig fennmaradt.⁷ A kereszténység Fülöp-szigetekre érkezése bizonyos alternatívákat is bevezetett az animizmussal szemben, amelyet a bennszülöttek a spanyolok érkezése előtt gyakoroltak. Egyrészt Szűz Mária váltotta fel a *babaylant*, mint közvetítő az emberek és az isteni között. Sőt, egy katolikus szentség (pl. rózsafüzér, barna skapuláré) egy filippínó hívő számára nem különbözik a helyben *anting-anting*nek nevezett talizmán erejétől.⁸ A katolicizmusnak ezt a formáját a filippínó antropológusok egyszerűen népi katolicizmusnak nevezik, míg a katolikus egyház népi vallásosságnak tekintette. A népi katolicizmus vagy népi vallásosság lehetőséget biztosít a filippínó hívők számára, hogy életet és értelmet adjanak az őseik által gyakorolt, majd elvetett vallási megnyilvánulásoknak. Lehetőséget kínál számukra arra is, hogy egy olyan csatornán keresztül kapcsolódjanak a szenthez, amely őshonos vagy bennszülött.⁹ A katolikus egyház egyrészt soha nem tagadja a népi vallásosság létezését, és támogatja a gyakorlatot mindaddig, amíg az a híveket a liturgiához vezeti, és nem mond ellent az egyház tanításainak.¹⁰

A rituális táncokat illetően megkülönböztethető a népi vallásosság, ami megfigyelhető egy város védőszentjének ünnepén. A filippínóknak természetes érzéke van a drámaisághoz és a pompához, így a fiesta mindig tökéletes alkalom e bennszülött vonások bemutatására. A fiesta hagyományosan tíz napig tart, az első kilenc napot a védőszent tiszteletére rendezett novénának szentelik.¹¹ Aki részt vesz a templomi szertartásokon, az vallásosan teszi ezt, mivel úgy tartják, hogy az ember imája meghallgatásra talál, ha a novéna napjait kitölti. A novéna és a napi misék elmondásán kívül az első kilenc nap tele van különböző vallási tevékenységekkel, amelyeket a

⁵ Montoya 2018: 14.

⁶ Villaruz 1994: 20.

⁷ Reyes 2015: 42.

⁸ Reyes 2015: 41.

⁹ Macaranas 2021: 11.

¹⁰ Istentiszteleti és Szentségi Kongregáció 2001.

¹¹ Tamayo 2022: 103.

templomban tartanak, mint például a *serenata* (a védőszentnek szóló szerenád) vagy a *besa manto* (a szent tisztelete a köpenyének vagy ereklyetartójának megcsókolásával), valamint világi rendezvényekkel, amelyeket általában egy kormányzati ügynökség, egy *hermano mayor* (a fiesta szponzora) vagy a magánszektor szponzorál, és amelyek között koncertek, színpadi játékok, utcai ételárusok és még egy utazó karnevál is szerepel. A városi fiesta csúcspontja a tizedik napon, a védőszent ünnepén történik. A fiesta során a legjobban várt esemény a védőszent képét felvonultató körmenet. Ezekben a körmenetekben megfigyelhetők a népi vallásosság nyomait tartalmazó, kitalált vagy kereszténnyé tett rituális táncok.

A Bulacan állambeli Obandóban például a háromnapos körmenet során az emberek táncolnak *San Pascual Bailon* (Baylon Szent Paszkál), *Santa Clara* (Szent Klára) és *Nuestra Señora de Salambao* (Szalambaói Szűzanya) tiszteletére, hogy különböző kérésekkel forduljanak hozzájuk: San Pascualhoz azok, akik potenciális partnert keresnek, Santa Clarához a termékenységért és a gyermeket kérő párok, Nuestra Señora de Salambaóhoz pedig a vallási hivatásokért. A három közül az Obando fiesta a termékenységi táncáról a leghíresebb, amely a *kasinolawan* nevű, a gyarmatosítás előtti termékenységi táncrituáléból ered. Itt a *babaylan* tánc célja a természet szellemeinek segítségül hívása volt a termékenység előidézése érdekében. Amikor a spanyol misszionáriusok megérkeztek, kereszténnyé tették a gyakorlatot, és a természeti istenségek helyett szenteket, különösen Szent Klárát használták. A táncot a második világháború után kis időre leállították, mivel az animista eredetű tánchoz kötődött, de 1972-ben újraélesztették, amikor Rome Fernandez tiszteletes a tilalom eltörlését szorgalmazta. A modern időkben az obandói termékenységi táncot a *Santa Clarang Pinung-Pino* (Szent Klára, a tiszta) dallamára és tempójára adják elő. A tánclépéseket 1993-ban formalizálták, és erősen inspirálták ezek az európai táncok: fandango, keringő, charleston, foxtrott, rumba és tangó. A koreográfusok a kezek, a lábak és a csípő mozgását is hozzáadták a méhbe lépő lélek allegóriájaként.¹² Ezzel szemben Cavite tartomány híres a fiesta rituális táncáról, a *Karakol*ról. Legalább településenként egy Karakolt tartanak a védőszent fiestáján. A Karakol szónak több etimológiai eredete is ismert, de a fennmaradt irodalom szerint vagy a spanyol *caracol*

¹² Saldana-Sese – Landy n.d.

(csiga és annak héja) szóból, vagy a *caracoa*, a korai filippínók által csata idején használt, a gyarmatosítás előtti tengeri hajóból származik.¹³ Tekintettel arra, hogy a karakol egy lassú rituális tánc, amelyet körüljáró lépések jellemeznek, sok óráig tart, mire a felvonulás véget ér.¹⁴ A Cavite állambeli Bacoor halászáros lakói számára a Karakol elengedhetetlen San Miguel (Szent Mihály) ünnepének megünnepléséhez. A férfiak és nők közösen táncolják a karakolt, hogy védőszentjük közbenjárását kérjék a bőséges fogásért.¹⁵

A két rituális tánc alapján megállapítható a rituális táncok egyik fontos funkciója a Fülöp-szigeteki katolikus fesztiválokon: ez a hívek imádságának egy formája. Ezek a rituális táncok valahogy könnyen felismerhetők, mivel a táncosok vagy a résztvevők általában a *ceriales* (körmeneti kereszt és gyertyák) után, illetve a *carroza* (körmeneti szekér) vagy *andas* (vállon hordott emelvény) előtt vezetik a körmenetet. A Tagalog régióban *musiko* néven ismert fúvószenekar, vagy más alkalmakkor a hangszórón keresztül közvetített rögzített zene ütemére táncolnak.

Nuestra Señora de los Dolores de Turumba, Pakil, Laguna

Laguna tartomány Manila nagyvárosi régió déli részén található. A Calabarzon régió (IV-A régió) része, jelenleg huszonnégy településsel és hat várossal rendelkezik.¹⁶ Laguna egyik települése a festői Pakil városa, amelynek lakossága a 2020-as népszámlálás alapján 23 495 fő.¹⁷ Mérete és viszonylag kis lélekszáma ellenére a város gazdag évszázados hagyományokban, amelyek már kiállták az idő próbáját. Más, a spanyol uralom alatt alapított városokhoz hasonlóan a központja a plébániatemplom; Pakil esetében ez a San Pedro de Alcantara plébánia, amelyet 1676-ban alapított Pedro Bautista atya, egy ferences misszionárius, akit a katolikus egyház 1862-ben szentté nyilvánított, miután a japán Nagaszakiban mártírhalált halt.¹⁸ A plébániatemplomban található egy fontos Mária-relikvia is, amely a pakilai *Turumba* tánc alapjául szolgált.

¹³ Itugot 2009: 3–4.

¹⁴ Raas 1992.

¹⁵ Jocano 1967: 48.

¹⁶ PhilAtlas 2023a.

¹⁷ PhilAtlas 2023b.

¹⁸ Malabanan 2017.

1788 szeptemberének egyik péntekén a helyi halászok egy síró Szűz Máriát ábrázoló, közvetlenül a szívnél törrel átszúrt, kilencszer tizenegy centiméteres ikont fogtak ki (1. ábra). Az ikon a köznyelvben ma *Nuestra Señora de los Dolores de Turumba* (Turumbai Fájdalmas Szűzanya) néven ismert. Úgy vélték, hogy az ikon olyan vallási misszionáriusok gyűjtéséből származik, akiknek csónakja felborult, miközben átkeltek a Laguna de Bayen. A halászok úgy gondolták, hogy a képet a plébániatemplomba viszik; azonban, bár az ikon elég kicsi volt ahhoz, hogy egy ember is el tudja vinni, a súlya miatt végül több ember erejére volt szükség, hogy kihajózzák a tengerből. A templom melletti partra érve a halászok úgy döntöttek, hogy az ikont egy szikla tetején hagyják, és folytatják a szokásos halászatot. 1788. szeptember 15-én reggelre egy csapat nő megtalálta az ikont, és az előző éjszakai heves esőzés ellenére az ikon csodával határos módon szárazon maradt. Ezek az asszonyok megpróbálták magukkal vinni az ikont, de a halászok tapasztalataihoz hasonlóan az olyan nehéz volt, hogy Mariangga, a csoport legerősebb asszonya sem tudta felemelni. Úgy döntöttek, hogy felhívják a plébános figyelmét, aki végül sekrestyésekkel, egy kórossal és a község néhány lakójával együtt a helyszínre ment. Ahogy a gyülekezet elkezdte felemelni az ikont, a többiek énekelni és táncolni kezdtek. Az emberek meglepődtek, amikor az ikon végül engedte, hogy felemeljék. Ez az esemény lett az alapja a Turumba tánc hagyományának.¹⁹



1. ábra. A *Nuestra Señora de los Dolores de Turumba* eredeti ikonját halászok találták meg 1788-ban. (Forrás: <https://www.flickr.com/photos/fritzrinaldimd/20302548370>)

¹⁹ Malabanan 2017.

A Turumba tánc, ének és *lupi*

A tánc nem csak világi kontextusban alkalmazható. A világ számos vallásában is jelen van. A katolikus egyházban a tánc szilárdan gyökerezik a Szentírásban. A Zsoltárok 149:3 szerint “dicsőítsétek nevét körtáncsal, játsszatok előtte dobon és hárfán!”²⁰ A Krónikák 1. könyve 15:29-ben ez áll: “Mikor pedig immár az Úr szövetségének ládája a Dávid városába jutott, Mikál a Saul leánya kitekintte az ablakon, s látván, hogy Dávid király tánczol és vígad, szívében megutálá őt”.²¹ A Szentírás egyértelműen állást foglal a táncról: a táncot lehet dicséretként, imaként és hálaadásként használni. Mint ilyet, a szerző a Turumbát előadott imaként azonosítja. Történelmileg a a lagúnai Pakilból származó Turumba-tánc azoknak az embereknek a reakcióját mutatja meg, akik jelen voltak és tanúi voltak az 1788-as csodás eseménynek. Az emberek táncoltak és énekeltek, amikor a Fájdalmas Szűzanya ikonját elmozdították és a templom felé vitték, ahol végül több mint két évszázadra menedéket talált.



2. ábra. Női táncosok adták elő a Turumbát az egyik *lupi* felvonuláson a lagúnai Pakilban. (Forrás: <https://newsinfo.inquirer.net/1228913/turumba-fest-in-pakil-laguna-canceled-due-to-covid-19-scare>)

²⁰ OpenBible 2001.

²¹ OpenBible 2001.

A Turumba szó etimológiájával kapcsolatban többféle értelmezés létezik. Egyesek úgy vélik, hogy a *tarumba* szóból származik, ami *natumba sa laki ng tuwa* (a nagy örömtől leesett vagy megremegett).²² Más tudósok szerint a *turo* (mutatni) és az *umbay* (a betegek által énekelt siratóének) szavakból származhat.²³ A Fülöp-szigetek más katolikus rituális táncaival összehasonlítva a Turumba valami újszerűt jelent, mivel nem egy formalizált rituális tánc (2. ábra). Nincsenek meghatározott lépések, amelyeket követni kell, és a résztvevők szabadon végezhetik azt a táncrutint, amit csak akarnak. A francia utazó, Paul P. de la Gironiere leírta az 1830 és 1840 között megfigyelt Turumba-előadást. Megjegyezte, hogy egyes résztvevők, különösen a betegek, a földre esnek és eltorzítják a testüket abban a hitben, hogy meggyógyulnak a betegségükből.²⁴ A szerző sokáig megfigyelte, hogy a résztvevők különböző lépéseket hajtanak végre: (1) ugrálás és tapsolás; (2) ugrálás és szökdecselés egyszerre, miközben integetnek; (3) ugrálás előre, megfelelő felsőtest-mozgással és tapsolással; és (4) előre lépés felsőtest-mozgással, miközben egy fehér zsebkendőt lengetnek. Ezek a szokásos rutinok a pakili *lupi* felvonulásokon figyelhetők meg a legjobban.

A *Pistang Lupi* a Turumba Fesztivál néven is ismert. Valójában ez a leghosszabb Mária-fesztivál a Fülöp-szigeteken. A *lupi* szó azt jelenti, hogy hajtogatni. A Turumbakontextusában a Nuestra Señora de los Dolores de Turumba tiszteletére rendezett novénára vonatkozik. Az imafüzetet összehajtogatják, hogy jelezzék egy újabb novéna kezdetét a következő *lupi* előkészítéseként. Minden *lupi* után táncos körmenetet – a Turumbát – tartanak, és amikor a körmenet a kép templomba való belépésével véget ér, a gyülekezet folytatja a táncot Szűz Mária tiszteletére. Hagyományosan hét *lupit* tartanak: *Viernes Dolores* (pálmavasárnap előtti péntek), *Pistang Martes* (húsvétvasárnap utáni kedd), *Pistang Biyatiko* (húsvétvasárnap utáni második szerda), *Pistang Biyernes* (húsvétvasárnap utáni harmadik péntek), *Pistang Linggo* (húsvétvasárnap utáni negyedik vasárnap), *Pista ng Pag-Akyat* (mennybemenetel vasárnapja) és *Pista ng Pentekostes* (pünkösdvasárnap), amely általában május végére vagy június elejére esik.²⁵ A közelmúltban az egyházközség a hetedik *lupi* után egy havi

²² Malabanan 2017.

²³ Deguma – Case – Tandag 2019: 8.

²⁴ de la Gironiere 1954.

²⁵ Malabanan 2017.

lupi körmenettel bővült. Ez magában foglalta az Örökkévaló Segítő Szűzanya ünnepére időzített *lupit* június végére, a Kármel-hegyi Szűzanya és a Laguna de Bay védőszentjének ünnepére júliusban, valamint az augusztus ötödikén tartandó *lupit*, amikor a plébánia a római Santa Maria Maggiore bazilikához való csatlakozásáról emlékezik meg, míg az utolsó *lupit* *Domingo de Dolores* (szeptember 15-i Fájdalmas Szűzanya ünnepe előtti vasárnap) tartják.



3. ábra. A 18. században megrendelt Nuestra Señora de los Dolores de Turumba fából készült képmása a *lupi* körmenetek során a hívők áhítatának tárgyául szolgált. (Forrás: <https://www.facebook.com/photo?fbid=702277053572343&set=pcb.702279593572089>)

Minden *lupi* körmenet csúcspontja a Nuestra Señora de los Dolores fából készült képe, amelyet egy díszesen feldíszített *andasra* helyeztek, és amelyet erős férfiak vittek végig a körmenet útvonalán (3. ábra). A halászok által talált eredeti ikont állandóan a plébániatemplomban található kápolnában őrzik és tisztelik. Eközben a körmeneteken használt, körülbelül két láb magas, felfelé tekintő, gyásztól terhes arccal és összekulcsolt kezekkel rendelkező képet az 1700-as évek végén rendelték meg. A kép Spanyolországban készült, és állítólag a *Nuestra Señora de las Angustias* (Gyötrelmes Szűzanya) képe ihlette.²⁶

²⁶ Malabanan 2017.

A kép is csatlakozik a Manilában minden december első vasárnapján évente megrendezett Intramuros-i nagy Mária-körmenethez. Ezt a Mária-jarást a *Cofradia de la Inmaculada Concepcion* (Szeplőtelen Fogantatás Testvérisége) szponzorálja, és legalább száz tisztelettel kísért Mária-képet vonultat fel szerte a Fülöp-szigeteken. Az említett Mária-körmenet során a képet rengeteg hívő kíséri. Mind Pakilban, mind Manilában, a képet cipelő férfiak és a hívek az *Awit ng Turumba* (Turumba éneke) ütemére táncolnak, amely a Turumba táncagyomány fontos eleme. Az alábbiakban olvasható az *Awit ng Turumba* aktuális szövege:

Tagalog	Magyar
Turumba, turumba Mariangga Matuwa tayo't magsaya Sumayaw ng tuturumba Puri sa Birheng Maria. (Sa Birhen!)	Turumba, Turumba Mariangga ÖrüljeteK és örüljeteK Táncoljatok a Turumba ritmusára TiszteljéteK Szűz Máriát (Szűz Máriára!)
Turumba, turumba sa Birhen Matuwa tayo't mag-aliw Turumba'y ating sayawin Puri sa Mahal na Birhen. (Sa Birhen!)	Turumba, Turumba, Turumba, Szűz Máriára! Mutassatok örömet és örüljeteK Táncoljuk a Turumbát Tiszteljük Szűz Máriát (Szűz Máriára!)
Biyernes nang makita ka Linggo nang i-ahon ka Sumayaw ng tuturumba Puri sa Birheng Maria. (Sa Birhen!)	Péntek volt, amikor megtaláltak Vasárnap volt, amikor felemeltek Táncoljuk a Turumbát Tiszteld Szűz Máriát (Szűz Máriára!)
Turumba, turumba sa Birhen Turumba, turumba sa Birhen Turumba'y ating sayawin Puri sa Mahal na Birhen. (Sa Birhen!) ²⁷	Turumba, Turumba a Szűz Máriára! Turumba, Turumba a Szűz Máriára! Táncoljuk a Turumbát Tiszteljük Szűz Máriát (Szűz Máriára!)

Az ének hasonlóságot mutat a pakili születésű Marcelo Adonay 1911-es, *La Procecion de Tarumba en Paquil* (A pakili Turumba körmenete) című kompozíciójával, aki a XIX. század kiemelkedő liturgikus zeneszerzője volt. Az Awit ng Turumba első két strófájának zenéjét és szövegét azonban Julian C. Balita professzor komponálta 1969-ben, és elsősorban a hívek által akkoriban énekelt sorok alapján készült. Az 1980-as években adta hozzá Iñigo G. Vito az utolsó két strófát, amelyek a Nuestra Señora de los Dolores de Turumba

²⁷ A Dambana ng Mahal na Birhen ng Turumba Facebook-oldaláról (Lásd: <https://fb.watch/jTLcVKdWtr/>)

ikonjának Laguna de Bayben való megtalálását idézték fel.²⁸ Az Awit ng Turumba alapvető fontosságú, mivel az embereket éneklésre és táncra ösztönzi a *lupi* körmenetek során, valamint amikor a kép csatlakozik a Cofradia de la Inmaculada Concepcion által minden december első vasárnapján szponzorált éves Intramuros-i Nagy Mária-körmenethez (iGMP). A fúvószenekarok zenei kíséretével kiegészített ünnepi ütem és ritmus miatt minden néző habozás nélkül táncra perdül a hívek tömegével.

A Turumbáról szóló jelen tanulmány

A Turumbáról írt cikkek többsége a következő elbeszélésekre összpontosít: a Nuestra Señora de los Dolores tiszteletének mint a filippínó néptáncok átfogó altémájának történelmi leírása, amely a tagalog táncagyományok része, a népi vallásossággal való kapcsolata, valamint a Turumba zene fejlődése. Számos ilyen cikket blogbejegyzésként teszünk közzé, vagy egy tágabb, néptáncokról szóló cikkben említünk meg. Például James Benedict Malabanán, aki a Pintakasi 1521 című blogjával a Catholic Mass Media Awards állandó jelöltje és tartalomkészítője, egy terjedelmes cikket írt, amely a Nuestra Señora de los Dolores de Turumba tiszteletének történelmi összetevőjét írja le, és amely kitér a Turumba tánc és a *lupi* körmenetek alapjára is.²⁹ A Turumba-táncot a Fülöp-szigeteki Kulturális Központ által készített Encyclopedia of Philippine Art (A filippínó művészet enciklopédiája) című enciklopédia számára írt néhány cikkelyben is megemlítették. Ezek a cikkelyek elsősorban a közönségre, a térbeli aspektusra, a filippínó néptáncok társadalmi-kulturális kontextusára és e táncok átalakulására összpontosítanak a Fülöp-szigetek spanyol gyarmatosítása során. A Turumba táncot és annak történelmi megnyilvánulásait használják ezekben az elbeszélésekben a témák és altémáik további kontextualizálására.³⁰ Eközben a „Népi vallásosság: Quiapo és Turumba megtapasztalása” című tanulmány a népi vallásosság kérdésére tér ki a manilai Quiapóban a Fekete Názáreti körmenetről és a lagunai Pakilban a Turumba körmenetről rendelkezésre álló szakirodalom

²⁸ Rivera 2018.

²⁹ Malabanán 2017.

³⁰ Reyes-Urtula – Arandez – Tiongson 1994. (jegyzetek: Mijares 2018); Villaruz 2018.

összegyűjtésével. Az összegyűjtött szakirodalmat az e helyi gyakorlatokhoz kapcsolódó népi vallásosság értelmezésére használták fel.³¹

Ezzel szemben a Turumbáról szóló jelen tanulmány eltér a fenti kutatásoktól. E tanulmány elsődleges célja, hogy figyelmét a Turumba tényleges résztvevőire irányítsa, akik néprajzi és antropológiai szempontból jelentősek. Sőt, a szerző célja, hogy a Turumba-hagyományt az alábbi fontos aspektusok érintésével megvilágítsa: (1) a résztvevők elbeszélése a Nuestra Señora de los Dolores de Turumba iránti áhítatukról, (2) a Turumba-táncsal kapcsolatos nézőpontjuk, (3) a valószínűsíthető különbségek, amikor a Turumbát a hagyomány eredeti helyszínén, Pakilban, illetve amikor Manilában, az Intramuros Nagy Mária-járás során adják elő, és (4) a Turumba-hagyományra vonatkozó reflexióik. A tanulmány kutatási tervének részeként a szerző félig strukturált interjút készített a Turumba-járások három aktív résztvevőjével: David John Angelesszel, John Paul Delfinóval és Istop Crackett Atienzával. A válaszadókat a rendelkezésre állás alapján, illetve görgetett mintavétel útján választottuk ki. Hozzájárultak ahhoz, hogy a szerző megnevezze őket a jelen tanulmányban. A felvett interjúk a Zoom segítségével készültek, és válaszadónként negyven percig tartottak. Tekintettel arra, hogy a szerző a tanulmány készítésének idején Magyarországon tartózkodott, a hatékonyság érdekében az online interjúformát választottuk.

A Turumba-résztvevők szempontjai

David John Angeles

David John Angeles egy huszonhét éves hívő és zarándoklat-szervező, aki a Bulacan állambeli Malolos Santo Rosario negyedéből származik. 2008-ban fedezte fel először a Turumba-hagyományt, amikor a Flickr mikroblog-oldalon böngészett, amelyet a *camarero*k (a *santos*nak nevezett katolikus vallási képek őrzői) használnak arra, hogy kapcsolatba lépjenek egymással.³² Végül az emberek többsége áttért a Facebookra, ám ő továbbra is bepillantást nyert a Turumba-járásokba. Hangsúlyozta, hogy 2012-ben kezdett el áhítatot tartani a Nuestra Señora de los Dolores de Turumba felé, amikor a malolosi

³¹ Deguma – Case – Tandag 2019.

³² Utalás Tamayo tanulmányára 2020: 125.

katedrális más plébániáinak tagjaival együtt meglátogatta Pakilt. „*May ibang pakiramdam nung nakita ko ang Birhen*” (Valami mást éreztem, amikor megláttam a Szűzanya ikonját) – mondta. A látogatás után úgy döntött, hogy megrendeli az eredeti ikon másolatát, amelyet Noli Principe Manalang, bulacani művész, az 5. Leonardo Da Vinci Nemzetközi Díj egyik díjazottja festett.

Amikor másodszor is visszatért, hogy meglátogassa a pakili kegyhelyet, mélyebb célja volt azon kívül, hogy azt akarta, hogy az ikon másolatát megáldják a kegyhelyen. A nagynénje kérte, hogy imádkozzon érte, mivel a mellében cisztát találtak. Az imádság mellett David egy palackban a templom melletti forrásból származó vizet is hazahozott. Utasította nagynénjét, hogy fürödjön meg a vízben, amelyről a pakili helyiek úgy vélték, hogy a Nuestra Señora de los Dolores de Turumba közbenjárására áldották meg. Úgy fogalmazott: „*Sabi ko sa tiyahin ko wala naman mawawala kung susubukan nya*” (Azt mondtam a nénikémnek, hogy az semmit nem árt, ha kipróbálja). Amikor a nagynénje egy hét múlva elment az orvoshoz egy rutinvizsgálatra, az orvos azt mondta, hogy a ciszta teljesen eltűnt. Ez az eset sarkallta arra, hogy 2016. április 18-án részt vegyen az első *lupi* felvonulásán, ahol a Turumbát táncolta.

David hangsúlyozza, hogy a Turumba tánc nem követ semmilyen formalizált rutint. Az emberek arra táncolnak, amire akarnak. A felvonulások során egyszerűen csak ugrál és a levegőben integet a kezével. Megjegyzi azonban, hogy általában csak a körmenet előtt táncolóknak vannak bizonyos lépéseik. Egyrészt megismétli, hogy még a helyiek is önkényesen táncolnak. Ezt szerinte a történelmi beszámolókra alapozza, mert amikor megtalálták és végre felemelték az ikont, az emberek annyira örültek, hogy ez éneklésre és táncra készítette őket. „*Nung nakita ng mga sacadores ang Birhen, nagsayawan nalang sila. Nagpupupukpok ng bakya. Yung mga nakikitang sayaw ngayon sa social media ay pauso nalang. Wala talagang pormalidad yung sayaw*” (Amikor a helyiek meglátták az ikont, csak táncoltak. Elkezdtek ütügetni a fapapucsukat. A tánc, amit manapság a közösségi médiában látsz, egyszerűen egy új keletű kreáció. Az igazság az, hogy a táncnak nincsenek formális lépései). Amikor táncol, nem foglalkozik a többiek reakciójával,

tekintve, hogy mindenki más is táncol. Az embereket az sem érdekli, hogy az ember részt vesz-e a táncban vagy sem.

David elmondása szerint, bár 2016 óta évente részt vesz a *lupi* felvonulásokon, csak két *lupi* körmeneten vesz részt: a Pistang Martesen és az augusztusi fesztiválon. Ennek elsődleges oka inkább gyakorlati. Elmondása szerint e két *lupi*-felvonuláson kevesebb ember van, mint a többi *lupin*, például a Pistang Biyatiko során, ahol a Quiapóban tartott felvonuláson a tömeg legalább fele Pakilban látható. Ezek többnyire betegek, akik zarándoklatra mennek. David hozzátézi, hogy ezeken a nagy felvonulásokon gyakori, hogy sokan a hőség és a kimerültség miatt a földre ájulnak. Ezzel szemben ő nem csatlakozik az Intramurosban minden december első vasárnapján megrendezett körmenethez, mivel kerüli a hatalmas tömeget. Azt is megjegyzi, hogy az iGMP-ben a tömeg különböző emberek keveréke. Sokan turisták és nézelődők, míg a Pakilban lévők többnyire helyiek és távolabbi helyekről érkező hívek. David hangsúlyozza, hogy amikor a két *lupi* körmenetben táncol, vagy a Szűz Máriához intézett imájára gondol, vagy pedig hálát ad a kapott áldásokért. Véletlenül elmesélte Kidlat Tahimik, a Fülöp-szigeteki nemzeti filmművész egyik filmjét, amely arról szól, hogy miért táncolják az emberek a Turumbát. A tánc célja, hogy a gyászoló Szűz Máriát boldoggá tegye. Van egy helyi hiedelem is, miszerint az ember imája teljesül, ha a körmenet során azt látja, hogy Szűz Mária képe visszamosolyog a hívőre.

David úgy véli, hogy a Turumba tánc, a hozzá tartozó ének és a Nuestra Señora de los Dolores de Turumba képe összefonódik. Ha valaki a képre gondol, automatikusan a tánc és az ének is átsuhan az agyán. Azt is megjegyzi, hogy a hívek száma évről évre nő, mióta 2016-ban először csatlakozott a *lupi*hoz. Sőt, a fiatalabb generáció jelenléte is egyre növekszik. Ezt a jelenséget a közösségi média hatásának tulajdonítja. Nem biztos azonban abban, hogy a *lupi* körmeneteken manapság részt vevő emberek mind Szűz Mária hívei vagy csak nézelődők. Korábbi tapasztalatai szerint rengeteg idős és gyengélkedő ember volt jelen. Bár a Turumba-hagyomány az utcai táncról ismert, David hangsúlyozza, hogy a körmenetben való táncolás nem feltétele annak, hogy Szűz Mária hívének nevezzék. „*Makapagdasal o makita mo sya isang beses sa isang taon, yoon ay sapat na para maging deboto. Hindi requirement ang pagsasayaw. Nakikita sa puso*” (Elég, ha évente egyszer

imádkozol vagy meglátogatod Szűz Máriát ahhoz, hogy hívő legyél. A tánc nem követelmény. Az ember áhítatának szívből kell jönnie). Áhítata révén David ezt meg tudta osztani barátaival és munkatársaival a templomban. Arra ösztönözte őket, hogy hasonló áhítatot tanúsítsanak, és vele együtt zárandokoljanak el Pakilba.

John Paul Delfino

John Paul Delfino harminchét éves hívő a lagunai San Pablóból. Jelenleg egy manilai magáncégnél dolgozik a minőségirányítással foglalkozó vállalati vezetőségi csapat tagjaként. John Paul pakili Szűz Mária iránti áhítatának kiindulópontja egyedülálló, mivel nagymamája hatására alakult ki. Elmeséli, hogy áhítata nem Pakilban kezdődött, hanem Doloresben, Quezonban, ahol a plébániatemplom védőszentje a Nuestra Señora de los Dolores (Fájdalmas Szűzanya). Nagyanyja minden hónap első péntekén elvitte a templomba, hogy részt vegyen a szentmisén. 2014-ben látogatott el először a pakili kegyhelyre, ahol rájött, hogy a Doloresben és Pakilban énekelt himnusz szövege gyakorlatilag ugyanaz. Az egyetlen különbség a tempó volt. A pakili éneket gyorsan, míg a doloresit sokkal lassabban adják elő. Azt is megjegyzi, hogy Pakilban hosszabb az ünnep, mint Doloresben, ahol az ünnepet évente csak kétszer tartják: Viernes de Dolores és a Fájdalmas Szűzanya ünnepén, szeptember tizenötödikén.

Davidhez hasonlóan minden évben két *lupi* felvonuláson is részt vesz; ezek a Viernes de Dolores és a Domingo de Dolores alatti *lupi* felvonulások. Indoklása szerint a részvételt a munkanapjai határozzák meg, és megjegyzi, hogy csak akkor tud részt venni, amikor nincs munkája. John Paul szerint a *lupi* körmenetek általában hétköznapi zajlanak, így ezeken a napokon nem tud részt venni. Amikor részt vesz a *lupi* körmenetekben, a tömeggel együtt a kép *andas*ának hátsó részén helyezkedik el. Tekintettel az elhelyezkedésére és a körülötte lévő hívők tömegére, nem tud táncolni. Általában az Awit ng Turumba ütemére tapsol, akárcsak a többi résztvevő. John Paul hozzáteszi, hogy a helyi táncosok és a táncolni vágyók az *andas* előtt helyezkednek el. Ő sem tudja, hogy mit gondolnak róla mások a felvonulás alatt. „*Form of prayer ang pagsasayaw sa Turumba. Kahit magsayaw ka ng exaggerated okay lang. Napakainit sa prusisyon kaya mahirap din makasayaw*” (A Turumba tánc az ima egy formája. Még ha eltúlzottan is csinálod, akkor is rendben van.

Emellett a hőség is intenzív a felvonulás alatt, így csak táncolni tudsz.) – fogalmazott.

Személyes szinten nagyon is tudatában van a tánc jelentőségének az áhítattal kapcsolatban. Továbbá annak, hogy a Turumba tánc az emberek reakciójának eredménye volt. Úgy táncoltak, mintha hisztérikus vagy örült állapotban lennének. A Turumba tánclépései nem meghatározottak, és nem formálisak. John Paul megfigyelése szerint az évek múlásával egyre több a hívő. Ez szerinte két dolognak lehet az eredménye: a kegyhely egész éves tevékenységének és az idén szeptemberben esedékes pápai koronázásnak, amelyet a Vatikán engedélyezett. Ez látható abból a sok hívőből is, akik legalább két éven keresztül türelmesen sorban állnak, hogy szponzorálhassanak egy öltözetet a kegykép számára, vagy azokból, akik a körmenet után felmásznak a kegykép *andasára*, hogy egy virágot szerezzenek. Amikor részt vesz a táncos körmenetben, John Paulnak csak az imák és a hála jut eszébe. Eszébe jutott egy alkalom, amikor az édesapja egészségéért imádkozott. Bár édesapja már elhunyt, úgy hitte, hogy az édesapja életét meghosszabbította Szűz Mária közbenjárására. Ezért a hálaadás egy formájaként továbbra is csatlakozik a *lupi* körmenetekhez.

John Paul megosztja, hogy a Turumba előadása az iGMP-ben meglehetősen színpadias. „*Sa iGMP malinis masyado. Nagyon szervezett. Bilang ang mga galaw kivéve sa mga tao sa likod o kasama ng Birhen. Pero sa Pakil scattered ang tao*” (Az iGMP-ben a modor rendezett. Nagyon szervezett. A lépések valahogy pontosak, kivéve a hátul vagy a Szűz Mária képéhez közel állókat. Pakilban azonban az emberek szét vannak szóródva). Számára a körmenetben való táncolás nem szükséges ahhoz, hogy Szűz Mária hívévé váljon. Hangsúlyozza, hogy a körmenet alatti tánc és éneklés nem befolyásolja a Szűz Mária iránti áhítatát. Ha énekel és táncol, az leginkább a körülötte lévő emberek hatására történik. John Paul szerint a hívek azért is táncolnak, hogy megvigasztalják a síró Szűz Mária-képet. Ezzel kapcsolatban rámutat, hogy az Awit ng Turumba jobban kapcsolódik a képhez, mint a tényleges tánc. A zenekar fellépése szintén fontos a körmenetek során. Nemcsak a hangulatot teszi ünnepivé, hanem ez az a hajtóerő, amely táncra készíti az embereket. Az ének nélkül szerinte a felvonuláson való táncolás valahogy értelmetlen.

John Paul elismeri, hogy az áhítatát másokkal is megosztja. Már nagyon fiatalon mélységes áhítatot érzett a Mater Dolorosa (Fájdalmas Szűzanya) iránt, és ez folyamatosan arra ösztönzi, hogy másokat is személyes áhítatra buzdítson. Pakilban és Intramurosban szerzett tapasztalatai alapján úgy véli, hogy a körmeneteken részt vevő emberek többsége Szűz Mária híve. Úgy fogalmaz: *„Pag-iGMP buong Pakil nandun. Even mga boss ko sa office nakikita ko doon. Kahit hindi mga taga Pakil nandun at nakikisayaw. Sa Pakil naman kung saan-saan galing ang mga tao. May roll call pa. May taga Malabon, Bulacan, Cavite at iba pa”* (Az iGMP alatt Pakil egész városa jelen van. Még a főnökeimet is láttam ott. Még azok is ott vannak, akik nem Pakilból származnak, és ők is táncolnak. Az emberek különböző helyekről jönnek Pakilba. Még névsorolvasás is van. Az emberek többek között Malabonból, Bulacanból és Cavitéből is jönnek).

Istop Crackett Atienza

Míg David és John Paul más helyekről származik, Istop Crackett Atienza a lagunai Pakilból származik. Bár korát nem akarja elárulni, bejegyzett gyógytornászként dolgozik. A Turumba-hagyományok iránti tudatossága nagyon fiatalon kezdődött. Azt mondja, hogy nagyapja és nagyanyja is nagyon aktív volt a plébániatemplomban, és ő is sokáig sekrestyésként szolgált. Emellett hangsúlyozza, hogy soha nem hagyta ki a lupi körmeneteken való részvételt; még akkor sem, ha aznap dolga van, szabadságot kér csak azért, hogy részt vehessen. Istop a Nuestra Señora de los Dolores de Turumba iránti mélységes odaadását a szakmai életével is összefüggésbe tudja hozni. Azt mondja: *„Sa pagdedebosyon ko, naipagdadasal ko ang aking mga pasyente. Pag-okay ang pasyente sa akin din ang credit”* (Ennek az odaadásnak köszönhetően tudtam imádkozni a betegeimért. Ha az imáimnak köszönhetően meggyógyultak, az az én érdemem is). Amikor régebben csatlakozott a körmenetekhez, Istop az Awit ng Turumba ütemére táncolt. Ő sem volt tudatában mások reakcióinak, és a vonzás törvényére hivatkozott, hogy szemléltesse a mondandóját – mivel az egész tömeg táncolt, rá is hatással volt, hogy utánozza, amit ők csináltak. Mostanában azonban inkább egy helyben maradt, és megvárta, amíg a felvonulás elhalad mellette, mert a lupi felvonulások alatt hatalmas a tömeg. Hozzáteszi, hogy a plébánia a közelben van, és bármikor meglátogathatja.

Ő inkább lehetővé tenné, hogy más emberek, különösen azok, akik más városokból és tartományokból érkeznek, részt vehessenek a Turumbán, és közelebb kerülhessenek Szűz Máriához.

Mivel Pakilban nevelkedett, erős fogalma van a tánc történelmi szerepéről és a népi áhítattal való kapcsolatáról. „*Kaya ka sumasayaw kasi overjoyed ka. Tururu - nawawala sa sarili*” (Táncolsz, mert annyira örülsz. A helyi szóhasználatban ez a Tururu - magadból kikelsz állapota). Helyiként hangsúlyozza, hogy nincsenek konkrét lépések, amikor a Turumba táncról van szó. A rutin, amit manapság megfigyelhetünk, új keletű. „*Ngayon nalang ang parang party-party. Yung steps ngayon ay para maging organized nalang tulad sa Obando. Kahit ano pwede mo sayawin. Sway-sway then lakad sa matatanda kasi hindi na nila kaya magbardagulan*” (Csak mostanában látszik úgy, mintha az emberek buliznának. Egyébként a manapság kitalált lépések arra valók, hogy ugyanolyan szervezettek legyenek, mint az obandóiak. Igazából bármilyen lépést táncolhatsz. Az idősebb generáció csak a kezét lóbálja, mert nem tudja utánozni, amit a fiatalok csinálnak) - mutat rá. Amikor a kép részt vesz az Intramurosban évente megrendezett iGMP-n, mindig jelen van. Egyike volt azoknak az embereknek, akik tavaly decemberben segítettek a Szűz Mária *andas* feldíszítésében. Istop kifejti, hogy a Pakil és Intramuros között végzett Turumbák ugyanazok. Az egyetlen különbség az, amikor más emberek, általában turisták és nézők, megdöbbennek először látva a hagyományt. Ugyanakkor arról is beszélt, hogy időnként büntudata van, amiért Intramurosba megy, amikor az eredeti ikon Pakilban marad.

Amikor régebben a Turumbában táncolt, és most, amikor egy helyben marad a felvonulásokon, csak a hálaadás jár a fejében, mert nem kér többet. Ő is úgy véli, hogy az ének, a tánc és a Szűzanya képe szintagmatikus. Istop tisztázza: „*Pag narinig mo ang Turumba kasama ang sayaw. Magkakasama ang Birhen, banda, at sayaw. Para syang kanta. Kung walang sayaw, walang impact. Ang milagro ay pag narinig mo ang Turumba napapasayaw na ang mga tao o alam ng tao na sa Pakil yun*” (Amikor a Turumba szót hallod, ahhoz hozzátartozik a tánc is. A Szűzanya, a zenekar és a tánc összekapcsolódnak. Olyan ez, mint egy ének. Ha nincs tánc, nem lesz hatása. Az igazi csoda az, ha az emberek automatikusan táncolnak, csak mert meghallják a Turumba szót, vagy ha az emberek azonnal azt feltételezik, hogy a Turumbát Pakilban

adják elő). Bár meghívja a barátait, hogy jöjjenek el Pakilba a Turumba alatt, nem bátorítja őket arra, hogy áhítatot tartsanak. Inkább hagyja, hogy a barátai minden évben önszántukból térjenek vissza, mert Szűz Mária változást hozott az életükbe. Ami a lupi körmeneteken részt vevő többi embert illeti, Istop kitér a könyörgéseik hatalmasságára. Lelkesítőnek találja, hogy sokan, az élet minden területéről és távoli helyekről is elzarándokolnak Pakilba. „*Hindi ka pupunta sa isang lugar kung hindi mo nararamdaman ang presensya ni Mama Mary*” (Nem fogsz olyan helyre menni, ahol nem érzed Szűz Mária jelenlétét) – hangsúlyozza.

Még ha a Nuestra Señora de los Dolores de Turumba tiszteletéről széles körben ismert is a táncos körmenet, Istop hangsúlyozza, hogy a tánc nem feltétele annak, hogy hívőnek nevezzék. Az időseket és a beteget hozza példának. Ők már nem tudnának táncolni, így a taps egyszerű cselekedete is több mint elég. Hozzáteszi, hogy ez inkább arról szól, hogy az ember hogyan hajtja végre vagy mutatja ki az örömét. Istop úgy véli, hogy más vallási eseményekhez hasonlóan, a táncos felvonulás során is különböző emberek érkeznek Pakilba, és nem mind bhakták vagy zarándokok. Felidézi: „*May curious, may gusto pumunta, lehet namumulitika. Hindi naman lahat masasabing deboto. Kung bumalik sila, may ginawang milagro ang Birhen sa buhay nila*” (Vannak emberek, akik kíváncsiak, akik csak meg akarják nézni, és vannak, akik átpolitizálják az eseményt. Nem mindenki bhakta. De ha visszatérnek, az azt jelenti, hogy Szűz Mária csodát tett az életükben).

Konklúzió

A tanulmányban részt vevő válaszadók által megosztott elbeszélések hozzájárultak a Turumba tánc hagyományának megértéséhez a lagunai Pakil városában. Visszatérve a tanulmány által lefedni kívánt négy aspektusra, az esetek azt mutatják, hogy egy helyi tánc hagyomány megismerésének többféle módja van. Tagadhatatlan, hogy a közösségi média olyan hajtóerő, amely vonzza a résztvevőket a lupi felvonulásokra, ahol a Turumbát tartják. A közösségi médián kívül a válaszadók változatos tapasztalatai arra utalnak, hogy a nagyszülők hatására alakult ki a Szűz Mária iránti

áhitat, és kerültek kapcsolatba az egyházzal kapcsolatos tevékenységekkel. A válaszadók életkorának előrehaladtával a táncos körmenetekre való részvétel iránti motivációjuk is fejlődött. Elsősorban azért vesznek részt, mert ez a hálaadásuk megnyilvánulása minden áldásért és meghallgatott imáért. Ezek a motivációs változások és a gyakorlatnak való fokozatos kitettség a liminalitás érzését mutatják. Azok a szakaszok, amelyekkel a válaszadók a pusztán nézőből résztvevővé válás során találkoztak, összhangban vannak a Gennep liminalitás fogalmával.³³ A válaszadók tapasztalatai alapján ők is átesnek az *elkülönülés* időszakán (előzetes fázis), amelyet jól példázott, hogy vagy a közösségi médián, életük befolyásos személyein vagy személyes megfigyelésen keresztül találkoztak a gyakorlattal, az *átmenetet* (liminális fázis), amikor a szentély meglátogatásakor valami jelentőset tapasztaltak, vagy amikor imáik teljesültek, és a *beépülésen* (posztliminális fázis), amikor elkezdtek minden évben részt venni az éves hagyományon.³⁴

E tanulmány révén egy fontos kérdés is tisztázódik: a Turumba nem rendelkezik sajátos lépésekkel. Az emberek szabadon és tetszőlegesen táncolhatnak a felvonuláson. Az a fajta tánc, amelyet a felvonulási útvonal mentén járnak, a rendkívüli boldogság kifejezését szimbolizálja, amely szilárdan gyökerezik a Turumba ikon történelmi kontextusában és abban, ahogyan az emberek reagáltak az 1788-as eseményre. Eközben a szinkrontánc, amelyet a fiatalok manapság előadnak, új keletű találmány. A *lupi* felvonulásokon részt vevő emberek sokfélesége, az, ahogyan minden társadalmi osztály áttöri a határokat, és végül a Turumba alatt egy emberként egyesül, eléri a *communitas* pillanatát. Victor Turner antropológus szerint ez arra vonatkozik, hogy az emberek hogyan válnak egyenlővé a rituális folyamatban a meglévő struktúra felfüggesztése révén.³⁵ A Turumba végrehajtásakor a meglévő struktúrát (pl. társadalmi normák, társadalmi osztály) átmenetileg elengedik, majd a rituális tánc végeztével visszatérnek a megszokott struktúrához.

A *lupi* felvonulásokon való táncválasztást – a válaszadók által példaként említettek szerint – több tényező is befolyásolhatja. Ezek közé tartozik a felvonuláson jelenlévők száma, a rendelkezésre álló hely, a hőmérséklet és

³³ Gennep 1909.

³⁴ Gennepet idézi: Willett – Deegan: 2001.

³⁵ Turner 1969: 96.

a páratartalom az egyes *lupi* felvonulások alatt, valamint a tömeg hatása a Turumba táncolásakor. Amikor a Turumbát minden decemberben elhozzák Intramurosba, a válaszadók két dimenzióra összpontosítanak: a résztvevőkre és a felvonulás menetére. Míg a táncos felvonulás a pakilihoz hasonló, addig a Turumba itt egyfajta turisztikai attrakciónak is számít. Amikor a Turumbát Intramurosban adják elő, nehéz megfejtetni, hogy a résztvevő hívő-e, vagy egyszerűen csak néző, aki az ünnepi hangulat miatt beleveti magát a tömegbe, míg – ahogy a válaszadók kiemelték – a *lupi* felvonulások idején Pakilba látogatók többsége hívő és zarándok, akik különböző helyekről érkeznek. Azt is idézték, hogy Intramurosban a Turumba valamilyen módon szervezett. Pakilban azonban a résztvevők jobban szét vannak szóródva és sokkal hangosabbak.

Végül a válaszadók szerint a Nuestra Señora de los Dolores de Turumba tisztelete hármasságban létezik: a kép, az Awit ng Turumba és az utcai tánc. Ez a három összefonódik. Ezzel szemben minden válaszadó egyetért abban, hogy a körmenet alatti tánc nem követelmény a Nuestra Señora de los Dolores de Turumba iránti tisztelethez. A Turumba-hagyományot illetően a válaszadók hiedelmeiben meglévő hármasság összefüggés egybevághat azzal, amit Ábrahám Nóra táncantropológus mond a táncoló testről. A táncoló testet a lélek (az egyén hite), a tudat (a történelmi és vallási kontextus megértése) és a vágy (hálaadás vagy imaszándék) táplálja.³⁶ Mircea Eliade vallástörténész hangsúlyozza, hogy „a képek egy archetípussá transzformált mitizált múlt iránti nosztalgiát fejeznek ki, és ez a „múlt” nemcsak egy eltűnt idő iránti sajnálkozást jelent, hanem számtalan más jelentést is”.³⁷ Ebben a tekintetben, ha a Turumba-hagyomány három elemét összeolvasszuk, a kép, az Awit ng Turumba és az utcai tánc a résztvevők számára is erőteljes szimbolikaként szolgál – a múlt újrajátszása, a múlt élő elbeszélése és az előadott ima vagy hálaadás.

³⁶ *Ábrahám 2021: 125.*

³⁷ *Eliade 1952: 17.*

Referenciák

ÁBRAHÁM Nóra

- 2021 *Anthropology in Dance Gesture Systems of the Body.*
Ethnographica et Folkloristica Carpathica 23. Debrecen.
123–148.

CONGREGATION FOR THE DIVINE WORSHIP AND THE DISCIPLINE OF THE
SACRAMENTS

- 2001 *Directory on Popular Piety and the Liturgy: Principles and
Guidelines.*
[https://www.vatican.va/roman_curia/congregations/ccdds/
documents/rc_con_ccdds_doc_20020513_vers-direttorio_
en.html](https://www.vatican.va/roman_curia/congregations/ccdds/documents/rc_con_ccdds_doc_20020513_vers-direttorio_en.html) [utolsó letöltés: 2023.07.27]

DEGUMA Jabin – CASE Melona – TANDAG Gemina

- 2019 Popular Religiosity: Experiencing Quiapo and Turumba.
American Research Journal of Humanities and Social Science. 2.
6. 1–11.

DE LA GIRONIERE Paul

- 1954 *Twenty Years in the Philippines.* New York: Harper and
Brothers.

ELIADE Mircea

- 1952 *Images and Symbols: Studies in Religious Symbolism.* London:
Harvill Press.

GENNEP, Arnold van

- 1909 *The Rites of Passage.* Chicago: University of Chicago
Press.

ITUGOT Jonald Justine

- 2009 *Cavite's Karakol: A Provincial Expression of Popular Piety.*
Research paper. Manila: University of Santo Tomas, Religious
Education Program of the College of Education.

JOCANO Felipe Landa

- 1967 Filipino Catholicism: A Case Study in Religious Change.
Asian Studies 5. 1. 42–64.

JONES Dan

- 2013 The ritual animal: praying, fighting, dancing, chanting-human rituals could illuminate the growth of community and the origins of civilization. *Nature*. 493. 7433. 470.

MACARANAS Juan Rafael

- 2021 Understanding Folk Religiosity in the Philippines. *Religions*. 12. 800. 1–14.

MALABANAN James Benedict

- 2017 *Nuestra Señora de los Dolores de Turumba – Laguna’s Sorrowing Queen and Cause of their Joy*. <https://pintakasi1521.blogspot.com/2017/03/nuestra-senora-de-los-dolores-de.html> [utolsó letöltés: 2023.07.27]
- 2017 *St. Pedro Bautista – Missionary. Developer of the Philippines, Martyr*. <https://pintakasi1521.blogspot.com/2017/09/st-pedro-bautista-missionary-developer.html> [utolsó letöltés: 2023.07.27]

MONTOYA Marisa

- 2018 *Dancing a Shared History: The Lasting Implications of Spanish Colonization for Contemporary Mexican and Filipino Dance*. Bachelor’s thesis. California: University of California, Psychology and Ethic Studies Program.

OBUSAN Ramon

- 1994 Ritual Dancing. *CCP Encyclopedia of Philippine Art*. With Notes from Ligaya Fernando Amilbangsa (2018). <https://epa.culturalcenter.gov.ph/6/46/91/> [utolsó letöltés: 2023.07.27]

OPENBIBLE

- 2001 *100 Bible Verses about Dance*. <https://www.openbible.info/topics/dance> [utolsó letöltés: 2023.07.27]

PHILATLAS

- 2023a *Laguna*. <https://www.philatlas.com/luzon/r04a/laguna.html> [utolsó letöltés: 2023.07.27]
- 2023b *Pakil Province of Laguna*. <https://www.philatlas.com/luzon/r04a/laguna/pakil.html> [utolsó letöltés: 2023.07.27]

RAAS Bernhard

- 1992 *Popular Devotions: Making popular Religious Practices More Potent Vehicles of Spiritual Growth*. Manila: Logos Publications.

REYES Jeremiah

- 2015 *Loob and Kapwa: Thomas Aquinas and a Filipino Virtue of Ethics*. PhD dissertation. Belgium: KU Leuven, Doctoral School of Humanities and Social Sciences.

REYES-URTULA Lucrecia – ARANDEZ P.M. – TIONGSON Nicanor

- 1994 Hispanic Traditions and Transformations in Philippine Dance (1565 Onward). *CCP Encyclopedia of Philippine Art*. With notes from Clarissa Mijares (2018). <https://epa.culturalcenter.gov.ph/6/45/3/> [utolsó letöltés: 2023.07.27]

RIVERA Mario

- 2018 *Birhen ng Turumba*. Philippines: El Guapo Printing Press.

SALDANA-SESE Digna – LANDY Thomas

- n.d. *Obando Feast of the Three Saints and Fertility Dance*. <https://www.catholicsandcultures.org/feasts-holy-days/obando-feast-three-saints-philippines> [utolsó letöltés: 2023.07.27]

TAMAYO Jose Antonio Lorenzo

- 2020 Contemporary camareros: santos sponsorship in the Philippines today. *International Journal of Intangible Heritage*. 15. 117–130.
- 2022 Hermano mayor: fiesta sponsorship in the contemporary Philippines. *International Journal of Intangible Heritage*. 17. 1. 100–113.
- 2023 Sayaw ng Bati: A perspective on transculturation of the Spanish colonial heritage in the Southern Tagalog Region of the Philippines. *Különleges Bánásmód Interdiszciplináris folyóirat*. 9. 1. 173–188.

TURNER Victor

- 1969 *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. New York: Cornell University Press.

1970 *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*. United States: Cornell University Press.

VILLARUZ Basilio Esteban

1994 Philippine dance. Ed. Nicanor Tiongson. *CCP Encyclopedia of Philippine Art*. 5. Manila: Cultural Center of the Philippines.

VILLARUZ Basilio Esteban

2018 Audience, Time, and Space of Dance. *CCP Encyclopedia of Philippine Art*. <https://epa.culturalcenter.gov.ph/6/47/24/> [utolsó letöltés: 2023.07.27]

WILLET Jeffrey – DEEGAN Mary Jo

2001 Liminality and Disability: Rites of Passage and Community in Hypermodern Society. *Disability Studies Quarterly*. 21. 3. 137–152. <https://dsq-sds.org/article/view/300/349> [utolsó letöltés: 2023.07.27]

Néptáncmozgalom

Felföldi László
Székely Anna

A magyarországi néptánc-újjaélesztési mozgalom jogi és politikai kereteiről a második félévben XX. század második felében

FELFÖLDI LÁSZLÓ

Mottó: Csárdástanítás a Magyar Ifjúsági Kommunista Szövetségben:
Kettőt balra, kettőt balra (vicc a hatvanas-hetvenes évek fordulójáról
Budapesten).

Előszó

E tanulmány célja, hogy felhívja a figyelmet a huszadik századi népművészet-újjaélesztési mozgalmak politikai-jogi hátterére vonatkozó kutatásokra. Ehhez olyan releváns nemzeti és nemzetközi dokumentumokat válogattam ki, amelyek egyfajta írásos „formáját” jelentik ezen tevékenységeknek. A társadalmi gyakorlatban a szervezetek sokféle jogi dokumentumot használnak, amelyek formájuk, tartalmuk, céljuk, érvényességi körük és időtartamuk, stb. szerint különböznek egymástól. A kulturális igazgatást és szabályozást illetően a leggyakoribb jogi-politikai dokumentumtípusok a következők: cselekvési tervek, programok; szerződések, határozatok, rendeletek; törvények; alkotmányok; nyilatkozatok, ajánlások és egyezmények. Ezek egyfajta hierarchiát alkotnak, amelyet a kutatási folyamatban figyelembe kell venni. Itt a törvényt (mindenféle jogi szabályozást) és az igazságszolgáltatást a társadalom alapstruktúrája részének tekintem, amely közvetít a kulturális és politikai szféra, illetve az érdekek és a társadalom normatív rendje között. Ezek a társadalmi konszenzus és ellenőrzés eszközei.¹

¹ Barker 2004: 40–41.

Kiindulási pont

Az ilyen vagy hasonló kutatási témák korábbi nemzetközi történetének feltárásához a politikai antropológia, a jogszociológia, a kultúrszociológia vagy a kultúratudományok figyelembe vétele szükséges. Hivatkozhatok például Tony Bennett angol szociológus gondolataira a kultúrpolitika, a kulturális politika és a kormányzatiság kultúratudományokban betöltött jelentőségéről.² Ahogy Pierre Bourdieu francia szociológus állítja, a kulturális tőke társadalmi viszonyként működik egy olyan csererendszerben, amely magában foglalja a felhalmozott kulturális tudást, a tulajdonosok számára státuszt és hatalmat biztosítva.³ Sarah Thornton kanadai etnográfus és szociológus Bourdieu „kulturális tőkéjére”⁴ hivatkozik a *szubkulturális tőke fogalmában*, amelyet főként a népszerű táncművészet elemzése révén dolgozott ki. Ezek a fogalmak és gondolatok segítenek a kultúra politikai és jogi szabályozásának sajátos területének kutatásában, de a szerzők nem foglalkoznak közvetlenül a szociokulturális gyakorlatot keretbe foglaló jogi szövegekkel.

Magyarországon a szociológiai és táncművészeti kutatásban Vitányi Iván szociológus-táncművészeti történész és követői munkássága nyomán az 1960-as években született néhány olyan publikáció, amely érinti ezt a témát. A *Tanulmányok a néptáncmozgalom történetéből* című könyvben Vitányi Iván és Maác László táncművészeti történész áttekintést ad a néptánc iránti érdeklődés magyarországi fejlődéséről a huszadik század elejétől 1962-ig. Ezen munkájukban igyekeznek figyelembe venni a történelmi események politikai-jogi hátterét. Későbbi munkáikban is ezt a szemléletet alkalmazzák – lásd például Vitányi könyveit: *A kulturális politika célja, módszerei és eredményei az egyes országok társadalmi fejlődésének tükrében*⁵ és *Egyharmadoszág. Tanulmányok (Egy harmadik ország. tanulmányok)*⁶, illetve Maác László cikkei az 1980-as és 1990-es évekből: *A magyar néptáncmozgalom a hetvenes években*⁷ és *Rendszerváltások a magyar*

² Bennett 1998.

³ Bourdieu 1984.

⁴ Thornton 1995.

⁵ Vitányi 1983.

⁶ Vitányi 1985.

⁷ Maác 1981.

*táncművészetében*⁸. Hasonló gondolatok olvashatók Siklós László *Táncművészet*⁹ című könyvében és Könczöl Csaba *Táncművészet és szubkultúra*¹⁰ című cikkében. Tanulmányomban ezekre, mint lehetséges irodalmi forrásokra támaszkodom. Emellett a kommunista párt dokumentumait, a hozzájuk kapcsolódó politikai nyilatkozatokat, táncművészeti folyóiratokat és újságcikkeket használok a témához kapcsolódó, érdemi forrásokként. Eitler Ágnes 2017-es, *A 'kónyi verbunk' társadalomnéprajzi vizsgálata* című kutatása itt is figyelmet érdemel. Egy közösség belső társadalmi-hatalmi struktúráját, a hatalom és a helyi közösség viszonyát, valamint az ezekre gyakorolt hatásokat vizsgálja egy sajátos kulturális jelenségen, a *verbunk* táncon keresztül.¹¹

A kutatás fókusza

Jelen tanulmány egy szélesebb körű kutatási projekt része, amelynek célja, hogy megvizsgálja azokat a forrásokat, amelyek a legjobban reprezentálják a magyarországi kultúrpolitikát az 1918-1948, az 1949-1989 és az 1990-2010 közötti időszakokban. Ezúttal csak a központi, szocialista korszakra koncentrálok, amely jelentős változásokat okozott a magyarországi népzene- és néptáncművészet hordozóinak életmódjában. Arra a kérdésre összpontosítok, hogy a jogi dokumentumok hogyan tükrözik a döntéshozók céljait, és hogyan alakítják az általuk óhatatlanul megváltoztatott kulturális életet.

A kultúrpolitika legjellemzőbb vonásainak és következményeinek definiálása érdekében hét kritériumot választottam ki:

1. A hagyományos kultúra értelmezése (néptánc és népzene).
2. Ideológiai háttér
3. Célzott kedvezményezettek
4. A dokumentumok időbeli vonatkozása
5. A hagyományok megőrzésének és korszerűsítésének céljai
6. A kulturális modernizáció szabályozásának iránya (alulról vagy felülről)
7. A hagyományos tudás átadásának módjai.

⁸ Maác 1992.

⁹ Siklós 1977.

¹⁰ Könczöl 1977.

¹¹ Eitler 2017.

A szocialista rendszer által lefedett időszak periodizációja

A szocialista rendszer kezdetét és végét egyértelműen jelzi a kommunista párt 1949-es hatalomátvétele és a politikai pluralizmus 1989-es bevezetése. A kettő közötti időszakok azonban nem definiálhatók ilyen könnyen. Az 1960-as évek elejétől, az agrármodernizáció megvalósulásától, illetve a politikai és ideológiai rendszer konszolidációjának kezdetétől az 1980-as évekig tartó időszakot határozom meg határokként. Az 1980-as évektől kezdve a pártirányítás gyengülése és a politikai ellenzék megerősödése nyilvánvalóvá vált, de ez nem nyilvánult meg egyértelműen a kultúrpolitikai dokumentumokban. Ezen tendenciák csak az 1990-es évektől váltak világosan láthatóvá és dokumentálttá. Következésképpen az 1980-as éveket nem különböztetem meg külön korszakként. Ez a kutatás következő fázisában változhat, amikor több információ fog előkerülni a pontosabb periodizáció kialakításához.

A „pártállam” néhány dokumentuma és azok hatása az 1950-es évektől az 1960-as évek elejéig

A szocialista korszak ezen időszakában a Magyar Dolgozók Pártja törekvése a proletariátus diktatúrájának megerősítése, a marxizmus-leninizmus ideológiájának terjesztése és a szocialista rendszer alapjainak lerakása volt. A párt II. Kongresszusának (1951) dokumentumai a „kulturális forradalomról” mint munkájuk egyik fő programjáról beszélnek. Révai József (1898-1959) egy nagy befolyással és hatalommal rendelkező párttag és kultuszminiszter (1949-1953) az 1951-es kongresszusi beszédében azt állítja:

Mit jelent a kultúrforradalom? [...] Jelenti azt, hogy népünk szocialista átnevelésének szolgálatába kell állítanunk minden eszközt: az iskolát, az agitációt és a propagandát, művészetet, a filmet, az irodalmat, a tömegek kulturális mozgalmának minden formáját. A kultúrforradalom nem szakképzés csupán, nem iskolai tanulás csupán, nem politikai nevelés csupán, hanem mindez együttvéve.¹²

¹² Révai 1952: 5.

Révai áttekintést nyújt a művészeti ágakról, meghatározva az előző (1949-es) kongresszus óta eltelt három év legjelentősebb eredményeit. Beszédében nem érinti a táncot mint művészeti ágat, csak az irodalmat, a filmet, a színházat, a képzőművészetet és a zenét. De gondolatai, főként a zenéről, bizonyára a színpadi táncra is érvényesek:

Zeneszerzőink nagy része kezdi megérteni – ha nem is tudja még művésziileg igazán megvalósítani –, hogy a zenének is realistának kell lennie, népszerűnek és dallamosnak, hogy a magyar népzene és a klasszikus magyar zeneirodalomra, mint alapra építve kell tovább mennie, hogy kifejezhesse a zene nyelvén szocializmust építő népünk új érzelmeit.¹³

A II. Kongresszus dokumentumaiban kijelentették, hogy az új szocialista kultúra építése nem békés folyamat. Csak a régi, reakciós ideológiák, irányzatok és felfogások, elsősorban a narodnyikizmus és a formalizmus elleni küzdelem révén lesz sikeres.¹⁴ Ezen küzdelem fő színterei a kommunista párt által ellenőrzött, újonnan létrehozott művészeti szövetségek voltak. Az első ilyen szövetség megszervezésére irányuló törekvés a táncművészet terén (beleértve a balett és a néptánc szakértőit, de kizárva a modern táncot és a társastáncot), 1949-ben történt. A szövetségek egyik első feladata a szocialista ideológiának való elköteleződés és az önvizsgálat folyamatának lefolytatása volt. Molnár István, a színpadi tánc és a hivatásos néptáncokoreográfia kiemelkedő egyénisége (1908-1987) *Pártszerű művészetért* című önkritikai írását a Magyar Táncművészek Szövetsége folyóiratában (*Táncoló Nép*), 1950-ben jelentette meg. A totalitárius politikai hatalom határtalan ellenőrzéséről és a táncművészek ebből fakadó megaláztatásáról tanúskodnak szövegének alábbi részletei:

A Magyar Dolgozók Pártja, miután belpolitikai harcait sikeresen megvívta, megerősödött tekintéllyel, új feladatot tűzött maga elé: a kultúra kérdéseinek megoldását. Ennek eredményeként elindult kultúrforrada-

¹³ Révai 1952: 20.

¹⁴ Narodnyikizmus (vagy parasztpártiság, vagy populizmus) politikai doktrína, amely a parasztságnak biztosít hatalmat a többiek rovására. A formalizmus az irodalomelmélet olyan iskolája, amely az irodalmi szöveg formai kiválóságára koncentrálna, figyelmen kívül hagyva a műalkotás kulturális, társadalmi, kontextuális jellemzőit.

lom nagymértékben megváltoztatta látásomat és felhívta figyelmemet múltbeli működésim hiányaira. Nevezetesen arra, hogy a kultúra kérdéseit sem lehet politika nélkül megoldani. Ez döntő és alapvető hiba volt, mert kihagytam a legdöntőbb erőt, amely átalakíthat és megváltoztathat. A proletariátus erejét. A társadalom megváltoztatásának megoldását nem az osztályharc kiélesítésében láttam, így az osztályellentét döntő hatását a kultúrában nem ismertem föl. Ebből magától értetődően olyan alkotások születtek, amelyeket igen könnyen felhasználhatott az a réteg, amely ellen tulajdonképpen fegyvert akartam kovácsolni: a reakció. Múltbeli harcomat azért folytattam, hogy elismertessem az elnyomott parasztságot, amely alatt általában az elnyomott emberek tömegét értettem. Kultúrájuk terjesztésével öntudatukat akartam emelni, hogy harcolni tudjanak elnyomott helyzetük megszüntetéséért. Ám nem számoltam a politikai hatalommal, amely, ezt a fegyvert, a kultúrát kiragadta kezemből, azáltal, hogy míg felém politikamentességet hirdetett, addig saját érdekében felhasználta eredményeimet [...].¹⁵

A dokumentum befejező része:

Pártunk, a Magyar Dolgozók Pártja nem csak a magam munkáját irányította helyes útra, hanem állandóan irányítja és segíti az egész táncmozgalmat, hogy a szocializmusban a művészetek, köztük a táncművészet segíthesse a szocialista ember kialakulását. A Párt útmutatása nélkül a táncművészet sem végezhetne céltudatos építő munkát.¹⁶

A szovjet példa utánzásának szükségessége (az úgynevezett szovjetizálódás) állandó szempont volt a párt nyilatkozataiban. Az 1951-es kongresszus dokumentumaiban Révai József alábbi kijelentéseit Rákosi Mátyás pártelnök szavainak konfirmációjaként olvashatjuk:

Hadd mondjak itt köszönetet azoknak a szovjet művészeknek, Tyihonovnak és Novikovnak, Mojszejevnek és Obrazcovnak, Pudovkinnak és Zaharovnak, akik az új magyar kultúra kialakításának kezdetén ugyanolyan

¹⁵ Molnár 1950: 7.

¹⁶ Molnár 1950: 8.

baráti segítséget nyújtottak nekünk, mint Bargyin a magyar kohászatnak és Bikov vagy Dubjaga a magyar szta hanovistáknak. [...] *A formájukban nemzeti és tartalmukban szocialista kultúrák* közt nincs és nem lehet harc, hanem csak közeledés, kölcsönhatás és összeforrás. Ez a titka a szovjet kultúra mély hatásának. És ez a titka annak is, hogy a szovjet kultúra befogadja és magáévá teszi a haladó magyar kultúra nagy alkotásait.¹⁷

A szovjet néptánc- és népzenei mozgalom magyar együttesekre és csoportokra gyakorolt hatását több szöveg és írás elemzésével tudom illusztrálni, de itt egy speciális esetet, egy magyar falusi együttes és a Mojszejev együttes kapcsolatáról szóló cikket mutatok be. Először 1951-ben, Szegeden találkoztak, majd három évvel később, amikor az orosz együttes Magyarországra látogatott; a falusi táncosok a helyi újságon – a *Délmagyarországon* – keresztül meghívást küldtek nekik:

Kedves Elvtársak! Értésültünk arról, hogy a napokban újból hazánk földjére léptetek. Az öröm és boldogság, a szeretet és a soha el nem múló hála adta kezünkbe a tollat. Biztosan emlékeztek ránk három év távlatából [...] Három év nem homályosította el kedves emléketeket. Tőletek tanultuk, hogy az élet minden apró szépségét színpadra lehet vinni. A számunkra örökké emlékezetes „Buljba” egyszerű krumpliültetést ábrázolt. Tőletek kaptuk azt a gondolatot, hogy községünk sok évszázados hagyományait, ősrégi szokásait táncban, dalban őrizzük meg az utókor számára. Így születtek meg az azóta nagy sikert aratott „Sodró-fonó” és a „Gyékényes” népi játékok, amelyekben a tápéiak apáról-fiúra szálló mesterségét, a gyékényszövést művészi formában örökítették meg. [...] Mint barát a legjobb barátot, köszöntünk Benneteket és kérünk, jöjjetek el hozzánk, ismét hozzátok el művészeteteket. Forró szeretettel, Tápé és Szeged környéke dolgozó parasztságának legszebb táncaival, dalaival várunk benneteket. Tápéi Népi Együttes.¹⁸

Feltételezem, hogy a szovjet népzenei és néptáncgyüttesek (Mojszejev, Alekszandrov, Urál Népzenei és Néptáncgyüttes és hasonló) látogatásai

¹⁷ Révai 1952: 34.

¹⁸ Délmagyarország, 1954. március 2.: 3.

nagyban hozzájárultak a tehetséges falusi táncosok, énekesek és zenészek elismeréséhez, felhívva a figyelmet tevékenységük művészi értékére. Kedvező légkört teremtett ahhoz, hogy 1953-ban Magyarországon is megalapítsák a „Népművészet Mestere” díjat. A táncművészetért díjazottak között az egyik első Ács György (1890-1967) volt, aki Tápéból, a fent említett faluból származott.¹⁹

A szocialista korszak első időszaka a korábbi, az 1930-as és 1940-es években működő néptáncgyüttesek megszűnéséhez vezetett. Helyettük a döntéshozók új, államilag támogatott, hivatásos együtteseket hoztak létre. Ezek a színpadi néptáncra összpontosítva a következők voltak: a Magyar Néphadsereg Központi Művészegyüttese (1948), az Állami Népi Együttes (1951), a Szakszervezetek Központi Művészegyüttese (1951) és a Belügyminisztérium együttese (1952). Az amatőr néptáncgyüttesek is virágkorukat élték. A párt 1951-es II. Kongresszusának dokumentumai részletesen foglalkoztak velük, és méltatták tevékenységüket. Az amatőrség mint kulturális tömegmozgalom politikailag is erősen támogatott művészeti jelenséggé vált. A munkásosztály új magyar kultúra megteremtésében való aktív részvételének bizonyítékeként tekintettek rájuk. (Lásd a következő idézetben a félkövérrel szedett mondatokat).

[...] meg kell azonban említeni a tömegek művészeti öntevékenységének példátlan fellendülését, az üzemek és falvak tánc-, színjátszó- és kórusmozgalmát. A most folyó kultúrversenyen 3710 falusi csoport vett részt 53000 taggal, s 5874 városi-üzemi csoport 85000 taggal. **A mozgalom mutatja, hogy nemcsak új közönsége támad az új magyar kultúrának a dolgozó nép soraiból, hanem hogy a dolgozó nép a kultúra cselekvő résztvevőjévé akar válni és válik. Nem csak mint közönség, hanem mint alkotó is ki akarja venni részét az új magyar kultúra megteremtésében.** Ez a kulturális tömegmozgalom kimeríthetetlen tartaléka művészeti életünknek, itt jelentkeznek tömegesen új színész, táncos, énekes tehetségek. Sajnos nem eléggé figyelünk erre a mozgalomra, nem eléggé karoljuk fel a benne jelent

¹⁹ Felföldi – Gombos 2001.

kező tehetségeket, még mindig nagy a szakadék a tömegek kulturális mozgalma és az úgynevezett hivatásos művészek között [...]”²⁰



1. ábra

A bítai falusi együttes fellépése falujukban, 1950 <http://www.sarkoz.extra.hu/elodeink.html> (letöltés: 2018. augusztus 31.)

A „népművészet újjáélesztésének”²¹ elméleti és módszertani kérdésével kapcsolatban az egyik legizgalmasabb esemény az úgynevezett „jelleg-vita” volt, amely 1952-ben a *Táncművészet* című folyóiratban zajlott koreográfusok, kulturális aktivisták, táncelméleti szakemberek és újságírók részvételével²². Szorosan kapcsolódott a művészet és a kultúra más területein (irodalom, zene, film, építészet, festészet stb.) zajló vitákhoz, és azonos kérdések körül forgott: narodnyikizmus, formalizmus, sematizmus, naturalizmus, szocialista realizmus, a kommunista párt vezető szerepe és a marxista-leninista-sztálinista ideológia dominanciája. A vita szakmai szempontból meglehetősen terméketlen volt, mivel a résztvevők szociokulturális háttere és érdeklődési köre a hagyományos táncot illetően igencsak eltérő volt. (Ettől függetlenül több olyan gondolat is felszínre került, amelyek a következő év-

²⁰ Révai 1952: 27.

²¹ Az újjáélesztés mint a szakmai terminológia része az 1970-es években vált ismertté Magyarországon.

²² Válogatás a résztvevők írásaiból: Körtvélyes 1952; Molnár 1952; Pesovár 1952; Sebestyén 1952; Széll 1952.

tizedekben új, termékeny viták kiindulópontjául szolgáltak). Ebben a helyzetben a vitát olyan és hasonló politikai jelszavakkal zárták le, mint:



2. ábra

Rábai Miklós koreográfiája a Magyar Állami Népi Együttesben: Szüret <http://vmek.nif.hu/02100/02185/html/560.html> (letöltés: 2018. október 31.).

Egy dolgot pedig soha ne tévesszünk szem elől, sok ága, sokféle módja van táncaink új virágzásának, de útja csak egy van. És ezt az utat a marxi-lenini-sztálini elmélet kövezte ki, s a szocialista szovjet táncművészet fénye világítja be. Nagyon vigyáznunk kell, hogy le ne téjünk erről az útról ²³

Martin György, a nemzetközileg is meghatározó néptáncstudós (1932-1983) 1980-ban felidézte a folklór egyoldalú, torz színpadi megjelenítését ebben az időszakban:

A folklór (az ötvenes évek elejétől) [...] szerves, tudatos részévé vált a kulturális politikának. [...] Ez a folklórnak jó volt, mert szinte állami rangra emelte a nép írástalan műveltségének értékeit. Az intézményes

²³ László-Bencsik 1952: 378.

támogatás azonban túlságosan hivatalos keretet öltött, s ezzel éppen a további spontán folyamatokat gátolta. A hivatásos együttesek, az intézményes amatőr néptáncsoportok érthetően maradandó művészi értékeket akartak, vagy véltek létrehozni, s ezt mindig csak a színpadi kultúra, a színházi produkció, az individuális alkotások keretében képzeltek el, más lehetőségen nem is gondolkodtak. Pedig a folklórban javarészt ettől eltérő tendenciák, vonások uralkodnak.²⁴

A néptánc 1950-es évek elején tapasztalt túlhangsúlyozásával kapcsolatban azt mondja:

Ami a városi néptáncmozgalmat illeti, ott a hiba az volt, hogy erőszakosan szervezték, szorgalmazták a népi táncsoportokat, és a kötelező társadalmi munka kategóriájába került be a népi táncolás, sok más egyéb tevékenységgel. Szinte szemináriumi foglalkozásként illett a népi táncot is járni. Ez olyan telítettséget eredményezett, hogy később ellenkező hatást váltott ki. A néptánc iránti figyelmet azonban ez a korszak mégiscsak felkeltette.²⁵

²⁴ Martin 1980.

²⁵ Martin 1980.



3. ábra

Román együttes táncol az Ifjúsági és Diák Világfesztiválon 1951-ben https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:2nd_World_Festival_of_Youth_and_Students#/media/File:Bundesarchiv_Bild_183-R83618,_Budapest,_II._Weltfestspiele,_Festumzug,_rumänische_Delegation.jpg (letöltés: 2018. október 31.).

A néptánc újjáélesztésének leggyakoribb és legjellemzőbb megnyilvánulásai Magyarországon a helyi, regionális vagy országos fesztiválok, (a Népművészeti Intézet²⁶ szervezésében tartott) úgynevezett „kultúrversenyek”, a pártvezetők jubileumai és a pártrendezvényeken való fellépések voltak abban az időben. Nemzetközi szinten a néptánc és népzene előadásának legjelentősebb politikai eseménye az Ifjúsági és Diák Világfesztivál volt, amelyet a Demokratikus Ifjúság Világszövetsége rendezett szovjet politikai irányítás alatt. Először 1947-ben Prágában, majd 1949-ben Berlinben és 1951-ben Budapesten rendezték meg.²⁷ Magyarországot hivatásos és amatőr együttesek egyaránt képviselték ezeken a rendezvényeken. Ez a kultúrpolitika nemzetközivé tételének hatékony módja volt a szocialista táboron belül. 1951-ben a

²⁶ A Népművészeti Intézet a Kulturális Minisztérium égisze alatt működő, 1950-ben létrehozott operatív szerv volt. Az elmúlt évtizedekben többször átszervezték a politikai ideológiáknak megfelelően.

²⁷ A Budapesti Fesztivált 1951-ben augusztus 14. és 27. között rendezték meg, 82 országból 22 ezer résztvevővel.

már említett Tápé (Délkelet-Magyarország) falusi együttesének volt alkalma bemutatkozni táncaival. A falubeliek számára ez életre szóló élmény volt.

Kultúrpolitika az 1960-as évektől az 1980-as évekig

Az 1956-os forradalom²⁸ leverése és a szovjet hadsereg támogatásával végrehajtott politikai megtorlás után a szocialista korszak a terror időszakát hozta el. Számos táncszakértőt bebörtönöztek, mások munkanélkülivé váltak vagy külföldre távoztak. Drasztikus változások történtek az amatőr és hivatásos néptánc- és népzenei mozgalomban. Az együttesek többsége beszüntette tevékenységét, és a mozgalom tömegjellege is jelentősen megváltozott. A fesztiválok évekre bezártak. Martin így emlékezett vissza ezekre az évekre:

Azt hiszem, hogy 1956 után sok minden olyat kiöntöttünk a fürdővízzel, amit meg kellett volna őrizni. A néptáncmozgalom túlhajtása miatti társadalmi visszahatást a hivatalos kulturális politika is megtette az- zal, hogy akkor egyáltalán nem kell a néptánc. Fokozatosan csökkent a mozgalom hivatalos erkölcsi és anyagi támogatása: a társadalom nem igényli, tehát ne is csináljuk.²⁹

A Magyar Szocialista Munkáspárt kultúrpolitikájának irányelve volt az a pártdokumentum, amely meghatározta az újjáélesztési mozgalom merev, de lassan konszolidálódó politikai légkörét. Először 1958-ban jelent meg *A Magyar Szocialista Munkáspárt művelődési politikájának irányelvei* címmel.

Ez és más szabályozási dokumentumok³⁰ a tudománypolitika, a művészetpolitika, az ifjúságpolitika és az oktatáspolitikai terén jól visszatükrözik a párt új társadalmi szövetségi stratégiáját és a kultúrpolitika liberalizálását. Ennek az időszaknak egyik legismertebb/hírhedtebb doktrínája az Aczél György (1917-1991) által képviselt „Három ,T’ – Tiltott, Türt, Támogatott

²⁸ Az 1956-os forradalom Magyarországon a kommunista párt visszaélései és brutalitása elleni lázadás volt.

²⁹ Martin 1980.

³⁰ Magyar Szocialista Munkáspárt 1973, 1974, 1978, 1979; Herczeg – Villangó 1976.

Elv³¹ volt. Ez a teljhatalmú kultúrpolitikus *tiltotta* a szocialistaellenes eszméket; szelektíven *megettűrt* egyes „burzsuj” (polgári) kezdeményezéseket, amelyeket nem tartott károsnak a szocialista kultúrpolitikára, és *támogatott* minden olyan tevékenységet, amelyet az uralkodó szocialista ideológiával összhangban lévőnek tartott.

Aczél Györgynek, a Minisztertanács alelnökének a kommunista párt Központi Bizottságának 1974. március 20-i ülésén elhangzott beszédéből vett idézet a párthatározat végrehajtásának problémáiról, az akkori helyzetről és a közoktatás feladatairól szól. Ebben a megszólalásban a folklórnak és a hagyományos kultúrának fontos, de az 1950-es évekhez képest csökkenő szerepe van.³²

...mindenki látja-láthatja: hogyan óvja és kelti új életre a szocialista politika, a munkásosztály politikája népünk minden értékét, kulturális kincseit, s benne a paraszti kultúra értékeit, köztük a népdalt, népzénet. A szocializmus népünk eddigi fejlődésének szerves részeként, az egész nép megbecsült hagyományaként, az egyetemes kultúra, az össznépi kultúra részeként őrizte és őrzi meg, emelte és emeli magasabb szintre a paraszti élet jó hagyományait, kulturális értékeit is. Kiemeli az elszigeteltségből azzal is, hogy egybeötvözi a munkáshagyományokkal. Arra törekedtünk és továbbra is arra törekszünk, hogy egységes, sokszínű, gazdag, népünk minden értékét megőrző s egyben internacionalista szocialista kultúra kibontakoztatásáért munkálkodjunk falun is. S ez sokkal nehezebb, fáradságosabb, de igazabb, népünk értékeit hasonlíthatatlanul jobban szolgáló munka, mint a paraszti világromantikájának elmúlásán kesergő fel-felbukkanó honfibu.³³

Martin visszaemlékezése a kulturális élet konszolidációjáról az új, friss, civil kezdeményezések megjelenésére és a hagyományos kultúrához való másfajta viszonyra utal:

³¹ A 3 T: Tiltás, tolerálás and támogatás.

³² Lásd a fenti Révai-idézetet (a szocialista kultúra formáját tekintve nemzeti, tartalmát tekintve pedig szocialista). Révai 1952: 34.

³³ Herczeg – Villangó 1976: 12.

A Duna menti Folklórfesztivál és a Röpülj Páva³⁴ következményeként nemcsak a falusi hagyományörzés éledt fel, hanem a városi fiatalok érdeklődése is megindult. A fiatal zenészek elkötelezett érdeklődése, és a népzene hiteles megismertetése, elsajátítására végzett kitartó munkája engem nagyon meghatott, mert ehhez hasonló őszinte, „öncélú” érdeklődéssel korábban alig találkoztam. Az „egy az egyben megtanulás” lehetőségében én magam sem hittem, de mindig sajnáltam, hogy a hiteles népzene megszólalásának hiánya miatt mi minden szépségtől kell örökre elbúcsúzni.³⁵

A kultúrpolitika fokozatos liberalizációjának keretében a folklór és a hagyományos kultúra iránti új, friss érdeklődés civil kezdeményezések megjelenéséhez és alulról jövő társadalmi szervezetek létrehozásához vezetett. Ez részben a néptáncegyüttesek nemzetközi folklórfesztiválokra való részvételének volt köszönhető, először a szocialista országokban, majd Nyugat-Európában. Természetesen a kezdeményezéseket az uralkodó hatalom ellenőrizte. A magyarországi néptáncmozgalom egyik első társadalmi szervezete az 1980-ban megalakult Amatőr Néptáncosok Országos Tanácsa (ANOT) volt.³⁶ A szervezet összefogott mindenkit (koreográfusokat, tanárokat, táncosokat, kutatókat és hasonlókat), aki részt vett az újjáélesztési mozgalomban. Elnöke 1980 és 1989 között a kiváló táncfolklorista, Pesovár Ernő volt. A Tanács élcsapatát a „félprofi” amatőr együttesek legtehetségesebb koreográfusaiból toborozták. Ők többnyire a Színház- és Filmművészeti Főiskola 1950-es években indított felsőfokú kurzusain kaptak alapképzést, és a táncudást hivatásos együttesekben, vagy jó, félprofi, amatőr együttesekben szerezték. Bartók Béla és Kodály Zoltán zeneművészeti és -pedagógiai elvei iránti elkötelezettségük és azok alkalmazása a táncművészetben lehetővé tette számukra, hogy létrehozzák a színpadi tánc egy sajátos „műfaját”, az

³⁴ A Duna menti Folklórfesztivál egy 1967-ben alapított nemzetközi folklórrendezvény, amelyet a televízió közvetít. A Röpülj Páva egy televíziós műsorozat, amely a falusi együttesek és csoportok részvételével folklór előadásokat mutat be az 1960-as évek második felében. Gila 2004; Felföldi 2018.

³⁵ Martin 1980.

³⁶ Párhuzamosan működött az államilag támogatott Táncművészek Szövetségével. 1989-ben az ANOT a különböző tevékenységi területeknek megfelelően különálló civil szervezetekké szerveződött át. Fuchs 1980; Maác 1980.

úgynevezett „színpadi néptáncot”. A „projekt” alapja a modern és kortárs tánc elemeivel ötvözött néptánc volt. Legjobb darabjaik nemzetközi hírnévre tettek szert.³⁷

A színpadi néptánc művészi és néprajzi tökéletességével párhuzamosan az amatőr néptáncmozgalom tagjai és az érdeklődő fiatalok nagy tömegei új színteret alakítottak ki a néptánc saját örömeire történő gyakorlására. Ez a fiatal újjáélesztő zenészek közös mozgalmá volt, amely először az egyetemi hallgatók, majd később a városi és vidéki helyek szélesebb körében is népszerűsége tette szert. Alapvetően egy alulról, az érdeklődő fiatalok által létrehozott és fenntartott kulturális mozgalom volt és maradt, nulla vagy minimális állami támogatással.³⁸ A résztvevők fenntartották a Bartók Béla, Kodály Zoltán és tanítványaik által Magyarországon népszerűvé tett fogalmak értékét, név szerint: a „tisza forrás”, a „zene (tánc) mindenkié” és a „zenei (tánc)anyanyelv” fogalmakat. A táncházmozgalmat nagyban elősegítették az 1950-es évektől felhalmozott folklórkutatási eredmények.

Ennek eredményeként intenzív, közvetlen kapcsolat alakult ki a néptáncoktatás és az újjáélesztési mozgalom között. Ahogy Martin írja 1980-ban:

Az ötvenes évek végétől főként a hatvanas évek során felhalmozódott jelentős hangszeres tánczenei anyag 1970-re lényegében már minden fontos típus, stílus, dialektus anyagát tartalmazta, s így rendelkezésre állt mindazoknak, akik ezt valóban meg akarták ismerni. Ez már valami másfajta, intenzívebb érdeklődés volt, mint a korábbi. Nem azzal a céllal fordultak csupán a népművészet felé, hogy na, rögtön, azonnal, csináljunk valamit, hogy holnapután koreográfia, vagy zenekompozíció szülessék belőle, hanem a teljes megismerés igényét láttam benne, és ez mást is eredményezett, mint a korábbi érdeklődés.³⁹

³⁷ Zórándi 2014.

³⁸ Siklós 1977; Sándor 2006.

³⁹ Martin 1980.

Néhány jogi dokumentum a szocialista időszak utánról

1989 után az éles politikai változás a magyarországi kulturális élet alapvető átalakulását hozta magával. Ez annak az átfogó és intenzív jogi szabályozásnak tulajdonítható, amely a politikai változások legitimálása érdekében született. A legtöbb koncepciózus jogi szöveg például nem sokkal 2000 után született: *A szabadság kultúrája. Magyar kulturális stratégia 2006-2020*. Bozóky András, kulturális miniszter és munkatársai, 2006. január; *A kulturális modernizáció irányai*. Dr. Hiller István, kulturális és oktatási miniszter, 2006. december 12.; *A 2006. évi XXXVIII. törvény a szellemi kulturális örökség megőrzéséről szóló, Párizsban, 2003. év október hó 17. napján elfogadott UNESCO Egyezmény kihirdetéséről*, Budapest, 2006. február.

Emellett fel kell hívni a figyelmet az elmúlt évtizedek legjelentősebb nemzetközi jogi dokumentumaira, mint például: *Egyezmény az emberiség szellemi kulturális örökségének megőrzéséről*, Párizs, 2003; *Európa Tanács keretegyezménye a kulturális örökség társadalmi értékéről*, Faro, 2005. október 27. E dokumentumok részletes ismertetése és értelmezése nem célja ennek a dolgozatnak (az 1920 és 1948 közötti jogi dokumentumok ismertetésének vizsgálatát is egy másik dolgozatra halasztottam).

Konklúzió

A szocialista korszak jellegzetes kultúrpolitikai vonásainak összefoglalása érdekében itt egy sematikus összehasonlító táblázatot mutatok be ugyanazzal a hét kritériummal, amelyet a dolgozat elején használtam. Az előző és az azt követő történelmi korszakok jellemzői, amelyek szintén szerepelnek a táblázat celláiban, segítik a kulturális változások tendenciáinak és irányának megértését. Úgy tűnik, hogy ezek a jellemzők jól használható eszközök a fent bemutatott politikai szövegek és a kapcsolódó dokumentumok vizsgálatához.

	Két világháború között (1920–1949)	Szocialista korszak (1950–1989)	Posztkommunista korszak (1990–)
A hagyományos kultúra és folklór értelmezése	mint nemzeti “anyanyelv”, a nemzeti kultúra alapja, „tisztá forrás”	mint művészi kifejezőmód, inspirációs forrás a (hivatásos és amatőr) MŰVÉSZET számára nemzetközi szinten	mint a népi kultúra és a kulturális örökség alkotóeleme, a fenntartható kulturális fejlődés alapja
Ideológiai háttér	nacionalizmus, sovinizmus, klerikalizmus homogenizált egykultúrájúság	„internacionalizmus” nemzeti keretek között, antiklerikalizmus, marxizmus-leninizmus	transznacionalizmus, multikulturalizmus, regionalizmus, lokalizmus, globalizáció kulturális sokszínűség
Célzott kedvezményezettek	középosztály és parasztság	munkásosztály	helyi közösségek mind a vidéki, mind a városi területeken, főként a középosztály
Időbeli vonatkozás	fő hangsúly a romantizált Múltban van, a Jövő iránti tisztelet, negatív érzések a Jelenrel kapcsolatban	fő hangsúly a Jövőn, negatív érzések a Múltban, és idealizált érzések a Jelenrel kapcsolatban	hangsúly a jelenre, a múlt elhanyagolása, féltel a kiszámíthatatlan Jövőtől

I. táblázat

A hagyományos kultúrán alapuló kultúrpolitika néhány jellemző vonásának összehasonlítása a huszadik században

<p>A megőrzés és a korszerűsítés céljai</p>	<p>tisztaság, régiség, a nemzeti jelleg megnyilvánulása, stabilitás</p>	<p>autentikus megújulás, a hagyományos művészeti értékek megőrzése elsősorban a színpadon, az amatőr és a hivatásos művészek közötti különbségtétel</p>	<p>élő kulturális örökség, helyi identitás kifejezője, kreatív felhasználás, változásra kész, az organikus modernizáció anyaga</p>
<p>A kulturális modernizáció kezdeményezési iránya</p>	<p>alulról és felülről egyaránt, együttműködés a kulturális iparral és a turizmussal</p>	<p>fentről, ellenőrzött, jelentős állami támogatással</p>	<p>intézményes és spontán módon, minimális állami támogatás, decentralizáció, civil és helyi kezdeményezések, érdeklődés a kulturális ipar, a turizmus és a piac iránt</p>
<p>A hagyományos tudás átadásának módjai</p>	<p>hagyományos, szentől-szemben; fesztiválozás, mozi</p>	<p>intézményesített, központosított, a tudományos kutatás és az oktatás, az elektronikus média segítségével</p>	<p>hagyományos és intézményesített egyaránt, decentralizált, kiegészítve néhány központi intézményi útmutatással</p>

Néhány előzetes megállapítás:

– A periódusok közötti határok nem élesek és nem mindig könnyen definálhatók. Előfordulhat, hogy az eszmék a történelem egy adott pillanatában jelennek meg, de a következőben válnak dominánssá. Emellett a szocio-kulturális politika folyamatában az egyes korszakok között egyfajta következetesség és folytonosság is megfigyelhető. A népi-nemzeti hagyományok intézményesített megőrzésének feladatával kezdődött, majd a munkáskultúra és -művészet fejlesztését célzó “proletár ideológia” kidolgozásával, illetve később a szocialista kultúra stabilizálásának és társadalmasításának programjával folytatódott, végül a kulturális élet kritikai szemléletének megvalósításával zárult.⁴⁰

– Vannak olyan átívelő, áthidaló eszmék és gyakorlatok, amelyek a támogatás miatt vagy a politikai tiltás ellenére fennmaradhatnak, és előfordulhat, hogy egy új korszakban a társadalom újra és újra támogatni fogja őket (pl. nacionalizmus, paraszti kultúra, romantika).

– A táblázatban az adott időszak kultúrpolitikájának definiálására megadott jellemzők egy durva általánosítás eredményei. Elsősorban a szocialista rendszer negyven évére érvényes, amelynek elképzelései 1949 előtt jelentek meg, és 1989 után is befolyással bírtak. Ezek közül néhány az első tíz évben volt meghatározó, mások a konszolidáció időszakában (a következő húsz évben), és néhány az utolsó tíz évben is érvényes maradt, amikor a többiek nagyrésze érvényét veszítette, mint például a színpadi néptánc dominanciája, a hivatásos, félprofesszionális és amatőr együttesek és csoportok viszonya, az autenticitás különböző értelmezései stb.

– Az ebben a tanulmányban bemutatott jogi dokumentumok és kísérő írások nem utalnak a táblázatban felsorolt fogalmak mindegyikére. A korlátozott hely nem tette lehetővé, hogy egy vagy több példán keresztül mindet bemutassuk. Ennek ellenére remélem, hogy célokat, a jogi dokumentumoknak a kultúratudományokon belül, a tánc területén történő “jól használható” alkalmazásának bemutatását elértem, és ezen túlmenően hozzájárulhat az e területen végzett nemzetközi tanulmányok eredményeihez.⁴¹

⁴⁰ Gergely 1997: 3.

⁴¹ Slobin 1996.

A jogi dokumentumok és azok kontextusban történő értelmezése feltárhatja a hatalmi viszonyokat, a döntéshozatal módjait, az egyéni “ágensek” szerepét az “arénában”, valamint az ellenállás és a bosszú formáit. Ezen dokumentumokban nem fedeztem fel utalásokat konkrét gender problémákra vagy vállalási kérdésekre. Ezekkel a kutatás egy későbbi fázisában lehet foglalkozni.⁴²

⁴² Lewellen 2003.

Idézett hivatkozások - szakirodalom:

BARKER, CHRIS

2004 *The SAGE Dictionary of Cultural Studies*. London – Thousand Oaks – New Delhi: SAGE publications.

BENNETT, Tony

1998 *Culture: A Reformer's Science*. St. Leonards: Allen & Unwin.

BOURDIEU, Pierre

1984 *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

EITLER, Ágnes

2017 A „kónyi verbunk” társadalomnéprajzi vizsgálata (kézirat). Budapest.

FELFÖLDI, László

2018 Mediatization of folklore: The example of the Danube Folklore Festival. In Liz Melish – Mehmed Öcal Özbilgin (eds.): *The cultural development of folk dance festivals and the sustainability of tradition*. Izmir: Ege University Press. 47–58.

FELFÖLDI, László – GOMBOS, András

2001 *Masters of Folk Art. Dance*. Budapest: Európai Folklór Intézet.

FUCHS, Livia

1980 Amatőr Néptáncosok Országos Tanácsa. *Táncművészet*. 5. 10–14.

GERGELY, András

1997 *Kultúra – közösség – társadalom: A Népművelési Intézet és Művelődéskutató*. Dokumentum-füzetek 4. Budapest: MTA Politikatudományi Intézet, Etnoregionális Kutatóközpont.

GILA, János

2004 *Folklórfesztiválok a Duna mentén, 1968–1981*. Budapest: Európai Folklór Intézet.

HERCZEG, Ferenc – VILLANGÓ, István

1976 *A közművelődés helyzete és fejlesztésének feladatai*. Budapest: Országos Közművelődési Tanács.

KÖNCZÖL, Csaba

- 1977 Táncház és szubkultúra: Gondolatok Siklós László *Táncház* című könyvéről. *Mozgó Világ*.12. 86–87.

KÖRTVÉLYES, Géza

- 1952 Néptáncaink jellegének kérdései. *Táncművészet*. 2. 229–232.

LÁSZLÓ-BENCSIK, Sándor

- 1952 Mi a fő kérdés? *Táncművészet*. 2. 378–381.

LEWELLEN, Ted C.

- 2003 *Political Anthropology: An Introduction*. Westport, Conn. – London: Praeger.

MAÁ CZ, László

- 1980 Megalakult az Amatőr Néptáncosok Országos Tanácsa. *Táncművészet*. 4. 18–19.

- 1981 A magyar néptáncmozgalom a hetvenes években. *Tánc tudományi Tanulmányok. 1980–1981*. Budapest: Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Tagozata. 71–105.

- 1992 Rendszerváltások a magyar tánc kultúrában. *Tánc tudományi Tanulmányok. 1990–1991*. Budapest: Magyar Táncművészek Szövetsége. 7–25.

MARTIN, György

- 1980 *A magyar néptánc kutatás és néptáncmozgalom kapcsolatának történetéről*. https://folkradio.hu/folkszemle/martin_neptanc-kutatasesmozgalom/index.php (2018. augusztus 31.) [utolsó le-töltés: 2023.07.25.]

MOLNÁR, István

- 1950 A pártszerű művészetért: Molnár István önkritikája. *Táncoló Nép*. 2. 7–8.

- 1952 Jelleg és stílus a néptáncban. *Táncművészet*. 2. 313–315.

PESOVÁR, Ernő

- 1952 A jelleg, stílus és az általános magyar mozgásforma kérdése. *Táncművészet*. 2. 339–341.

RÉVAI, József

- 1952 *Kulturális forradalmunk kérdései*. Budapest: Szikra.

SÁNDOR, Ildikó

- 2006 Zene és tánc úgy, mint Széken. In Ildikó Sándor (ed.): *A betonon is kinő a fű: Tanulmányok a táncművészetéről*. Budapest: Hagyományok Háza. 13–14.

SEBESTYÉN, György

- 1952 Egy kívülálló hozzászólása. *Táncművészet*. 2. 343–345.

SIKLÓS, László

- 1977 *Táncház*. Budapest: Zeneműkiadó.

SLOBIN, Mark (ed).

1996. *Retuning Culture: Musical Changes in Central and Eastern Europe*. Durham and London: Duke University Press.

SZÉLL, Jenő

1952. Hozzászólás a „jelleg”-kérdéshez.
Táncművészet. 2. 368–370.

THORNTON, Sara L.

- 1995 *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*. Wesleyan: Wesleyan University Press.

VITÁNYI, Iván

- 1985 *Egyharmadország. Tanulmányok*. Budapest: Magvető.
1983 *A kulturális politikák célja, módszerei és eredményei az egyes országok társadalmi fejlődésének tükrében*. Budapest: Népművelési Intézet.

ZÓRÁNDI, Mária

- 2014 *A bartóki út: pályaképek a színpadi néptáncművészet 20. századi történetéből*. Budapest: Magyar Táncművészeti Főiskola.

Idézett hivatkozások – dokumentumok:

- A 2006. évi XXXVIII. törvény a szellemi kulturális örökség megőrzéséről szóló, Párizsban, 2003. év október hó 17. napján elfogadott UNESCO Egyezmény kihirdetéséről*, Budapest, 2006. február.
Egyezmény az emberiség szellemi kulturális örökségének megőrzéséről. Párizs, 2003.

- Európa Tanács keretegyezménye a kulturális örökség társadalmi értékéről.*
Faro, 2005. X. 27.
- A szabadság kultúrája. Magyar kulturális stratégia 2006-2020.* Bozóky András, kulturális miniszter és munkatársai, 2006. január.
- A kulturális modernizáció irányai.* Dr. Hiller István, kulturális és oktatási miniszter, 2006. december 12.
- Magyar Szocialista Munkáspárt (1958) *A Magyar Szocialista Munkáspárt művelődési politikájának irányelvei. Társadalmi Szemle 7–8 (1958):*116–151.
- Magyar Szocialista Munkáspárt (1964) *A Magyar Szocialista Munkáspárt határozatai és dokumentumai 1956–1962.* Szerk.: Vass Henrik, Sasvári Ágnes. Budapest, Kossuth.
- Magyar Szocialista Munkáspárt (1968) *A Magyar Szocialista Munkáspárt határozatai és dokumentumai 1963–1966.* Szerk.: Vass Henrik. Budapest, Kossuth.
- Magyar Szocialista Munkáspárt (1974) *A Magyar Szocialista Munkáspárt határozatai és dokumentumai 1967–1970.* Szerk.: Vass Henrik. Budapest, Kossuth.
- Magyar Szocialista Munkáspárt (1979) *A Magyar Szocialista Munkáspárt határozatai és dokumentumai 1971–1974.* Szerk.: Vass Henrik. Budapest, Kossuth.
- Magyar Szocialista Munkáspárt (1983) *A Magyar Szocialista Munkáspárt határozatai és dokumentumai 1975–1980.* Szerk.: Vass Henrik. Budapest, Kossuth.
- Magyar Szocialista Munkáspárt (1994) *A Magyar Szocialista Munkáspárt határozatai és dokumentumai 1980–1985.* Szerk.: Vass Henrik. Budapest, Kossuth.

A magyar néptáncos közösség és a revival néptánc

SZÉKELY ANNA

A magyar néptáncok iránti társadalmi érdeklődés nagy múltra tekint vissza.¹ Az 1970-es években indult táncházmozgalom és az azzal párhuzamosan jelen lévő kulturális és művészeti néptáncmozgalom² napjainkban is tömegeket vonz.³ A magyar *néptáncos közösség* szerveződése, működése, ideológiai beállítottsága és tánc kultúrája alapján sajátos társadalmi csoportként határozható meg.⁴ Tagjai a hagyományos néptánc, népzene és általában a népi kultúra iránt érdeklődők, akik szabadidejüket szívesen töltik az előzőek elsajátításával és mélyebb megismerésével. Az amatőr táncosok és zenészek mellett a hivatásos néptáncművészek, népzeneészek és pedagógusok is a táncházmozgalom mint csoport részét képezik. Ezen belül a táncosok általában valamilyen néptáncos műhelyben, szakközépiskolában, tánc csoportban vagy tánc házban, oktató közreműködésével, intézményes keretek között⁵ tanulják meg egy adott falu, tájegység, illetve táncdialektus táncait.⁶ Tudásukat ezen felül elmélyíthetik különféle néptánc táborokban, tanfolyamokon vagy akár rövidebb ideig tartó, intenzív kurzusokon is. Szórakozási színterük a városi tánc házak mellett a *folkkocsmák*, ahol a tánc tanítással egybekötött tánc házzal szemben a résztvevők élő népzene rémulatnak, táncolnak, énekelnek, emellett fontos szerepet kap az alkoholos italok fogyasztása. A folkkocsmák a csoporttagok közötti kötetlen beszélgetésekre és találkozásokra nyújt lehetőséget. További közösségi színterük a nyári táborok és fesztiválok.⁷ A közösségi alkalmak biztosítanak rendszeres találkozási – és a kutató számára megfigyelési lehetőséget – a néptáncosok számára.

¹ Körtvélyes 1980; Kővágó – Kővágó 2015: 9.; Buji – Ratkó 2017.

² Kővágó – Kővágó 2015.

³ Fábrián 2016.

⁴ A tánc házmozgalmat számos más kutató rétegg kultúráként határozta meg. Vö.: Szabó Z. 1998: 174.; Könczei 2002: 162.; Balogh – Fülemile 2008; Barta 2014; Fábrián 2016.

⁵ A hetvenes évek óta eltelt ötven év alatt a tánc házmozgalom intézményesült formái jöttek létre (Taylor 2021: 131), a néptánc oktatása az óvodáskortól egészen az egyetemi képzésig jelen van a közoktatásban (Fülemile 2018).

⁶ A magyar tánc folklorisztikai megkülönböztet különféle táncdialektusokat, melyekről bővebben lásd: Martin 1995.

⁷ Székely 2021: 2.

Tanulmányomban a jelenkori néptáncos csoportkultúra sajátosságait, valamint a revival néptánc jellemzőit ismertetem.⁸ Az alábbiakban először röviden kitérek a közösség meghatározásának kérdésére, melyhez a szubkultúra-kutatás elméleti megközelítéseit alkalmazom.⁹ A 2010-es évek utáni néprajzi és antropológiai kutatások fókuszában a vidéki és fővárosi néptáncos közösség, az amatőr néptáncegyüttesek,¹⁰ a revival táncosok, valamint a városi táncház működésének tanulmányozása áll.¹¹ Írásom második felében a csoport sajátosságait nemcsak a fellelhető szakirodalom, hanem saját kutatásom, személyes és online közegben végzett megfigyeléseim alapján mutatom be.¹² Végül a revival néptánc és táncházak általános jegyeit ismertetem.

Szubkultúra helyett neo-törzs?

A modern ember, a városi fiatalság már nemcsak társadalmi rétege szerint, hanem az érdeklődése alapján szerveződik különféle csoportokba, melyek középpontjában más-más jelenségek állnak, bizonyos alkalmak során eltérő értékekre helyeződik a hangsúly.¹³ A csoportkultúrák vizsgálata során az adott közösség (élet)szemléletének, normáinak, érték- és ízlésvilágának megismerése a cél.

A szubkultúra egyik meghatározása szerint ez egy olyan sajátos ideológiával rendelkező társadalmi-kulturális képződményt jelent, *„amely a kultúra egészének keretein belül létezik, s amelynek tagjai nagymértékben azo-*

⁸ A kutatás az *Új köntösben: A hagyományos zene- és táncművelés változásai Magyarországon és környezetében* OTKA (SNN_21) projekt keretében készült.

⁹ A néptáncmozgalommal foglalkozó recens szakirodalmakban, valamint internetes cikkekben, a táncházmozgalom személyiségeivel készült interjúkban a szubkultúra fogalmat találjuk (Barta 2014; Takács 2016; Szabó Sz. 2017a, 2017b; Wereniki 2018). Emellett az közösség egyik vezéregyénisége is ugyanezzel a kifejezéssel említi a csoportot (YouTube 2022). A tagok között is vannak, akik felismerik a néptánc- és a táncházmozgalom társadalmi és kulturális különállóságát.

¹⁰ Szociológiai szempontú felméréseket és kutatásokat a debreceni és kolozsvári néptánc-együttesek körében Simon Krisztián végzett (Simon 2013; 2014; 2015).

¹¹ Fábíán Mónika a táncházmozgalom mint kulturális reprezentációt, valamint annak töretlen népszerűségének és terjedésének mikéntjét vizsgálja (Fábíán 2016).

¹² Az online terepmunka módszeréről, kihívásairól és általam szerzett tanulásairól bővebben lásd: Székely 2021.

¹³ Mészáros 2012: 95–96.

*nos stilussal, célokkal és értékrendszerrel bírnak.*¹⁴ A fogalom használatának problematikájára a hetvenes évek kutatásai hívták fel a figyelmet.¹⁵ A kifejezést a társadalomtudomány a mai napig sok szempontból kérdésesnek tartja. Az elemzések számos értelmezésben (alárendelt-, rész-, speciális csoportkultúra), különböző összetételű csoportosulásokra használják a fogalmat.¹⁶ Andy Bennett szociológus szerint a szubkultúra „*már teljesen használhatatlan, mindent és semmit sem jelentő*” kifejezéssé vált.¹⁷ Helyette a szociológiai és társadalomtudományi kutatások inkább a „*szintér, neo-törzs, életstílus, miliő, hobbi,*” csoport-, ifjúsági-, rajongóikultúra stb. szinonimák alkalmazását javasolják.¹⁸ Ezek közül én most a neo-törzs ismérveit mutatom be.

A neo-törzs fogalma Michel Maffesoli *tribus*, azaz törzsek elnevezéséből származik, magát a kifejezést viszont Rob Shields vezette be a szociológiai diskurzusba.¹⁹ A modern társadalmakat megelőző időkben az egyének a szociális kötelék, a fizikai közösség, a rokoni és osztálybeli kapcsolat állandóságát tapasztalhatták meg, míg a késői modernitásban a közösséget múlandó, elröppenő és rövid ideig „felvillanó” társulásként élik meg.²⁰ Maffesoli a neo-törzseket érzelmi közösségekként definiálja,²¹ így a neo-törzsi csoportosulás „*egyfajta hangulatra, lelkiállapatra utal, és inkább olyan életstílusokon keresztül jut kifejezésre, amelyek a megjelenést és formát részesítik előnyben.*”²² Az efemer csoportosulások akár különböző országokból származó emberekből is állhatnak, tagjai eltérő életkorú emberek, akiket időnként összeköt egy bizonyos ügy, vagy tárgy iránti kölcsönös szenvedély. Mindennapi életünk során munkahelyünkön, szabadidőnkben, a személyes vagy virtuális világban valójában mindannyian egy neo-törzshöz tartozunk.²³ A változó

¹⁴ Szigeti 2015: 89.

¹⁵ A szubkultúra-kutatás történetéről lásd: Rác 1990; Kacsuk 2005, 2007; Keszeg 2007; Williams 2011.

¹⁶ Kacsuk 2007.

¹⁷ Kacsuk 2005: 103. A szubkultúra fogalommal kapcsolatos kritikai írásokat lásd: Bennett 2005; Kacsuk 2005.

¹⁸ Kacsuk 2005: 103–109; 2007: 46.

¹⁹ Hardy et al. 2018.

²⁰ Hardy et al. 2018: 3.

²¹ Grand 2018: 18–19.

²² Maffesoli 1996: 98, idézi Bennett 2005: 133. Maffesoli könyve *Le temps des tribus* címmel 1988-ban, angolul, *The Time of Tribes* (A törzsek ideje) címmel 1996-ban jelent meg. Maffesoli eredeti felvetése szerint múltó és instabil kapcsolati formák (Hardy et al. 2018: 4.).

²³ Hardy et al. 2018.

társadalmi és szociális háló az „én sokféleségéhez” vezetett.²⁴ A neo-törzs meghatározás szerint a korábban szubkultúrákként leírt közösségek tulajdonképpen ideiglenes csoportosulások sorozataiként értelmezhetők, melyeket elmosódó határok és szabadon változó tagság jellemez.

Szabó Szandra Zsuzsanna (kulturális antropológus) „neo-törzsi” jellegű közösségként, a mai magyar fiatalság egy sajátos csoportjaként definiálja a néptáncosokat.²⁵ Megfigyelései szerint a csoporthoz való csatlakozás és elválás szabad és önkéntes, határai nem merevek, kötetlenül szerveződik. Az egyén a többi taggal való találkozásakor, a közösségi alkalmak során a „törzsi identitással” azonosul.²⁶ A hagyományos néptánc gyakorlata mellett egy sajátos magatartás határozza a közösséget, mely az életstíluson és megjelenésen keresztül is megmutatkozik. Az általam megkérdezettek egy nagyobb, a táncmozgalom közösség tagjaiként tekintenek magukra és nem használják a csoport-, szub-, réteggkultúra vagy neo-törzs kifejezéseket. Helyette a tagok a „néptáncos”, „táncos” kifejezésekkel határozzák meg önmagukat, a csoportot és annak szereplőit.²⁷ Különbséget tesznek a „táncázás”, vagyis a táncmozgalom látogató személyek,²⁸ a „néptáncművész” vagy „néptánc előadóművész”, azaz a hivatásos, profi táncos között.²⁹ Utóbbiakra kiemelkedő egyéniségekként is tekinthet a közösség, akiket az ún. „néptáncos szakma” képviselőiként definiálnak. Ide tartoznak még a néptáncoktató vagy koreográfus személyiségek, vagyis a „szakmabeliek” is. Klaniczay Gábor szerint a táncmozgalom „egy kozmopolita ifjúsági közösségi kultúra”, amely az archaikus közép-európai és balkáni szórakozási formát adoptálta városi színtereken.³⁰ Kutatásomban a néptáncosokat csoportként és közösségként említem. Tevékenységük, működésük és szemléletmódjuk miatt a jelenkori

²⁴ Hardy et al. 2018: 19.

²⁵ Szabó Sz. 2017: 5.

²⁶ Szabó Sz. 2017: 10–12.

²⁷ Egy néptáncossal készült interjú (nő, 1999, Kolozsvár).

²⁸ Interjúim során hivatásos és félhivatásos táncosok említették, hogy ritkán járnak táncba, ha igen, akkor is a társaság és a zene miatt, a táncba kevesen csatlakoznak.

²⁹ Székely 2021. Egy hivatásos néptáncossal készült interjú (férfi, 1990, Tusnádfürdő). Szabó Szandra Zsuzsanna a budapesti táncmozgalomról és néptáncosokról írt tanulmányában – interjúalanyai elmondása alapján – „amatőr” és „hivatásos táncos”, „profi” kategóriákat különített el egymástól (Szabó Sz. 2017a: 102. Kiemelés a szerzőtől.).

³⁰ Klaniczay 1993: 117–118.

társadalom egyik „alternatív” kulturális formájának tekintem,³¹ amiben a tradicionális (néptánc, népi kultúra revitalizációs törekvések, archaizáló szemlélet), valamint modern elemek (21. századi életstílus, internethasználat stb.) is megjelennek.

A magyar néptáncos közösség sajátos csoportkultúraként határozható meg. Tamara Livingston mutat rá arra, hogy a társadalmi mozgalmakat alkotó egyének hálózatai különböznek az antropológusok által általában vizsgált más csoportoktól a tagság változékonysága, mulandóságuk és az ideológiai fókusz miatt, melynek jelen esetben egy bizonyos táncstílus áll a középpontjában. A revival mozgalmakat az jellemzi, hogy nem területhez köthetők, tagságuk átívelheti a helyi és országos határokat. Gyakran olyan emberek alkotják, akiknek útjai a revival tevékenységen kívül talán soha nem keresztezték volna egymást. Bár a revivalek általában egy adott helyről indulnak ki, gyorsan elterjednek, átlépve az állam és a nemzeti korlátokat. Sok revival mozgalom eltávolodik tényleges földrajzi és időbeli helyzetétől azáltal, hogy állandóan az idealizált „hazára” hivatkozik.³²

A néptáncos közösség esetében is megállapítható, hogy nem egy egységes, koherens, területileg jól körülhatárolható személyek csoportját foglal magába, összetétele szerteágazó, a tagok száma és részvétele változó, a közösség nem egyetlen helyhez köthető.³³ A csoportkultúra kifejezés egyben utal a csoport társadalmi beágyazottságára, hiszen a népesség nem minden tagjára érvényesek azok az elvek és ideológiák, melyekkel a közösség azonosítja önmagát. A táncházmozgalom jellegzetes képessége, hogy kis körök széles hálózatát hozta létre, melyben a tagok időről időre aktívan vesznek részt.³⁴ A revival mozgalmak a térben szétszórta elhelyezkedő emberek számára a közösség(iség) érzetét a különféle médiumok segítségével, a csoport érdeklődését előtérbe helyező magazinokkal, folyóiratokkal, rádió-, vagy újabban podcast adásokkal, mémoldalak bejegyzéseivel, a közösségi médiahasználattal teremtik meg. A néptáncosok szocializációjának színterein, azaz a fesztiválok, ver-

³¹ vö. Klaniczay 1993: 119.

³² Livingston 1999: 72.

³³ A táncházmozgalom résztvevőinek számával és annak változásával kapcsolatban pontos adatok nem állnak rendelkezésünkre. Egy 1998-as tanulmány szerint az akkori néptáncgyűjtések száma kb. 1200-ra volt tehető, melynek fele valószínűleg gyermekcsoport. Ebből az aktív táncosok száma kb. húszezer főre volt tehető (Szabó Z. 1998.)

³⁴ Balogh – Fülemile 2008: 49.

senyek, táborok, táncháztalálkozók, táncegyüttesi próbák alkalmával a tagok közelebb kerülnek egymáshoz, itt lehetőségük van elsajátítani és megtapasztalni a táncázás, néptáncos világnézetet, esztétikai értékeket.³⁵

A néptáncosok (szub)kulturális tőkéje

A szubkultúra-kutatás posztmodern irányzatában a csoportok meghatározásakor a külső és belső jellemzőinek megismerését vették figyelembe. Sarah Thornton szociológus nevéhez köthető a – Bourdieu-i elméletet alapul vevő – szubkulturális tőke fogalmának bevezetése. Ide tartozik a csoportot jellemző megfelelő szóhasználat, lexikai ismeretek, hajviselet, öltözködés, mozgás, táncformák, azonos normák szerinti fogyasztás, ízlés, viselkedés és különböző dolgok megegyező értékelése.³⁶ Az egyén szubkulturális tevékenységek során sajátítja el a csoporton belüli öltözködésre, viselkedésre, értékrendre, szóhasználatra vonatkozó szabályokat, tárgyi formában pedig felhalmozhatja a közösségben presztízst jelentő objektumokat.³⁷

A néptáncosok kulturális tőkéjébe tartozik a közösséget, szereplőit és jelenségeit meghatározó szavak, öltözködési stílus,³⁸ valamint lexikális tudás és viselkedésmód.³⁹ A revival táncosok szóhasználatában több jellemző kifejezéssel is találkozhatunk. Ilyen például az *adatközlő* kifejezés, amely a társadalomtudományoktól eltérő értelemben használatos a közösségben. A csoportnyelvbe olyan sajátos szófordulatok is tartozhatnak, melyek a néptáncmozgalomban általánosan ismertek vagy egy adott néptánc csoport alakít ki a közös időtöltés és az együttesen átélt élmények alkalmával. Például olyan szlengszavak, mint a *kaló* kifejezés, mely a Kalotaszeg vagy kalotaszegi, mint néprajzi tájegység, táncdialektusra utal. A néptáncosok másik sajátossága, hogy a mozgalom

³⁵ Taylor 2021: 175.

³⁶ Kacsuk 2007: 35–36.

³⁷ Vályi 2007: 53. A bourdieu-i tőketípusoknak megfelelően a szubkulturális tőke is átalakítható társadalmi (ismerősök, baráti körök), gazdasági (vállalkozások) és kulturális (média-termékek) tőkévé (Patakfalvi-Czirják 2007: 84). A tánc mint kulturális tőke vizsgálatának táncantropológiai megközelítését Szőnyi Vivien doktori értekezésében olvashatjuk (Szőnyi 2021).

³⁸ A néptáncosok öltözködési divatjával foglalkozó irodalmakat lásd: Juhász 1993; 2006; Szabó Sz. 2017a; 2017b.

³⁹ A táncázások diskurzusaiban a néptánc mint „viselkedésforma” is gyakran elhangzik (vö. B. M. 2018; Fonó Budai Zeneház 2020).

kulcsszereplőihez, ismert egyéniségeihez beceneveket vagy ragadványneveket társít, melyek értelmezhetők a személyekhez fűződő érzelmi vagy bizalmi kapcsolat egyik megnyilvánulásaként,⁴⁰ megkülönböztetéseként vagy akár márkanévként is. A néptáncmozgalom tagjai a paraszti származású táncos, zenész vagy énekes egyéneket (*adatközlőket*) szintén ragadványneveiken említik, pl. ifj. Fekete János (1927-2001) bogártelki (Băgara) táncost, aki legényes táncával Martin György gyűjtéseiben szerepel. Teljes neve helyett a rövidebb, a helyiek által használt „Poncsa” megnevezés az ismeretes a közösség körében.⁴¹ A revival néptáncosoknál a becenevek elsősorban koreográfusokhoz, táncoktatókhoz, vagy -művészekhez kapcsolhatók (pl. Novák Ferenc „Tata”, Farkas Zoltán „Batyú” vagy ifj. Zsuráfszky Zoltán „Kis Zsura”).⁴² A becenevek ismerete a csoport lexikális tudásához tartozik, használata elterjedt, ismerete (általában) elvárt a közösség tagjai között. A revival táncosok csoportjára jellemző speciális tudás alapját a néprajzi-, népzenei- és néptáncutatók eredményei adják. Előfordulhatnak azonban tévesen rögzült megjelölések és értelmezések is a táncok tekintetében. Varga Sándor kutatásaiból például kiderül, hogy a magyarországi táncművészek körében *korcsos* néven ismert tánc valójában a román *târnăvăeană* elnevezéssel ismert a Mezősége.⁴³ A tánc az 1940-es években épülhetett be a régióba déli irányból, melyet jelentése, Küküllő-menti is jelöl. Marosszéken és a Maros-Küküllő vidékén ezzel a névvel illették a hasonló zenére járt páros táncot, amely román közvetítéssel juthatott el a Mezőség keleti, majd központi területeire.⁴⁴ A lexikális tudáshoz tartoznak még a különböző vidékek táncfajtainak, zenei egységeinek, viseletdarabjainak, szokásainak elnevezése, kiemelkedő táncos egyéniségek, valamint a lokális vagy regionális tájszavak ismerete is.

⁴⁰ Tárkány Szűcs 1981.

⁴¹ Ifj. Fekete János „Poncsa” a Népművészet Ifjú Mestere díjban kitüntetett táncos (A Népművészet Mesterei 2023).

⁴² Táncutatókra is hivatkoznak hasonlóan pl. Martin György ismert becenevével „Tinka”-ként említik. Az egymásnak való becenevadás is elterjedt a néptáncos közösség lokális színtereinek közegében.

⁴³ Varga 2020.

⁴⁴ Varga 2009; 2010; 2015. Varga írásaiban rámutat a hagyományos és modern táncművészet térhasználatának különbségeire, a táncok funkciójának változására, valamint azok „kanonizációjára”, melyek nem ritkán tudományos eredmények félreértelmezésén alapulnak (Varga 2010: 30-31).

A revival néptánc

A magyar revival mozgalomban a *néptánc*, *hagyományos tánc*, az *eredeti néptánc*, valamint a Kárpát-medencei *néptánckincs* került a városi közösség táncéletének központjába.⁴⁵ Könczei Csongor teszi fel tanulmányában és annak címében azt a kérdést, hogy „*Amikor a nép táncol, akkor néptáncol?*”⁴⁶ A felvetést saját kutatásomban úgy fogalmaznám meg, hogy amikor a „nép” *néptáncol*, akkor mit táncol? Táncantropológiai megközelítésben további két aspektus vizsgálatát tartom fontosnak. Egyrészt milyen módon alakul ki a revival néptánc és repertoár, másrészt milyen szimbolikus reprezentációs gyakorlat részeként szerepel a közösség életében.

Felix Hoerburger német etnomuzikológus elméletében a néptáncok kétfajta, „első és második élete” (*first existence* és *second existence*) között tesz különbséget. Utóbbi kategóriába tartozik a néptáncok tudatos újjáélesztése, művelése, revivallé válása.⁴⁷ A két kategória közötti különbség az átadás-átvétel módjában is van.⁴⁸ Erre utal Marót Károly 1945-ös definíciója, miszerint a revival során az egyes jelenségek szűkebb körben vagy mesterségesen újra megtanulhatóvá válnak.⁴⁹ Míg az elsőben a táncrepertoár a korszakban divatos mozgásanyagából, a régióra jellemző, idősebbektől elsajátított táncstílusból áll, addig a második csoport tagjai már olyan városi születésű egyének, akik kedvtelésből, egy tanár közvetítésével tanulják meg a választott táncformát.⁵⁰ Mai néptánckultúránk is kettéválasztható egy törésvonal mentén. Könczei Csongor egyrészt megkülönböztet „*egy, már nem élő, történetileg kiforrott, archívumokban őrzött, vagy tudatosan ápolt, hagyományos*”, valamint egy ettől idegen, folyamatosan változó tánckultúrát.⁵¹

⁴⁵ A kutatás nem tért ki a hagyományörző táncgyűttesek munkásságának, működésének, összetételének és táncrepertoárjának vizsgálatára.

⁴⁶ Könczei 2004.

⁴⁷ Hoerburger 1968: 31.; Nahachewsky 1995: 2; 2001: 18.

⁴⁸ Shay 1999.

⁴⁹ Marót 1945.

⁵⁰ Shay 1999. A nemzetközi táncantropológiai kutatások különbséget tesznek az organikus környezetben lévő, a „terepen” megfigyelhető és a városi, színpadi táncok között, melyeket többféle megközelítésben vesznek vizsgálat alá.

⁵¹ Könczei szerint fontos feladat lenne „a tánckutatás számára a néptánc fogalmának ártértekéltése, illetve adott esetekben ennek a hagyományos tánckultúrától való szétválasztása” (Könczei 2004: 86).

A magyar néptánc-, és táncházmozgalom néprajzos szakemberek, népzene- és néptáncutatók bevonásával, segítségével indult és működött.⁵² A mozgalom táncos repertoárjába – a néptáncutatók eredményeinek, a gyűjtéseknek köszönhetően – a különféle néprajzi tájegységek táncanyaga került.⁵³ A kezdetektől fogva beszélhetünk táncdialektus divatokról, melybe az egyes vidékek, települések táncai kerültek, mint pl. (a táncház „eredet-mítoszaként” számon tartott) Szék, Méhkerék, Szatmár, Dunántúl, Mezőség, Gyimes, Moldva stb.⁵⁴ A táncházas repertoár kialakulása és átültetése függ a vezető táncoktatók érdeklődési körétől, valamint a táncgyűjtésekben folyó munkáktól. A néptáncmozgalom fejlődésével új, látványos és magasabb technikai felkészültséget igénylő táncok váltak népszerűvé.⁵⁵ Jelenleg a ZTI Néptánc Archívumban őrzött anyagok folyamatos online publikálásának köszönhetően szintén előkerülnek virtuózabb, akár eddig ismeretlen vidékek, személyek és csoportok táncai, melyeket a táncoktatók, versenyszervezők, koreográfusok és a közösség referenciaként használ az egyes táncok elsajátításához, megtanulásához.

A magyarországi táncházak két, ún. *vonós-* és *moldvai, csángó táncház* kategóriákra oszthatók, mely elnevezések a tánc és zene jellegét egyaránt sugallják.⁵⁶ A vonós táncházak többségében az erdélyi tájegységek, települések (pl. a mezősegi, kalotaszegi aldialektus) táncai kerülnek a középpontba.⁵⁷ Kisebb mértékben az ún. „*kismagyarországi*”, azaz a mai Magyarország területéről (a legkedveltebb a szatmári, Felső-Tisza-vidéki néptáncok)

⁵² Balogh – Fülemile 2008; Könzei 2010.

⁵³ Egyes vidékeken a helyi táncok kerültek visszatanításra, mely jelenségről erdélyi kutatásai alapján Könzei Csongor ír részletesen: vö. Könzei 2014.

⁵⁴ Szabó Z. 1998: 127. Egy későbbi kutatásban azt is érdemes lenne megvizsgálni, hogy Sebő Ferenc és Halmos Béla által a hetvenes években végzett gyűjtések során a falusi zenészekről tanult zenei anyag hogyan került bele a táncházmozgalomba.

⁵⁵ Szabó Z. 1998: 176.

⁵⁶ A különbségtétel arra is vonatkozik, hogy a vonósbandáktól eltérő zenei hangzással rendelkezik a moldvai tánczene. Utóbbira csoportra a táncházasok hivatkoznak „moldvaistákként” is. (Lipták 2018: 41). Azonban egyik kategóriába se sorolhatók a roma vagy nemzetiségi folklórt éltető táncházak, melyek a csángó táncházakkal együtt a mozgalom „*peremterületeinek*”, nem preferált táncainak számítanak.

⁵⁷ A budapesti és szegedi táncházas szintéren végzett megfigyeléseim alkalmával a legnépszerűbbek az erdélyi páros- és férfitáncok voltak. Az eset általában a mezősegi táncokkal zárták.

kapnak helyet a tánc házi repertoárban.⁵⁸ Ez mind függ a tánc ház helyétől, szervezőitől és résztvevőitől. A csángó tánc házakban elsősorban a moldvai, Bákó-környéki (Bacău) települések és a gyimesi magyarok által lakott falvak tánc ai szerepelnek.⁵⁹ A tánc házakban az eredeti, falusi táncalkalom formái, vagyis a táncok sorrendje, a tánc ciklus szerkezete, (legtöbb esetben) az élő zeneszóra történő táncolás gyakorlata az új szociokulturális kontextushoz adaptálódott a revival mozgalom ideológiai értelmezése szerint. Mary Taylor munkájában utal Raymond Williams „szelektív tradíciónak” nevezett megközelítésére, ami szerint az adott revival közösség a hagyományból olyan jelenségeket őriz meg, melyek megfelelnek a korszak értékeinek, a válogatás során pedig elutasít egyes formákat, melyek az élő kultúra részei voltak.⁶⁰ Szintén Varga Sándor tanulmányában találunk utalást erre a szelekciós és egyúttal kanonizáló tevékenységre Szék tánc aival kapcsolatban. A helyi táncrendben szereplő *polka* (polka) és *hétlépés* polgári eredetű táncok a második világháború után folklorizálódtak, így kerültek be a helyi tánc hagyományba. Martin és Novák kutatásai szerint a csárdást összekötő *szapora lassú* elnevezésű tánc zenei kíséretében műzenei hatások és új stílusú népdalok találhatók.⁶¹ Varga tapasztalatai szerint ez az értelmezés befolyásolta a revival mozgalom körében a tánc megítélését a színpadra való alkalmazásában és a néptáncverse nyek zsűritagjai is „magyar műtáncként”, emiatt nem odailloként hivatkoztak rá. A kutatások azonban azt bizonyították, hogy az előbbie k később kerültek

⁵⁸ A mozgalom online platformjain egy-egy év vagy évad tánc ház eseményei országos és nemzetközi szinten is elérhető k (a 2023-as évre lásd: Folkrádió 2023; Tánc ház Egyesület 2023). A Facebookon általában *Facebook-esemény* formájában teszik közzé a helyszínek (pl. művelődési házak, klubok), zenekarok, tánc együttesek tánc ház as programjaikat. A különféle tánc házak repertoárjait, tanítási kínálatait nem kerültek elemzésre, azonban az összesítés jól illusztrálhatná a mozgalom tánc os érdeklődését.

⁵⁹ Érdemes megfigyelni, hogy a gyimesi csángók tánc repertoárjában a lánc- és körtáncok mellett páros és férfitáncok is szerepelnek, ennek ellenére ebben a tánc eseményben kapnak helyet, melynek magyarázata a moldvaihoz hasonló tánc zenei hangszerhasználat és dallamvilág lehet. A hagyományos (vagy inkább *tánc ház as*) moldvai hangszeres zene mellett a csángó tánc házakban helyet kapnak a fűvös zenekarok is (lásd: marczi.hu 2023). A kérdéskörrel a 2023-as évben a Hagyományok Háza konferenciát szervezett *Moldvai néptánc Budapesten ... és Moldvában* címmel, online elérhetőségét lásd: YouTube 2023.

⁶⁰ Taylor 2021: 159.

⁶¹ A széki tánc hagyományokról bővebben lásd: Martin 1980, 1982; Felföldi – Virágvölgyi 2000; Süme ghy 2004; Molnár 2005; Novák 2016.

be a helyi táncrepertoárba, utóbbi pedig már az 1800-as évek végén, sőt korábban is ismert volt a községben.⁶²

A revival néptánc változatos mintára épülhet. Kiindulópontja egyrészt az elsajátítani kívánt, kiválasztott táncanyag filmen rögzített változata és annak táncos vagy oktató általi interpretációja.⁶³ Másrészt a tanár vagy előadóművészek személye, egyéni stílusjegyei,⁶⁴ valamint más táncstílus ismerete is befolyásolhatja a revival táncosok mozgásvilágát, előadásmódját. Egy néptáncoktató a következőképpen mesélt a haladó, a táncegyüttesekben már gyakorlatot szerzett táncosok tanításáról: „*mi olyanoknak tanítunk, akik nem egy táncot tudnak, hanem nagyon sokféle táncot tudnak. (...) sok tánc, ami a fejükben van az meg is zavarhatja az oktatási folyamatot magát.*”⁶⁵

A revival néptáncos tevékenységében a múlt iránti érdeklődés a közönség jellemzőjeként értelmezhető. Azonban nem minden egyes tánceseménnyel kapcsolatban van jelen a múlthoz való kötődés kifejezésének célja.⁶⁶ Egy táncházban – szórakozási forma jellegéből adódóan – az élő, improvizatív táncolás, az egyéni, önfelelt megmutatkozás lehetősége miatt az ott előadott táncokat a revival táncosok sajátjuknak tekintik, melyet a résztvevők táncos szocializációjuk során sajátítottak el.⁶⁷ Könczei Csongor szerint a táncház „*nem hagyományos közegben élő folklórteremtő hely*”, vagyis a táncházak folklorizációja természetes folyamatként van jelen,⁶⁸ hagyományörzés helyett megalkotott tradíciói vannak.⁶⁹ Az intézményes keretek között való működés következtében a táncházmozgalom is megfogalmazta saját hagyományait, legendáit, kialakított különféle „hősöket”, mely nézeteket a következő nemzedék számára átörökít.⁷⁰

A csoport számára a néptánc – a kutatásom során használt kérdőív válaszai szerint – több jelentéssel is rendelkezik. Egyrészt „*kikapcsolódás,*

⁶² Varga 2010: 30–31.

⁶³ Ahogyan egyik beszélgetőpartnerem megfogalmazta: „*bármennyire is ott van az archív, ez egy tánctanárnak az interpretációi egy kicsit.*” Egy néptáncoktatóval készült interjú (nő, 1977, Szamosújvár).

⁶⁴ Ratkó 1999: 59–62.

⁶⁵ Egy néptáncoktatóval készült interjú (nő, 1977, Szamosújvár).

⁶⁶ Nahachewsky 2011.

⁶⁷ Pál-Kovács 2021.

⁶⁸ Könczei 2002: 164. Kiemelés a szerzőtől.

⁶⁹ Varga 2010.

⁷⁰ Tasnádi 1999, Székely 2017.

társas, közösségi szórakozás”, másrészt *„hagyományörzés*”, *„önkifejezés*”, *„örömforrás, ismerkedés*”, *„életérzés*”, *„hobby*”, valamint a táncegyüttesekben folyó rendszeres, heti szintű próbák miatt *„mozgás*” és *„edzés*” is egyaránt. Ratkó Lujza szerint a hagyományok ilyen módon való fenntartása illúzió, mivel a hagyományörzés ebben az értelemben csupán a kultúra egyes elemeinek formai átemelését jelenti, kiszakítva azt az organikus, eredeti környezetéből.⁷¹

Összegzésként elmondható, hogy a revival néptánc a magyar kontextusban egy válogatott, a paraszti hagyományokon és a filmes gyűjtéseken alapuló, tanult, választott, sajátos, csoportra jellemző, reprodukív jellegű mozgásformát jelent, melynek során elsődlegesen a forma, a táncanyag kerül elsajátításra és előadásra.⁷²

Záró gondolatok és kitekintés

A néptáncos közösség sajátos kulturális csoportként értelmezhető, melynek tagjai életformaként, művészi önkifejezésként, közösségi tevékenységként és szórakozási formaként tekintenek a néptánc gyakorlására. A fentiekben csupán általánosságban igyekeztem bemutatni a csoport, jellemzőit, a mai táncházak összetételét és a revival néptánc jelentését. A vizsgálat nem terjedt ki a gyermek- és ifjú korosztály, a hozzájuk kapcsolódó szülői közösségek vizsgálatára, a néptánc átadásának pedagógiai kérdéseire, vagy a hagyományörző, nemzetiségi néptáncsoportok jellemzőire és a vidéki táncházak összetételére. További kutatást igényelne például a néptáncmozgalom különböző generációinak vizsgálata, vagy a csoporthoz és a néptáncos tevékenységhez kapcsolódó helyi és családi hagyományok, „öröklés” kérdésének feltárása is. A mai magyarországi tánckultúra helyzetének fel-

⁷¹ Ratkó 1999: 60.

⁷² Ratkó 1999; Bujti – Ratkó 2017. Ismeretesek azonban az improvizáció fejlesztését és az önálló táncalkotást célzó törekvések is. Fügedi János tanulmányában a Magyar Táncművészeti Egyetem négy diákjával végzett kísérletét olvashatjuk, melyben a táncosoknak szerkezeti-alkotási szempontok figyelembevételével kellett új táncelemeket, tartalmakat alkotniuk (Fügedi 2020). Az intézményes néptáncoktatásban folyó munka mellett hasonló tendencia mutatkozik a mozgalomban is, a téma azonban további kutatást igényelne.

mérése – a néptáncos közösség táncos szokásait beleértve – úgy gondolom, hogy további, és jóval részletesebb kutatást igényelne.

Irodalom

BALOGH Balázs – FÜLEMILE Ágnes

2008 Cultural Alternatives, Youth and Grassroots Resistance in Socialist Hungary — The Folk Dance and Music Revival. *Hungarian Studies*. 22. (1–2): 43–62.

BARTA Tamás

2014 Magyar néptáncmozgalom a korai időkben: Társadalmi ideológia vagy nemzeti művészet? *Eszmélet*. 101. 141–66.

BENETT, Andy

2005 Szubkultúrák vagy neo-törzsek? A fiatalok, a stílus és a zenei ízlés közötti kapcsolatot újragondolása. *Replika*. 53. 127–43.

BUJI Ferenc – RATKÓ Lujza

2017 „Nem úgy van most, mint vót régen” Beszélgetés Ratkó Lujza néprajzkutatóval a népi kultúra és az etnográfia jelenéről, jövőjéről. *Szabolcs-szatmár-beregi Szemle*. 52. (2): 20–30.

FÁBIÁN Mónika

2016 A táncmozgalom mint kulturális reprezentáció. *Zempléni múzsa: társadalomtudományi és kulturális folyóirat*. 16. (4): 20–27.

FELFÖLDI László – VIRÁGVÖLGYI Márta (szerk.)

2000 *A széki hangszeres népzene*. Budapest: Planétás Kiadó.

FÜGEDI János

2020 Improvizáció és előre tervezés: Mozdulattartalom-alapú továbblépési javaslat a néptánc tanítására. In Lanszki Anita (szerk.): *Tánc és kulturális örökség: VII. Nemzetközi Táncstudományi Konferencia a Magyar Táncművészeti Egyetemen 2019. november 15-16*. Budapest: Magyar Táncművészeti Egyetem. 101–119. Elérhe-

tő: http://db.zti.hu/neptanc_tudastar/pdf/biblio/101921.pdf. [utolsó letöltés: 2023. 02. 14.]

FÜLEMILE Ágnes

- 2018 Népművészeti örökség és hagyományörzés Magyarországon. In Götz Eszter (szerk.): *Kéz/Mű/Remek Nemzeti Szalon 2018 Népművészet. Hand/Craft/Art National Salon 2018 – Folk Art*. Budapest: Műcsarnok Nonprofit Kft. 45–61.

GRAND, le Elias

- 2018 Rethinking Neo-Tribes: Ritual, Social Differentiation and Symbolic Boundaries in ‘Alternative’ Food Practice”. In Hardy, Anne – Benett, Andy – Robards, Brady (szerk.): *Neo-Tribes: Consumption, Leisure and Tourism*. Cham (Svájc): Palgrave Macmillan. 17–31.

HARDY, Anne, Andy BENETT, Brady ROBARDS

- 2018 Introducing Contemporary Neo-Tribes. In Hardy, Anne – Benett, Andy – Robards, Brady (szerk.): *Neo-Tribes: Consumption, Leisure and Tourism*. Cham (Svájc): Palgrave Macmillan. 1–14.

HOERBURGER, Felix

- 1968 Once Again: On the Concept of „Folk Dance”. *Journal of the International Folk Music Council*. 20. 30–32.

JUHÁSZ Katalin

- 1993 „...nem úgy van most, mint volt régen...” A tánc házi folklorizmus néhány mai jelensége. In Tóth Ferenc (szerk.): *Fiatal Néprajzkutatók Országos Konferenciája. Makó, 1991. augusztus 26-28.*, A Makói Múzeum Füzetei, 75. Makó. 82–93. Elérhető: https://library.hungaricana.hu/hu/view/MEGY_CSON_MMF_075/?pg=83&layout=s. [utolsó letöltés: 2021. 08. 26.]

- 2006 Öltözködési divatok a tánc házmozgalomban. In Sándor Ildikó (szerk.): *A betonon is kinő a fű – Tanulmányok a tánc házmozgalomról*. Budapest: Hagyományok Háza. 125–160.

KACSUK Zoltán

- 2005 Szubkultúrák, poszt-szubkultúrák és neo-törzsek. *Replika*. 53. Elérhető: <https://www.replika.hu/system/files/archivum/replika%2053-06.pdf>. [utolsó letöltés: 2021. 01. 29.]

- 2007 Szubkultúrák, poszt-szubkultúrák és neo-törzsek. A (látványos) ifjúsági (szub)kultúrák brit kutatásának legújabb hulláma. In Jakab Albert Zsolt – Keszeg Vilmos (szerk.): *Csoportok és kultúrák. Tanulmányok szubkultúrákról*. Kolozsvár: BBTE Magyar Néprajz és Antropológia Tanszék, Kriza János Néprajzi Társaság. 19–50. Elérhető: http://kjnt.ro/szovegtar/kotet/KKonyvek_29_2007_JakabAZs-KeszegV_szerk_Csoportok-es-kulturak. [utolsó letöltés: 2021. 10. 04.]

KESZEG Vilmos

- 2007 Csoportok és kultúrák. In Jakab Albert Zsolt – Keszeg Vilmos (szerk.): *Csoportok és kultúrák. Tanulmányok szubkultúrákról*. Kolozsvár: BBTE Magyar Néprajz és Antropológia Tanszék, Kriza János Néprajzi Társaság. 7–17. Elérhető: http://kjnt.ro/szovegtar/kotet/KKonyvek_29_2007_JakabAZs-KeszegV_szerk_Csoportok-es-kulturak. [utolsó letöltés: 2021. 10. 04.]

KLANICZAY Gábor

- 1993 Gondolatok a népi kultúra, szubkultúra és az ellenkultúra viszonyáról. In *Múltunk jövője. Szabadelvűek a népi kultúráról*. Budapest: T-Twins Kiadó. 113–121. Elérhető: <http://beszelo.c3.hu/cikkek/gondolatok-a-nepi-kultura-a-szubkultura-es-az-ellenkultura-viszonyarol>. [utolsó letöltés: 2021. 11. 19.]

KÖNCZEI Csongor

- 2002 A táncház kulturális paradoxonjai. In Könczei Ádám – Könczei Csongor (szerk.): *Táncház. Írások az erdélyi táncház vonzásköréből*. Kolozsvár: Kriza János Néprajzi Társaság. 161–165. Elérhető: http://kjnt.ro/szovegtar/pdf/KKonyvek_44_2018_KCs_szerk_A-40-eves_50_KonczeiCs. [utolsó letöltés: 2021. 08. 26.]
- 2004 Amikor a nép táncol, akkor néptáncol? In *Lenyomatok 3. Fiatal kutatók a népi kultúráról (Kriza Könyvek, 23.)*. Kolozsvár: Kriza János Néprajzi Társaság. Elérhető: http://kjnt.ro/szovegtar/pdf/KKonyvek_23_2004_SzAT_szerk_Lenyomatok3_06_KonczeiCs. [utolsó letöltés: 2022. 02. 16.]

- 2010 Táncház. In *Romániai Magyar Lexikon*. Művelődéstörténet. Elérhető: <http://lexikon.adatbank.transindex.ro/tematikus/szocikk.php?id=49>. [utolsó letöltés: 2020. 10. 26.]
- 2014 A színpadi táncművészet hatása a hagyományos tánckultúrára, avagy „etno-táncmesterek” működése az ezredforduló erdélyi falvaiban. In Könczei Csongor (szerk.): *Az erdélyi magyar táncművészet és táncstudomány az ezredfordulón II*. Kolozsvár: Nemzeti Kisebbségkutató Intézet. 129–137. Elérhető: <https://core.ac.uk/download/pdf/42931665.pdf#page=129>. [utolsó letöltés: 2020. 11. 18.]

KÖRTVÉLYES Géza

- 1980 A néptánc türelmes. *Valóság*. 1980. február. XXIII. Évf. 2. sz. 65–69.

KÖVÁGÓ Zsuzsa – KÖVÁGÓ Sarolta

- 2015 *A magyar amatőr néptáncmozgalom története a kezdetektől 1948-ig*. Budapest: Magyar Táncművészeti Főiskola.

LIPTÁK Dániel

- 2018 „A csángó bomba nagyot robbant” – A moldvai táncház harminc éve Magyarországon. *Gramofon*. 3. 2. 40–43.

LIVINGSTON, Tamara

- 1999 Music Revivals: Towards a General Theory. *Ethnomusicology*. 43. 1. 66–85.

MARÓT Károly

- 1945 Survival és revival. *Ethnographia*. LVI. 1–4. 1–9.

MARTIN György

- 1980 Szék felfedezése és tánchagyományai”. *Táncstudományi Tanulmányok* 1980–81. 239–281.
- 1982 A széki hagyományok felfedezése és szerepe a magyarországi folklórizmusban”. *Ethnographia*. XCIII. 1.
- 1995 *Magyar tánc típusok és táncdialektusok*. Budapest: Planétás Kiadó.

MÉSZÁROS István

- 2012 A tűz közösségi élménye: zsonglőr szubkultúra Magyarországon. *Kultúra és Közösség*. 3. 3–4. 87–106.

MOLNÁR Péter

- 2005 A táncház mítosza és valósága: amit a 21. század néprajzosa Szé-
ken talál. In Feischmidt Margit (szerk.): *Erdély-(de)konstrukciók*.
Budapest-Pécs: Néprajzi Múzeum – PTE Kommunikáció- és Mé-
diatudományi Tanszék. 123–142. Elérhető: [https://www.neprajz.hu/
kiadvanyok/tabula-konyvek/erdely_de_konstrukciok.html](https://www.neprajz.hu/kiadvanyok/tabula-konyvek/erdely_de_konstrukciok.html). [utolsó
letöltés: 2021. 08. 27.]

NAHACHEWSKY, Andriy

- 1995 Participatory and Presentational Dance as Ethnochoreological Ca-
tegories. *Dance Research Journal*. 27. 1. 1–15.
- 2001 Once Again: On the Concept of „Second Existence Folk Dance”.
Yearbook for Traditional Music. 33. 17–28.
- 2011 *Ukrainian Dance: A Cross-Cultural Approach*. Jefferson, North
Carolina: McFarland & Company.

NOVÁK Ferenc

- 2016 *Tánc, élet, varázslat - gondolatok, küzdelmek*. Budapest: Hagyo-
mányok Háza.

PÁL-KOVÁCS Dóra

- 2021 A páros táncok határátlépő mozdulatai – A revival táncosok ta-
pasztalatai alapján. *Erdélyi múzeum*. 83. 2. 81–87.

PATAKFALVI-CZIRJÁK Ágnes

- 2007 Going under. A kolozsvári drum and bass színtér bemutatása. In Ja-
kab Albert Zsolt – Keszeg Vilmos (szerk.): *Csoportok és kultúrák*.
Tanulmányok szubkultúrákról. Kolozsvár: BBTE Magyar Néprajz
és Antropológia Tanszék, Kriza János Néprajzi Társaság. 75–99.
Elérhető: [http://kjnt.ro/szovegtar/kotet/KKonyvek_29_2007_Ja-
kabAZs-KeszegV_szerk_Csoportok-es-kulturak](http://kjnt.ro/szovegtar/kotet/KKonyvek_29_2007_Ja-
kabAZs-KeszegV_szerk_Csoportok-es-kulturak). [utolsó letöltés:
2021. 10. 05.]

RATKÓ Lujza

- 1999 Hagyomány és korszerűség a néptáncmozgalomban. In Nagy Zol-
tán (szerk.): *Savaria – A Vas Megyei Múzeumok értesítője*. 22. 4.
Szombathely. 59–62.

RÁCZ József

- 1990 A '80-as évek ifjúsági szubkultúrái Magyarországon. *Valóság*. 33. 11. 69–82.

SHAY, Anthony

- 1999 Parallel Traditions: State Folk Dance Ensembles and Folk Dance in „The Field”. *Dance Research Journal* 31. 1. 29–56.

SIMON Krisztián

- 2013 Amatőr együttesek táncházzal való viszonya. A debreceni és kolozsvári kérdőíves felmérések összehasonlító vizsgálata. In Jakab Albert Zsolt – Ilyés Sándor (szerk.): *Kriza János Néprajzi Társaság Évkönyve 21. Kulturális gyakorlat és reprezentáció*. Kolozsvár: Kriza János Néprajzi Társaság. 229–247. Elérhető: http://kjnt.ro/szovegtar/tanulmany/KJNTEvk_21_2013_IS-JAZs_szerk_Kulturalis_12_SimonK. [utolsó letöltés 2023. 07. 06.]
- 2014 A debreceni amatőr néptáncgyüttesek táncházakban való részvétele”. In Tóvay Nagy Péter (szerk.): *Táncstudományi Közlemények*. VI. 1. 69–79.
- 2015 A debreceni rendszeres táncházak kapcsolati hálója (1974–2011). *Ethnographia*. 126. 2. 211–223.

SÜMEGHY Vera

- 2004 Széki táncok. In Karácsony Zoltán (szerk.): *Magyar Táncfolklorisztikai Szöveggyűjtemény*. Budapest: Gondolat Kiadó. 296–302.

SZABÓ Szandra Zsuzsanna

- 2017a „A férfi a fej, a nő a nyak”: Nemi identitás egy fővárosi „néptáncos” közösségben. *antro-pólus*. 2. 1. 101–114.
- 2017b *Népi szex? - Test és identitás egy néptáncos közösség szexualitásának tükrében*. Szakdolgozat. Budapest, Eötvös Loránd Tudományegyetem Társadalomtudományi Kar.

SZABÓ Zoltán

- 1998 „Indulj el egy úton...” Adatok a táncházas turizmus kérdéséhez. In Fejős Zoltán (szerk.): *A turizmus mint kulturális rendszer*. Budapest: Néprajzi Múzeum. 169–182.

SZÉKELY Anna

- 2017 Erdélyi táncos-zenész adatközlők „testközelből”. In Glässer Norbert – Takács Gergely (szerk.): *DiákKörKép 3. Tudományos diákköri írások a néprajz szegedi műhelyéből*. Szeged: SZTE Néprajzi és Kulturális Antropológiai Tanszék. 51–73.
- 2021 #legényesezzotthon: A magyar néptáncos közösség a koronavírus-járvány idején. *Tabula Online* 2021. 22. 1. <https://doi.org/10.54742/tabula.2021.1.03>.

SZIGETI Eszter

- 2015 Szubkultúrák, internetes közösségek. Az LD50 honlap és felhasználói köre. *Kultúra és Közösség*. 6. 1. Elérhető: http://epa.niif.hu/02900/02936/00020/pdf/EPA02936_kultura_es_kozosseg_2015_01_089-104.pdf. [utolsó letöltés: 2021. 01. 28.]

SZŐNYI Vivien

- 2021 „Falusi táncok” – Egy moldvai magyar közösség tánckultúrájának antropológiai vizsgálata. Doktori disszertáció. Szeged. Elérhető: <http://doktori.bibl.u-szeged.hu/id/eprint/11065/>. [utolsó letöltés: 2022. 01. 28.]

TAKÁCS Gergely

- 2016 A néptáncos revival mozgalom szerepe napjaink városi szabadidő-kultúrájának alakításában Szegeden – egy táncegyüttes példája. In *Móra Akadémia*. 3. 216–229. Elérhető: http://acta.bibl.u-szeged.hu/47758/1/moraakademia_003_216-229.pdf. [utolsó letöltés: 2021. 04. 08.]

TAYLOR, Mary N.

- 2021 *Movement of the People: Hungarian Folk Dance, Populism, and Citizenship*. Bloomington (Indiana, USA): Indiana University Press.

TASNÁDI Erika

- 1999 Moldvai csángók és magyar táncházások érintkezései. In Pozsony Ferenc (szerk.): *Csángósors. Moldvai csángók a változó időben*. A Magyarorsággutató Könyvtára. 23. Budapest: Teleki László Alapítvány. 175–178. Elérhető: <https://kisebbssegkutato.tk.hu/uploads/>

files/olvasoszoba/magyarsagkutataskonyvtara/Csangosors.pdf#page=177. [utolsó letöltés: 2021. 08. 26.]

TÁRKÁNY SZÜCS Ernő

- 1981 Névadás. In *Magyar néprajzi lexikon*. Budapest: Akadémiai Kiadó. Elérhető: <https://www.arcanum.com/hu/online-kiadvanyok/Lexikonok-magyar-neprajzi-lexikon-71DCC/n-734DB/nevadas-735A6/>. [utolsó letöltés: 2023. 03. 29.]

VARGA Sándor

- 2009 Tánc történeti divatok hatása a belső-mezőségi települések tánc-készletére. *Művelődés*. 25–29.
- 2010 A hagyományörző munka folyamatai. Tervezés, módszerek, források, gyakorlatok. In Gombos András – Varga Sándor (szerk.): *Táncos örökségünk. A hagyományörző munka folyamatai. Tervezés, módszerek, források, gyakorlatok*. Budapest: Muharay Elemér Népművészeti Szövetség. 28–51. Elérhető: http://real.mtak.hu/80621/1/Varga%20S_A%20hagyom%2B%C3%ADny%2B%C4%B9rz%2B%C4%B9%20munka%20folyamatai.pdf. [utolsó letöltés: 2022. 06. 08.]
- 2015 Térhasználat a mezőségi táncos házban. In *Ház és ember*. Szentendre: Szabadtéri Néprajzi Múzeum. 87–100. Elérhető: <http://real.mtak.hu/74832/>. [utolsó letöltés: 2022. 06. 08.]
- 2020 Two Traditional Central Transylvanian Dances and Their Economic and Cultural/Political Background. *Acta Ethnographica Hungarica*. 65. 1. 39–64.

VÁLYI Gábor

- 2007 Recsegő ütemek nyomában. Egy lemezgyűjtő szubkultúra változó „játékszabályai”. In Jakab Albert Zsolt – Keszeg Vilmos (szerk.): *Csoportok és kultúrák. Tanulmányok szubkultúrákról*. Kolozsvár: BBTE Magyar Néprajz és Antropológia Tanszék, Kriza János Néprajzi Társaság. 51–74. Elérhető: http://kjnt.ro/szovegtar/kotet/KKonyvek_29_2007_JakabAZs-KeszegV_szerk_Csoportok-es-kulturak. [utolsó letöltés: 2021. 10. 04.]

WILLIAMS, J. Patrick

2011 *Subcultural Theory: Traditions and Concepts*. Cambridge: Polity Press.

Internetes források

A NÉPMŰVÉSZET MESTEREI

2023 Fekete János. Elérhető: <http://nepmuveszetmesterei.hu/index.php/dijazottak-neve/326-fekete-janos>. [utolsó letöltés: 2023. 04. 18.]

FOLKRÁDIÓ

2023 Folknaptár. Elérhető: <https://folkradio.hu/folknaptar>. [utolsó letöltés: 2023. 03. 14.]

FONÓ BUDAI ZENEHÁZ

2020 FolkEmbassy Podcast: FolkAréna – Kovács Norbert „Cimbi” és Moussa Ahmed. Elérhető: <https://soundcloud.com/fonobudaizene-haz/folkembassy-podcast-folkarena>. [utolsó letöltés: 2022. 06. 07.]

TÁNC HÁZ EGYESÜLET

2023 Táncházak 2022/23. Elérhető: <http://tanchaz.hu/index.php/hu/hirek/hirek-2022/2739-tanchazak-2021-22>. [utolsó letöltés: 2023. 03. 14.]

WERENIKI

2018 „Minden szubkultúrának megvan a saját hiedelemrendszere”. *Ritmus és hang blog*. Elérhető: https://ritmuseshang.blog.hu/2018/12/05/feher_viktor_minden_szubkulturanak_megvan_a_sajat_hiedelemrendszere. [utolsó letöltés: 2021. 04. 08.]

YOUTUBE

2022 Berecz István: Út a szubkultúrából a kultúrába? *MMA MMKI*. 2022. március 4. Elérhető: <https://www.youtube.com/watch?v=YBGn5-MMtPY>. [utolsó letöltés: 2023. 05. 03.]

2023 Moldvai néptánc Budapesten ...és Moldvában - konferencia. *Hagyományok Háza*. 2023. 03. 16. Budapest. Elérhető: <https://www.youtube.com/watch?v=RVBcI-bpY6Q>. [utolsó letöltés: 2023. 03. 20.]

Oktatás, táncos nevelés

Bihari Nagy Éva
Bólya Anna Mária
Gilányi Attila
Mikulics Ádám

Tánc és a kerettanterv (tánc-műveltségtartalmak a 21. századi köznevelésben)

BIHARI NAGY ÉVA

A nemzeti identitás formálásában az iskola szerepe a 19. század óta van jelen, de a kutatások csak most kezdenek rávilágítani a végbemenő folyamatokra.¹ Vajon helytálló-e az a feltételezés, hogy a nemzeti tendenciák és az iskoláztatás változása viszonzottan motiválták egymást? A nemzetközi szakirodalom nemzeti *enkulturációnak*² nevezi ezt a folyamatot. Információs társadalmunkban a nemzeti kultúra az iskolán kívül számos más csatornán keresztül eljuthat a fiatal nemzedékhez (diákokhoz), ezért mindenképpen indokolt a kultúraelsajátítás esetében az enkulturáció³ kifejezés használata.⁴ A társadalmivá válás nemcsak a naprakész ismeretek elsajátítását, az elvárt képességek fejlesztését kívánja meg, hanem azt is, hogy az egyén tegyen szert olyan műveltségre, amely segíti a mindennapokban való eligazodását, az életminőségének javításához járul hozzá. Ennek a műveltségnek részét képezi a közösség kultúrájának megismerése. Ha elfogadjuk, hogy a pedagógia az emberiség története folyamán felhalmozott tudás – a tudomány, a művészetek és más tevékenységi formák által létrehozott értékek átadására irányul, mindezekkel együtt „új értékek létrehozására is ösztönöz”,⁵ akkor az örökségfenntartó törekvések folyamatában a köznevelésnek az „átörökítés egyfelől etikai kötelesség, másfelől egy természetes megnyilvánulása minden nemzedéknek”.⁶ Az iskolával szemben napjainkban elvárás, hogy olyan tudást közvetítsen, ami lehetővé teszi az új generáció sikeres munkavégzését az

¹ A szerző a Debreceni Egyetem BTK Néprajzi Tanszék munkatársa, a tanulmány a Debreceni Egyetem Néprajzi Tanszék Örökségmediációs Kutatócsoport támogatásával készült.

² Barrett (ed.). 2006. doi: 10.4324/9780203493618

³ enkulturáció jelentése: az a folyamat, amelynek során az egyén elsajátítja társadalmának közös tudásanyagát, magáévá teszi műveltségét és hagyományait. <https://mek.oszk.hu/10200/10291/10291.pdf>

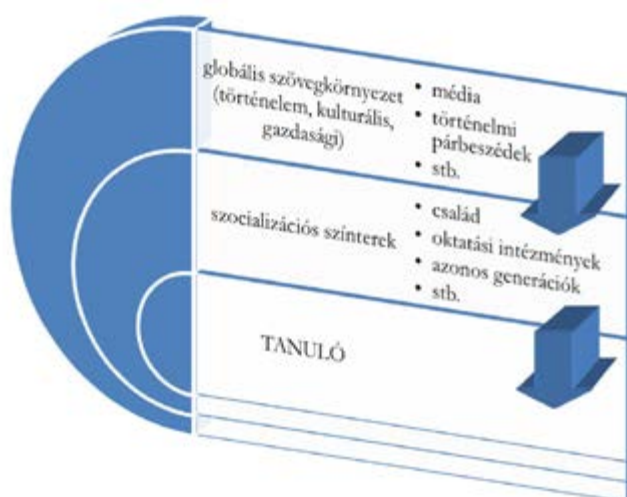
⁴ Dancs 2016. https://www.researchgate.net/publication/315326304_Kultura_-_iskola_-_nemzeti_azonossagtudat_A_nemzeti_identitas_ertelmezese_es_vizsgalatanak_lehetosegei_altalanos_iskolasok_koreben [utolsó látogatás: 2022.08.17]

⁵ Tóthpál 1998: 29.

⁶ Ugyan így Tóthpál 1998: 29.

információs társadalomban. A megváltozott technológiai körülmények miatt a mindennapokban való boldogulás egy olyan tudáseggyüttest igényel, amelyben a gondolkodási képességek, a nyelvtudás, az IKT-műveltség, a hatékony személyközi viselkedés és a konfliktuskezelés is helyet kap.

A gazdasági megfontolások mellett az iskola feladata a nemzeti kultúra közvetítése, azonosságtudat fejlesztése.⁷ Különböző enkulturációs hatások érik az iskolás korosztályokat, amely során egyedi tudáskészlet alakul ki bennük, természetesen a kulturális különbségekkel is számolva, melyek szintén befolyásolják az enkulturációs tényezők által közvetített hatásokat. Ezek összessége alkotja, hoz létre egyfajta sajátos nemzeti mintázatot.⁸ Az enkulturáció struktúrájából, a társadalmi szintű változókból a média a legszembevetőbb, ez az egyik leggyak-



Az enkulturáció szintje (Barrett 2006 és Dancs 2016 után)

rabban emlegetett informális tényező. (Vajon milyen értéket, képet közvetítenek a netes generációnak? Milyen viszonzott hatásmechanizmust indít el?) A közösségi szintű változók hatásait a család, a kortársak és az iskola közvetíti.⁹

Hogyan lehet intézményes keretek között a kortárs jelenségeket és a múlt hagyományait élményszerűen összekapcsolni és érték-

ké formálni? Az örökségesítési¹⁰ rendszer olyan környezetben éri el célját, ami nem pusztán megmutat, hanem olyan önálló felismerő miliót hoz létre, amelyben az egyén (személy), értő azonosuláson megy keresztül. A múlt ábrázolása a múltból származó emlékek csak akkor élnek igazán, hogyha nevelnek, érzékekre hatnak, gondolatokat ébresztenek, és kiegészítik eddigi tudásunkat. Az örökségesítés metodikája és az adaptivitás hasonlóságot

⁷ Dancs 2016: 405.

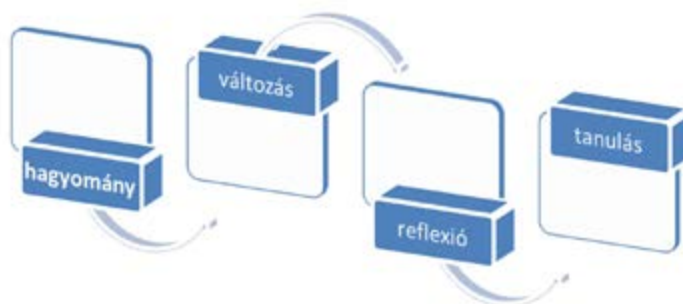
⁸ Dancs 2016: 412.

⁹ Dancs 2016: 416.

¹⁰ Az örökségesítéshez további irodalom: Marinka 2019: 306–313.

mutat.¹¹ Vagyis az örökségszemlélet – ahogy Keszeg Vilmos fogalmazta – kiteljesedése párhuzamot mutat a hagyomány kölcsönhatási rendszerével.¹²

örökségszemlélet || hagyomány kölcsönhatási rendszere



A kortárs kultúrára reflektálva a fiatal nemzedék képi nyelvének alakulásával számolva kell felhasználni a digitális (virtuális) adatbázisokat a hagyományelemek bemutatására.

Az elméleti és módszertani megújulást indokolja:

- 1) a társadalmi jelen és a kulturális intézmény közötti interakciók fontosságának tudatosulása;
- 2) a mindennapok és az egyéni történetek, tapasztalatok hangsúlyozása;
- 3) a tárgyak és az ember viszonyának különböző értelmezése.

A tánc esetében különösen fontos megmutatni (látni a táncot) → megismerni (alkalmazhatóság az események láncolatában) → elsajátítani (a látott, hallott interpretált táncot adaptálni) a saját környezetéhez konstruálva alkalmazni.

Az örökségszemlélet folyamatban a tanulás eredményessége különböző környezeti tényezőktől függ. Természetesen ezek különböző mértékben befolyásolhatók és alakíthatók. Lényeges, hogy a szemléltetett kulturális örökség ne csak statikusan jelenjen meg.

Például a lakodalmi tánc, több nevelési szinten (óvoda, alap, közép és művészeti jelleggel a színpadon) megfelelő módszerrel konstruálható.

¹¹ Hasonló megfogalmazásban az adaptivitást fogalmáról lásd: Rapos–Gaskó–Kálmán–Mészáros 2011. <http://mek.oszk.hu/13000/13021/13021.pdf> [utolsó látogatás: 2019.07.17.]

¹² Bihari Nagy 2015: 5–26.



Táncosok a virtuális térben.
(Forrás: <https://hitek.unideb.hu/tancosok-virtualis-terben> 2023.04.05.)



Néprajzi gyűjtés. Balra kalappal Bulyáki Gergely a népművészet mestere, jobbra Timár Sándor koreográfus, táncpedagógus. Nagyecsed, 1977.
(Forrás: Fortepán 199092)

Az a környezet, amelyben a mai diákok élnek, felnőnek, játszanak, már a mobiltelefon, a számítógépek és az internet világa. A Nemzeti alaptanterv és az Európai Unió oktatáspolitikájában több elvárás is megfogalmazódik az iskola szerepével kapcsolatban, többek között a digitális írástudás vonatkozásában.¹³ Az eszközök önmagukban nem csodaszerek, de felkelthetik a tanulói érdeklődést, és ezeken keresztül a tartalmak is közelebb vihetők a tanulókhoz.¹⁴



Lakodalmas.
Debrecen, Lehel utcai óvoda, Csiga csoport bemutatója 2012.



Néptáncosok által színpadon előadott matyó lakodalmas. 2014.
(forrás: <http://www.mezokovesd.hu/index.php?action=showart&id=2392>)

¹³ OM Kerettanterv. Informatika AT 243/2003. (XII. 17.); *Nemzeti alaptanterv 2007.* Oktatási és Kulturális Minisztérium. Budapest. 10. URL: www.jos.hu/down/0106/OMkerettanterv.doc

¹⁴ Singer é. n. <http://ofi.hu/tudastar/tanari-kulcskompetenciak/human-targyak> [utolsó látogatás: 2019.03.18.]

A 21. századi diák sajátjának tekinti a technikai világot, nem tiltakozik, nem lázad ellene, együtt nőtt fel a technikai eszközökkel, információtechnológiákkal s a párhuzamos feladatvégzés képességével alkalmazkodott hozzájuk. A mai diákok esetében (több pedagógiai vizsgálat eredménye bizonyítja) a tánc, játék közben, a nem tudatos tanulásban, a részt nem vevő is meglepő módon elsajátította a mutatott elemeket. Így képes az örökség szemléletet is beépíteni és hozzáigazítani a saját technikai világához, pusztán csak azzal, hogy a környezete a hagyomány kölcsönhatási rendszerében jelen van. Az iskoláskorú generáció tagjai általában nem „számítógépet” használnak, hanem internetet, tudásuk inkább az alapvető felhasználói ismeretekre szorítkozik (Facebook, szörfölés a neten, email) és kevésbé használják ki az internet adta lehetőségeket tanulás vagy problémamegoldás céljából.¹⁵

Az internet az antropológia, az etnológia és a művészetek (tánc) számára messze több egyszerű értékközvetítő közegnél. A kulturális örökségelemek, az örökségkonstrukció (jelen esetben a tánc formái a köznevelésben) jellegű értékeink megjelenítése az interneten jelenthet célt és eszközt egyaránt.

Tánc és intézményi oktatás

A táncsal kapcsolatban az intézményes táncoktatásnál, a közoktatásban a művészetre nevelés a legfőbb cél. Magyarországon a helyzet nem rossz. A szakemberek megfogalmazása szerint szinte Európában egyedülálló a kialakított működési rendszer. Az alkotó pedagógia, az agilis módszerek (mely főleg a szemléletmódot tükrözi), a gondolkodásfejlesztés egyaránt megjelenik a tánc-műveltség tartalmakban a köznevelés dimenzióiban.

Mielőtt a műveltség tartalmakra kerülne a sor, szükséges magáról a rendszerről egy rövid mozaikképet felvázolni. Csak a nagyobb mérföldkövek említésével próbálom bemutatni azt a közel 30 év alatt, Magyarországon kialakult, kitűnően szervezett, a „szórakoztató és magas művészetet” egyaránt közvetíteni képes intézményhálózatot, amely az enkulturációs folyamatok megerősítésének alapja.

¹⁵ Polonyi–Abari–Horkai–Tisza 2017 http://inyelv.unideb.hu/docs/digitalis_tanulas_es_tanitas_az_iskolaban.pdf [utolsó látogatás: 2019.03.18.]

Írásomban érintem az óvodai, az alap- és középfokú művészeti iskolák heterogén rendszerét, hiszen ez adja a táncműveltség alapját. Az iskolai továbbhaladás szempontjából pedig a követelményrendszer változását és a köznevelési működés alapvető feltételeinek a tánc-műveltségtartalmakra vonatkozó kihívásaira szeretnék rávilágítani.

Több mint 30 évvel ezelőtt a tánc-műveltségtartalom első intézményes megjelenése az alternatív óvodák (Waldorf vagy magán) voltak, majd az alapfokú művészeti iskolák (ÉKP - Értékközvetítő és Képességfejlesztő Program, és a KÉK – Képességfejlesztő és Értéktörző Kerettanterv alapján működő iskolák, valamint a Waldorf-iskolák). A bemutatott időintervallum mentalitásbeli és minőségi változások korszaka. Előtérbe kerültek a korosztályi sajátosságok, a helyi hagyományok, megfogalmazódott a tánc komplex nevelő hatása minden nevelési szintéren. Ezt 5 fő oktatási dokumentum vizsgálatával lehet alátámasztani:

- 1) Nat (1995, 2003, 2007, 2012, 2020)
- 2) kerettanterv (a Nat-hoz illeszkedő),
- 3) pedagógia programok,
- 4) helyi tantervek
- 5) pedagógusi tanmenetek (ide sorolható még a tanári óratervek, mely érdekes adatokat tartalmazhatnak).

Első jelentős eredmény az 1995-ös Nat és a hozzá illeszkedő kerettanterv alapján elkészülő első néptánc tanterv (1998-ban). Lehetővé teszi az egyes művészeti ágak tanításának tartalmi szabályozását (a zeneművészeti ág mellett a táncművészet, képző- és iparművészet, szín- és bábművészeti ág tantárgyainak tanítása jelenik meg az alapfokú művészeti iskolákban). A táncművészeti ágon belül a néptánc tanítása a köznevelés részévé vált.



VR és a tanulás lehetősége.
(Forrás: <https://create.vista.com/hu/unlimited/stock-photos/184918786/stock-photo-side-view-surprised-woman-using/> 2023.05.17.)

A 2004-es tantervmódosítás, mely jogszabályban jelenik meg [27/1998 (VI.10.) MKM rendelete] tartalmazza az alapfokú művészetoktatás követelményeit. Benne található meg az alap- és záróvizsga követelményrendszere. Sikeres művészeti alapvizsga a feltétel a továbbhaladásnak a továbbképzők évfolyamaira (2005/2006-tól).

Jelentős eredmény a 2012-es kompetencia alapú tanterv. Ebben a néptánc tanszak tanterve nem határozta meg az évfolyamonkénti kötelező táncanyagot, a tananyag kiválasztását az iskolák maguk határozhatták meg a helyi tantervükben. Művészetoktatásnál a különböző iskolatípusok egymásra épülése miatt meghatározza a célokat és feladatokat.

A legutóbbi, 2020-as Nat szabadon választható tárgyak keretében, valamint integrált oktatással több tantárgyba beépítve fogalmazza meg a táncműveltségtartalmakat. Ugyanakkor a felvételi eljárások miatt a közismereti tárgyak erősödését is előírja a művészeti iskoláknál. Szintén erősen jelenik meg a nemzeti identitás/kultúraismeret integrálása minden közismereti tárgynál is.

Tóthpál József már 1998-ban az első Nat-hoz megfogalmazza hogy: „Az egyes műveltségi területek közül talán a Művészetek a legsokrétűbb, a legnyitottabb, s ebből következően a legtöbb ellentmondás hordozója is. Egyrészt azért, mert ismeretelméleti szempontból rendkívül tágas mozgásteret nyújt, s fölöttébb sokszínű, sokrétű a művészeti értékek világa. Másrészt éppen a fentiekből következően – s mert a Művészetek részterületei között igen szoros a kapcsolat – a közvetítő szubjektumoktól rendkívül sokrétű és alapos műveltséget követel. Tánc – miközben bizonyos mértékben kapcsolódik a drámajátékhoz, főleg a gyermekjátékokhoz – leginkább a zene világához áll legközelebb. Ily módon a Nat műveltségi területeinek jelenlegi rendszere a megvalósítás-megvalósulás során számos kérdést vethet föl.”¹⁶ Bizonyos tartalmak még napjainkban is kérdéseket vetnek fel a gyakorló pedagógusoknak. Ám e kérdéskörnek természetesen tágabb, funkcionális és felfogásbeli vonatkozásai is vannak; ilyenek mindenekelőtt a mozgáskultúra s ezen belül a tánc kultúra szerepét feltáró értelmezések vetületei az ember, illetve az emberi társadalom életében – a viselkedés, a magatartás, a jellemformálódás s nem utolsósorban a mentálhigiéne és az egészség gondozás szempontjából.¹⁷

¹⁶ Tóthpál 1998: 29.

¹⁷ lásd ugyanilyen megfogalmazását Tóthpál 1998: 30.

A tánc, miközben a fejlődés egy meghatározott pontján kiválik a mindennapi kultúrából, kiemelkedik abból (színpadra kerül, előadások része stb.) – bizonyos értelemben és módon a mindennapokban is jelen marad. Különös-képp érvényes ez a mozgáskultúrára – és ezen belül a tánckultúrára –, mellyel kapcsolatban a szakirodalom táncról és táncművészetről, illetőleg közhasználatú és színpadi táncról beszél.

A mozgás- és tánckultúrában a fent említett két meghatározás (hétköznapi és színpadi tánc) megkülönböztetése igen fontos, hiszen a táncpedagógia fogalmába – a legáltalánosabban – mind a közhasználatú, mind pedig a színpadi tánc pedagógiája beletartozik. „A közoktatás pedagógiája szempontjából nézve természetesen csak a közhasználatú tánc, a felsőoktatás pedagógiája szemszögéből viszont a színpadi tánc, más szavakkal szólva, a táncművészet is szerves része e diszciplínának: az alap- és középfokú művészetoktatás, illetőleg a felsőfokú művészetoktatás aldiszciplínák formájában megjelenítve.” – fogalmazza meg Tóthpál József.¹⁸

A közoktatásban a művészetre nevelés alapjainak elsajátítása a legfőbb cél. A képzőművészet, zene, dráma és színház, tánc tanításánál (tantárgyi óráknál) a szabadidő- és élménypedagógiai, valamint a tantárgyközi kapcsolatokban projektpedagógiai módszerek jelennek meg. A művészeti iskolák felé igényként és elvárásként jelenik meg a gyakorlatközpontú oktatás. A felsőoktatásban pedig egyfajta zárt belső módszertani struktúra (sajátos tantárgypedagógia, szakmai továbbképzések) figyelhető meg.

A nevelési intézmények, igazodva a kor kihívásaihoz, alakítják ki az egyre összetettebb ismeretterületeket. A közismereti tárgyak átlaga és a személyi képesség és készség szükséges a felvételi továbbhaladási rendszerében. Egy kiragadott példa a sok alapfokú művészeti iskola programjai közül, mely jól szemlélteti a táncművészeti oktatás felépítését.

¹⁸ Tóthpál 1998.

Alapfokú táncművészeti oktatás pedagógiai programjának felépítése												
Kötelező tantárgyak évfolyamonként												
tantárgy	Előképző		Alapképző						Továbbképző			
	I.	II.	I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	I.	II.	III.	IV.
	EK1	EK2	AK1	AK2	AK3	AK4	AK5	AK6	TK1	TK2	TK3	TK4
korosztály (ajánlott) év	6-8	8-10	10-12	11-13	12-14	13-15	14-16	15-17	18-20	19-21	20-22	22+

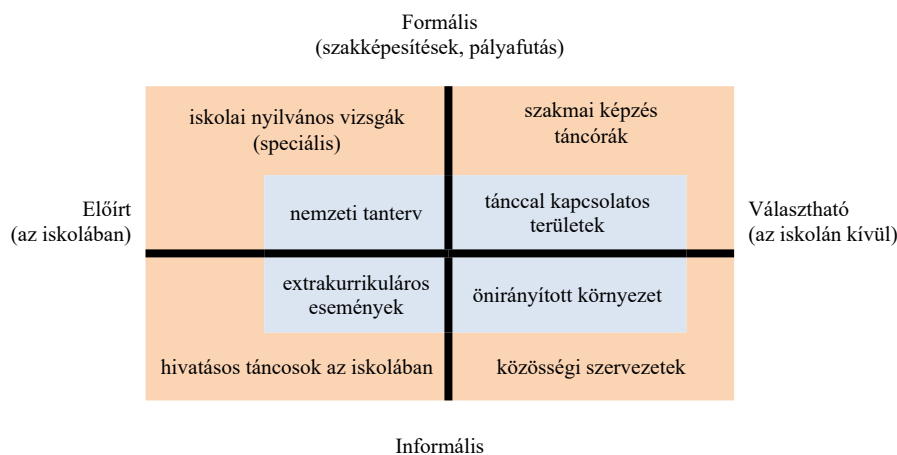
A legtöbb intézmény pedagógiai programja 6 éves kortól egészen 22+-ig tervezi az intézményes tánctanítást. Az évfolyamokat 3 nagy szakaszra bontják (előkészítő, alapozó, továbbképző), mely az életkori sajátosságokat veszi alapul. Ez a rendszer teszi indokolttá a táncoktatás struktúrájában a kiemelt tehetséggondozást. Ennek a bonyolult hálózatos rendszerében nagy szerepe van a családnak, tanárnak (iskolának), a kortársaknak, a társadalomnak, valamint az egyéni kreativitásnak és motivációnak. Magyarországon jelentős és jól felépített rendszer működik. A Minősített Tehetséggondozó Műhelyek tevékenységi szinterei (MTM):

- intézményi szint
- hallgatói gyakorlat szintje
- partnerintézmények színtje
- egyetemi tehetségműhelyek szintje
- külső kapcsolatok szintje

A tehetségzűrések, majd a tehetségek mentorálásához szintén jól működő strukturált rendszer van: tehetségpontok, szakszolgálatok, tehetségműhelyek. A MTM hálózati koncepciója a különböző tehetséggondozó műhelyek szabályozott, hosszútávon fenntartható szolgáltatói funkciók és feladatok összehangolása. Tehát egymást kiegészítő és erősítő hálózatok egysége. A tánc esetében a tudástér komplexitásának a megértéséhez kiemelkedően fontos és szükséges kitérni a tanár szerepére. Több szakmai fórumon merült fel kérdésként: Vajon megfelelő ismerettel kerülnek ki a pedagógusok, tanárok, táncpedagógusok, hogy értő szemmel felismerjék a tehetséget és megfelelő ismerettel hagyják-e el a felsőoktatást, hogy a versenyhelyzetből, szereplésekből adódó kudarcélményt kezelni tudják? Elengedhetetlen és szükségszerű ezek ismeretére fokozottabban felkészíteni a leendő köznevelésben foglalkozókat.

Képzési szintek

A tánc-műveltségtartalmak strukturált megjelenéséhez fontos az eltérő képzési szintek jellegzetességét röviden bemutatni. Az alábbi ábrán általánosságban jól láthatók a tánc tanulási lehetőségek.



Lehetőségek a tánc tanulásra.¹⁹

Napjainkra a tánc művészeti, pedagógiai és elméleti megközelítése magas színvonalú. A művészetpedagógia mára a pedagógia tudományának kihagyhatatlan részét képezi. A tánc alapvetően nonverbális művészet, oktatása neveléstudományi és szakmódszertani szempontból is igen nagy fontosságú. Jelentősége megváltozott, amikor létrejöttek az alapfokú művészeti iskolák, ahol megközelítőleg százezer tanuló tanul a táncművészeti ág különböző tanszakjaiban. A korszerű pedagógiai elvek a táncoktatás gyakorlatában is megjelennek, elindult egy szemléletváltás, amely persze igazodik a felsőoktatási törvényben a pedagógusokra vonatkozó követelményekhez (végzettség, tudományos fokozat stb.). Érdemes egy konkrét (2016-os) iskolai képzési példát is kiemelni.

A táncművészeti iskola képzési ábráján jól látható haladási lehetőségek és a képzési szintek egymásra épülése. Hogyan is néz ki a mai magyarországi oktatási rendszer?

¹⁹ Hasonló megfogalmazásban ábraként a zenetanulásra Dragony 2022. <https://dea.lib.unideb.hu/server/api/core/bitstreams/2f9c8abc-bd6f-4db2-9c0d-4aea1cd44698/content>

- I. Oktatási-nevelési szintek közül elsőként az óvodát kell megemlíteni. Az óvodás korosztály (3–6/7 év) esetében néptánc-tanításról nincs szó! [de nagyon sok pedagógiai program ezt a fogalmat használja]. Ebben a nevelési intézményben a ritmikus, énekes népi játékok tanítása, játszása, ritmikus készségek, egyensúlyérzék fejlesztése a domináns (táncelőkészítő motívumelemek tanítása).
- II. Az általános iskolák megfogalmazásában a magas szintű elméleti tudásátadás, továbbtanulás biztosítása a cél. Alapfokú művészeti iskolákban a közismereti tárgyak mellett a művészeti formában kifejezhető gyakorlati tudás, komplex gondolkodás az elvárás.²⁰
- III. A középiskolákban, a művészeti szakgimnáziumokban, szakiskolákban is erősödnek a közismereti tárgyak, de a tehetség és képességdifferenciált oktatás (személyiségfejlesztő módszertan) válik uralkodóvá az alkotó pedagógia alkalmazásával.
- IV. Felsőoktatásban a táncpedagógus szakon folyó képzés célja: olyan táncpedagógusok képzése, akik magas fokú technikai és pedagógiai képzettséggel rendelkeznek a klasszikus balett, a néptánc, a társastánc, a modern tánc és a gyermektánc oktatása terén. Széles körű táncszakmai, zenei, pszichológiai, valamint pedagógiai képzettségük által alkalmasak arra, hogy táncoktató intézményekben a végzettségüknek megfelelő területen egyéni és csoportos táncpedagógiai tevékenységet folytassanak.²¹ Felsőoktatás esetében a testtudatos munka, formanyelvi biztonság, kognitív képességek, általános mentális állapot irányadó. Szemléletmód változása figyelhető meg (táncos/művész - hivatás) a 20 század utolsó harmadában. Táncpedagógus, tánctanár, oktató képzésének kihívásai a felsőoktatási rendszerben. A tánctanárképzésnél (új pedagógiai elmélet jelenik meg) differenciáltabb, speciális szakmódszertan alakul ki. A tanárképzés sarkalatos problematikája a gyakorlat. Szükségesek a megfelelő gyakorlóléhelyek (2013-ban 36 alap- és

²⁰ Bővebben Mizerák 2014: 156.

²¹ Táncművészeti Főiskola akkreditációja 1997.

középfokú művészeti iskolában lehetet tánctanárként gyakorlatot teljesíteni) ez továbbra is kiemelt feladatai közé tartozik a pedagógusképzéseknek, -továbbképzéseknek.²²



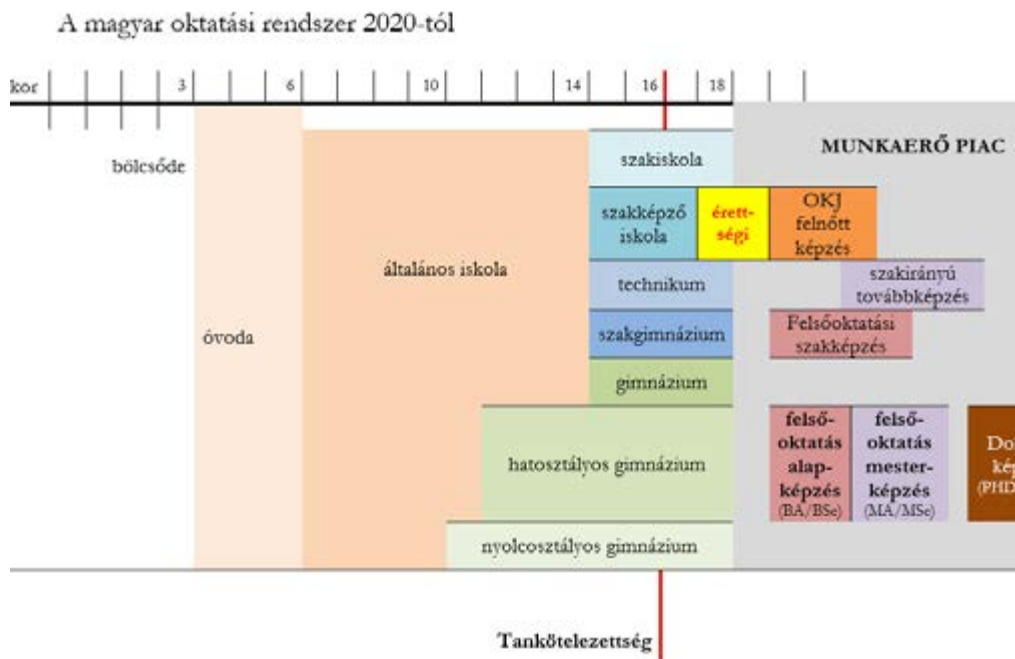
2016-ban egy budapesti alapfokú művészeti iskola képzési ábrája. (forrás: https://tanc.org.hu/wp/wp-content/uploads/2018/03/buti_pedag%C3%B3giai-program_2016-1.pdf)

Kialakul a művészeti életpálya, valamint a táncpedagógusi életpálya. Ez a tény maga után vonja a kettő közötti átjárhatóságot. Nem új kérdés: ki a jó tanár? Aki tud táncolni vagy aki jó módszerekkel oktat, de nem művész (az iskolai humán erőforrás-problémát a jogszabályok 2023-ra végre tisztázzák, bár még mindig finomításra szorul a művész fogalma az iskolai oktatásban). Új munkaerő-piaci és foglalkoztatási problémákat vet fel a művészeti életpálya és a táncpedagógusi életpálya átjárhatósága. A pedagógiai végzettség²³ hiányában besorolhatatlanná válnak a pedagógus I., pedagógus II., mesterpedagógus és kutató tanár kategóriákba.

A magyar táncművelés működő alapját természetesen a hazai táncoktatási rendszer képezi. A színpadi néptáncművészet terén a hivatásos együttesek külföldi sikerei közismertek, igaz hogy a hagyományok folytatása és a folklorizmus új megközelítései jelentős diskurzust eredményeztek, kontextualizálását figyelhetjük meg.

²² Mizerák 2014: 157–158.

²³ A pedagógus végzettségek, szakképzettségek módosítása a 2011. évi CXX. törvény 3. mellékletében.



(forrás: <https://palyavalasztas.fpsz.hu/iskolarendszer-2020/> letöltés: 2023.05.17)

Táncoktatás jelenleg elsősorban a művészetoktatás keretében folyik Magyarországon, melynek három szintjét különböztethetjük meg: alap-, közé- és felsőfokú képzést. Ezt a jól működő struktúrát kiegészíti a közművelődési, kulturális intézmények hálózata, valamint más szervezetek különféle posztgraduális továbbképző tanfolyamai és kurzusai. A fentiekből láthatjuk, hogy a táncpedagógus-képzés és továbbképzés a hazai tánckultúra és táncművészet működőképességét biztosítja.

Az utóbbi 15 évben megfogalmazott törvényi rendelkezések a táncpedagógusi problémák számos kérdését eredményezte, melyre számos kutató/oktató reflektált. A legsarkalatosabb, hogy elége felkészült-e a táncpedagógus a különféle oktatási-nevelési szintekhez? Itt csak felsorolásként mozaikszerűen sorolok fel még néhányat.

- 1) A képzések terén a tanárképzés kihívásai: jelentkezők száma, képzettsége, gyakorlata, foglalkoztatási lehetősége a kevés óraszám függvényében.
- 2) Az előzőhöz szorosan kapcsolódik a továbbképzések problematikája. A pedagógus-továbbképzések elsődleges célja a köznevelésben lévő táncoktatás módszertani kultúrájának és tartalmi elemeinek megújítása.
- 3) Új módszerek, kihívások alkalmazási lehetőségei:

- a. Iskola pedagógiai program;
- b. A „tárgy” kerettantervi beillesztése;
- c. Pedagógus tanmenetébe való beillesztés.

4) Táncpedagógusok nehézségei:

- a. Különbféle oktatási-nevelési szintérhez kell igazodni:

- iskolai szakkör
- művelődési házban
- csak testnevelés órán
- önálló tantárgy
- helyi, társadalmi igények (pl.: Szili Szent István Ált. Isk. és AMI)
- alkalmazási feltételek (óraszám)



A néptáncoktatás és képzés beágyazottsága a művészeti nevelésben. (saját szerkesztés)

Tánc-műveltségtartalmak röviden

Az óvodában táncos mozgást fogalmaz meg a pedagógiai program, mely NEM tanítás, hanem játékos foglalkozás. A táncelőkészítő motívumelemek legfontosabb elemei:

- 1) gyermektáncház
- 2) óvodai néptánc szakkör (középső és nagycsoport)
- 3) évszakhoz igazodó népszokások – zene + mondóka + néptánc motívum [pl.: szeptember – köralakítás egyenletes járással, dobbantással, tapsal; egyenletes járás körben kézfogással, térdhajlítás, - nyújtás (negyedes lüktetés) stb.]

Igen változatos programok jelennek meg folklórral vegyítve (helyi nevelési programok: Folklór az oviban, Tulipános program, T.É.T programok [Táncalapú Esztétikus Testképzés]), ahol nem a műfaj hanem a gyermek van a középpontban.

Alap- és középfokú oktatásban a 2020-as Nat-hoz illeszkedő tartalmi szabályozók alapján az alábbi tantárgyakban jelenik meg a tánc mint műveltségterület.

Kerettanterv az általános iskola 1-4. évf.	Kerettanterv az általános iskola 5-8. évf.	Kerettanterv a gimnáziumok 9-12. évf.	Kerettanterv a gimnázium 7-12. évf.	Kerettantervek a szakképzés területére	
				Közismereti kerettanterv a szakképző iskolák számára	Kerettantervek a szakgimnáziumok 9–12. évfolyama számára
ének-zene	ének-zene	ének-zene	ének-zene	testnevelés	táncos
testnevelés	hon- és népismeret	dráma és színház	hon- és népismeret		népzene
	dráma és színház	+testnevelés	dráma és színház		színész
	testnevelés		+ testnevelés		

Kimagaslóan 3 tantárgyban találjuk a táncot a Nat-hoz illeszkedő kerettantervekben: ének-zene, testnevelés és dráma és színház évfolyamonként az elvárások megjelenítésével.

Ének-zene esetében 1-8. évfolyam kiemelt szerepet kapnak magyar gyermekjátékdalok és a táncok, valamint a ritmikai fejlesztés (aktív részvétel táncokban elvárással). A 9–10. évfolyamon a komplex készségfejlesztést határozzák meg.

Testnevelés és egészségfejlesztés tantárgyban 1–12. évfolyam a népi játékok jelenik meg. Az 5–8. évfolyamon – néptánc (heti 1 óra, évi 36 óra). Szintén itt sorolja fel a 2020-as Nat-hoz kidolgozott tartalmi szabályozás alapján a néprajzi elhelyezkedést, viseletet, néprajzi tartalmakat 2 órában. A 6. osztályban 5 óra jeles napok, ünnepi szokások + 1 óra tájegységek, 7. osztályban 2 óra táncművelés, táncok; 8. osztályra 5 óra ünnepi szokások táncokkal ír elő. Vizsgakövetelményként (kimeneti ismeretként) fogalmazza meg, hogy a népzene tudja tájegységekhez, táncműveléshez társítani. A heti 5 testnevelés felmenő rendszerben 2012-től 1. 5. 9. évfolyamtól új lehetőségként jelenik meg az oktatási intézménybe járó fiatalok táncművelésének fejlesztésére. A néptánc – szabadon választható heti 2 órában. De más tánc/táncművelési egye-

sületeknél is heti 2 órában tanult táncot, táncos mozgást is elfogad a rendszer. Ebben a formában valóban táncelemeket tanítanak a diákoknak. Testnevelés óra keretében a táncoktatás többféle táncos mozgásforma alkalmazását és fejlesztését biztosítja (néptánc, aerobik, hipp-happ stb.).²⁴

Dráma és színház tantárgyon belüli tánc-műveltségtartalom 5–8. évfolyam népi játék 7 óra; dramatikus játékok táncsal 4 óra; színházi tánc 2 óra. A 9–12. évfolyam Dramatikus játékok táncsal 3 óra; néptánc szabadon választható: táncalkalmak táncolással.

Az iskolai programban szabadon választható önálló tantárgyként megjelenő néptánc tantárgy elsajátítani kívánt elvárásait is megfogalmazza a kerettanterv.

A művészetoktatás, a táncpedagógia struktúrája az elmúlt időszakban az aktuális kihívásokra válaszolt. Elsősorban a táncművészet, másodsorban a közművelődés funkcionális elvárásait kellett teljesítenie. 1998-tól a Nat Művészetek műveltségi területéhez tartozó Tánc (és dráma) részterület megvalósítása a közoktatásban a próbatétel. Továbbra is igaz az, hogy a táncot megszerettetve oktatni igazán az képes, aki maga is szereti az átadandó zenés-táncos mozgásformákat.²⁵

A szakemberek, a tánc közoktatásban való megjelenésével összefüggő több kutatási feladatot is megfogalmaznak:

1. A tánc jelentősége gyermekkorban, hatása a fejlődésre napjainkban.
2. Néptáncoktatás szerepe az enyhe fokban sérült és a hiperaktív gyermekek számára.
3. A táncpedagógus szerepe (motiváció, tehetségfelismerés, mentorálás).
4. Összehasonlító vizsgálatok a nevelési intézményekben a néptánc hatását illetően.
5. Az egész országra kiterjedően fel kell mérni, biztosítottak-e a Nat táncoktatási elvárásainak személyi feltételei, majd ehhez igazítani a táncpedagógiai képzés (továbbképzés) rendszerét.

²⁴ Részletesebben: http://kerettanterv.ofi.hu/01_melleklet_1-4/index_alt_isk_also.html; http://kerettanterv.ofi.hu/02_melleklet_5-8/index_alt_isk_felso.html; http://kerettanterv.ofi.hu/03_melleklet_9-12/index_4_gimn.html [utolsó látogatás: 2023. 06. 22.]

²⁵ Láng 2019: 73; Lásd még Láng–Bognár 2021: 255–266.

6. Segédanyagok készítése (integrált oktatáshoz).²⁶

A nevelési intézményekben cél és feladat is egyben énekkal, a zenével és a többi művészettel együttműködésben kialakítani a tánc revitalizációját, egyfajta interdiszciplináris tudásmodell konstruálása. A tánc tanításának, tanulhatóságának újabb és újabb kivívásoknak kell megfelelnie.²⁷ A megváltozott idők az ember műveltségvágyait is alakítják, formálják. A 21. századi információs társadalomban az egyén körülményei egyre kevésbé lesznek alkalmasak a táncra/néptáncra. A művészetbe átmentett „népi” értékek továbbélhetnek és nevelő hatása nevelni fogja a következő generáció ízlését.²⁸ Igaz a tánckultúra értékei nem egy nemzedék értékei csupán, s nem egy táncművész, táncművészek, együttesek alkotják egy ország tánckultúráját, hanem az egész nép.

²⁶ Jakabné Zórándi 2009.

²⁷ Lásd a hagyomány és az új megközelítéseket a magyar néptánckutatásokról Kavecsánszki 2022: 9–33. benne további szakirodalom.

²⁸ Lásd Molnár 1982: 25.

Irodalom

- 110/2012 (VI.4.) Korm. rendelet a Nemzeti alaptanterv kiadásáról, bevezetéséről és alkalmazásáról
- 277/1997. (XII. 22.) Korm. rendelet a pedagógus-továbbképzésről, a pedagógus-szakvizsgáról, valamint a továbbképzésben résztvevők juttatásairól és kedvezményeiről. <https://net.jogtar.hu/jogszabaly?docid=99700277.kor>
- 3/2011. (I.26.) NEFMI rendelettel módosított az alapfokú művészetoktatás követelményei és tantervi programjának bevezetéséről és kiadásáról szóló 27/1998. (VI. 10.) MKM rendelet MKM rendelet módosításáról Magyar Közlöny (2011. jan. 26.) <http://www.kozlonyok.hu/nkonline/MKPDF/hiteles/mk11008.pdf>
- 326/2013 (VIII. 30.) Korm. rendelet a pedagógusok előmeneteli rendszeréről és a közalkalmazottak jogállásáról szóló 1992. évi XXXIII. törvény köznevelési intézményekben történő végrehajtásáról. http://njt.hu/cgi_bin/njt_doc.cgi?docid=162771.356544
- A pedagógus végzettségek, szakképzettségek módosítása a 2011. évi CXX. törvény 3. mellékletében. <https://net.jogtar.hu/jogszabaly?docid=a1100190.tv> [<http://www.kozlonyok.hu/nkonline/mkpdf/hiteles/mk13160.pdf>]
- ANTAL László
- 2010 *A néptánc pedagógiája*. Tanári kézikönyv. (2. javított kiadás). Hagyományoktatás – módszertani füzetek Budapest: Hagyományok Háza
- BARRETT, Martyn (ed.)
- 2006 *Children's knowledge, beliefs and feelings about nations and national groups*. Hove: Psychology Press. doi: 10.4324/9780203493618
- BIHARI NAGY Éva
- 2015 Hagyományismeret - népismeret – innováció. In Maticsák, Sándor (szerk.): *Tanulmányok a levelező és részismereti tanárképzés tantárgypedagógiai tartalmi megújításáért - bölcsész-tudományok*. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó. 5-26.

BOLVÁRI-TAKÁCS Gábor

2017 *Táncos tanévek*. Budapest: Magyar Táncművészeti Egyetem.

BOLVÁRI-TAKÁCS Gábor (szerk.)

2000 *Magyar Táncművészeti Főiskola 1950-2000*. Budapest: Studio

DANCS Katinka

2016 *Kultúra – iskola – nemzeti azonosságtudat*. A nemzeti identitás értelmezése és vizsgálatának lehetőségei általános iskolások körében https://www.researchgate.net/publication/315326304_Kultura_-_iskola_-_nemzeti_azonossagtudat_A_nemzeti_identitas_ertelmezese_es_vizsgalatanak_lehetosegei_altalanos_iskolasok_koreben (letöltés: 2022.08.17)

DEMARCSEK Zsuzsa

2019 *Integráltnevelési-oktatási program az alapfokú művészetoktatás néptánc tanszakán*. Budapest: Magyar Táncművészeti Egyetem. <http://mte.eu/wp-content/uploads/2022/01/N-O-P-kotet-VEGSO.pdf>

DAMARCSEK Zsuzsa (et al)

2020 *Néptánc módszertani ismertetés tematikus tervekkel a alapfokú művészeti iskolák számára*. Magyar Táncművészeti Egyetem. <http://mte.eu/wp-content/uploads/2020/09/N%C3%A9pt%C3%A1nc-m%C3%B3dszertani-ismeret%C3%A9s.pdf> [utolsó látogatás: 2023. 06. 22.]

DRAGONY Gábor

2022 *A népzeneoktatás dimenziói a művészeti nevelés kurrikuláris és extrakurrikuláris színterein*. A népzeneoktatás és népzeneészképzés empirikus vizsgálata. <https://dea.lib.unideb.hu/server/api/core/bitstreams/2f9c8abc-bd6f-4db2-9c0d-4aea1cd44698/content> (letöltés: 2023.05.17)

JAKABNÉ ZÓRÁNDI Mária

2009 Gondolatok a művészetpedagógia jelenéről és jövőjéről. In Bolvári-Takács Gábor (szerk.): *Hagyomány és újítás a táncművészetben, a táncpedagógiában és a tánc kutatásban*. Tudományos konferencia a Magyar Táncművészeti Főiskolán 2007. No-

vember 9–10. Budapest: Planétás Kiadó. 95–99. <http://mte.eu/wp-content/uploads/2019/08/2007-1.pdf> (letöltés: 2023.05.17)

KARCAGI GYULÁNÉ

1998 *Gyermekjátékok, gyermektáncok az Alsóerdősori iskolában.* Ének-Zene Tagozatos Általános Iskola. Budapest.

KAVECSÁNSZKI MÁTÉ

2022 Hagyományos és új megközelítések a magyar néptáncutatásban. In Bihari Nagy Éva (szerk.): *Tánc – Tananyag – Módszer.* Módszertani jegyzet. *Studia Folkloristica et Ethnographica* 87. (Tradíció és Edukáció 2.) Debrecen: Debreceni Egyetem Néprajzi Tanszék. 9–33.

KOTSHY Beáta

2000 *A pedagógiai tervezésre való felkészítés a tanárképzésben.* (doktori disszertáció) <https://repozitorium.omikk.bme.hu/bitstream/handle/10890/103/ertekezes.pdf?sequence=1> (letöltés: 2023.05.17) Budapest: BME

KOVÁCS Ilma

2011 *Az elektronikus tanulásról a 21. század első éveiben.* <https://mek.oszk.hu/09100/09190/09190.pdf> (letöltés: 2023.05.17) 130–130.

LÁNG Éva

2019 A táncoktatás módszertani keretei. *ACTA Universitatis, Sectio Sport.* Tom. XLVI. Eszterházy Károly Egyetem, Sporttudományi Intézet. 73–82. <http://real.mtak.hu/108187/1/L%C3%A1ng.pdf> (letöltés: 2023.05.17)

LÁNG Éva – BOGNÁR József

2021 A táncoktatás iskolai és képzési vetületei: tapasztalatok és lehetőségek. In Juhász Erika – Kozma Tamás – Tóth Péter (szerk.): *Társadalmi innováció és tanulás a digitális korban.* Héra Évkönyvek VIII. Budapest – Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó. 255–266. http://hera.org.hu/wp-content/uploads/2021/05/HERA_Evkonyvek_VIII_online_2.pdf (letöltés: 2023.05.17)

LANSZKI Anita – PAPP-DANKA Adrienn – SZABÓ Eszter

- 2021 *Egy táncművészeti módszertani program bevezetésének vizsgálta a közoktatásban.* file:///H:/EL%C5%90AD%C3%81SOK/T%C3%A1nc%20-%202023/4812-Cikk%20sz%C3%B6vege-23894-1-10-20210301.pdf (letöltés: 2023.05.17)

MAGYAR KÖZLÖNY 2020. évi 17 szám

MARINKA Melinda

- 2019 Az örökségesítés kérdése a német nemzetiségi néprajzi kutatásokban. In Karlovitz János Tibor (szerk.) *Tanulmányok a kompetenciákra építő, fenntartható kulturális és technológiai fejlődés köréből.* Komárno. 306–313.

MIZERÁK Katalin

- 2014 Az intézményes táncoktatás lehetőségei hazánkban 2013-ban. Táncművészeti életpályamodell és/vagy táncpedagógusi életpályamodell? In Bolvári-Takács Gábor (szerk.): *Alkotás – befogadás – kritika a táncművészetben a táncpedagógiában és a tánckutatásban.* IV. Tánctudományi Konferencia a Magyar Táncművészeti Főiskolán 2013. november 8–9. 155–168. file:///H:/EL%C5%90AD%C3%81SOK/T%C3%A1nc%20-%202023/101947.pdf (letöltés: 2023.05.17)

MOLNÁR István

- 1982 *Magyar tánc tanulási rendszerem.* Budapest: NPI

OM Kerettanterv. Informatika AT 243/2003. (XII. 17.); Nemzeti alaptanterv 2007. Oktatási és Kulturális Minisztérium. Budapest. 10. URL: www.jos.hu/down/0106/OMkerettanterv.doc

OM Kerettanterv. Informatika AT 243/2003. (XII. 17.); Nemzeti alaptanterv 2007 Oktatási és Kulturális Minisztérium. Budapest. 10. URL: www.jos.hu/down/0106/OMkerettanterv.doc

POLONYI Tünde – ABARI Kálmán – HORKAI Anita – TISZA Károly

- 2017 *Digitális tanulás és tanítás az iskolában.* http://inyelv.unideb.hu/docs/digitalis_tanulas_es_tanitas_az_iskolaban.pdf (letöltés: 2019.03.18.)

RAPOS Nóra - GASKÓ Krisztina - KÁLMÁN Orsolya - MÉSZÁROS György

2011 *Az adaptív-elfogadó iskola koncepciója.* Oktatókutató és FejlesztőIntézet. Budapest. <http://mek.oszk.hu/13000/13021/13021.pdf> (letöltés. 2019.07.17.)

RÉDLY Elemér

2023 *A szájhagyománytól a multimédiáig.* A kultúra áthagyományozása. <http://cyberpress.sopron.hu/article.php?id=2753> (2022.08.17)

SINGER Péter

é. n. Humán tárgyak multimédiát felhasználó oktatása. <http://ofi.hu/tudastar/tanari-kulcskompetenciak/human-targyak> (letöltés: 2019.03.18.)

Szakképzési Kerettanterv az 55 212 08 Tancos I. (néptáncos) szakképesítés-ráépüléséhez.

file:///H:/EL%C5%90AD%C3%81SOK/T%C3%A1nc%20-%202023/55_212_08_Tancos_I_Neptanc_kerettanterv.pdf (letöltés. 2019.07.17.)

TÓTHPÁL József

1998 A magyar táncpedagógia helyzete. *Iskolakultúra* 1998/8: 29.

BalletWhere – egy tánc történet oktatási innováció tanulságai

BÓLYA ANNA MÁRIA

Virtuális valóság a felsőoktatásban

Az egyetemi oktatási környezet – amelynek több országban művészeti, azon belül táncművészeti vonatkozásai is vannak – napjainkra alapjaiban változott meg. A felsőoktatás a tudás létrehozásának és felhasználásának új globális terepévé vált, ahol az alapvető egyéni és társadalmi értékek folyamatos újraértelmezése szükségszerű.¹

Az átadandó ismeretekből és tanítási módszerekből úgy szükséges szelektálni, hogy a hallgatónak legyen lehetősége a 21. században szükséges készségek gyakorlására, fejlesztésére. Mindehhez az információátadási modell felől el kell mozdulni a nagyobb hallgatói aktivitás, a tanulóközpontúbb oktatás és új, a készségeket és a tartalom elsajátítását mérő értékelési módszerek felé.²

A VR és AR technológiákban rejlő lehetőségek első számú előnye, hogy olyan oktatási környezetet teremtenek, amely elsősorban tanulóközpontú. Ezek használatának bevezetése az oktatók részéről több felkészülést és a digitális kompetenciáik fejlesztését igényli. Az implementációs környezet tulajdonságainak pontos ismerete és a bevezetés hasznait és tempóját mérlegelő megvalósítás kívánatos.³

A diszruptív technológiák a felsőoktatásban hatással vannak az oktatási módszerekre és környezetre. A virtuális valóság jellegzetesen ilyen technológia, amely a felsőoktatás módszer-struktúráját alapvetően változtathatja meg, előnybe hozva az implementáló egyetemeket. Egyelőre nehéz megbecsülni, hogy az új technológiák átalakítják-e a felsőoktatás jelenlegi modelljét, és helyettesítik-e a jelenlegi oktatási módszereket és scenáriókat, valamint hogy a VR technológia mikor hoz áttörést egy felsőoktatási szférában.⁴

¹ Ramsden 2003; Bólya 2021; Boros 2019.

² Bates 2018.

³ Horváth 2018.

⁴ Horváth 2016; Bujdosó 2017.; Flavin 2012.

A VR bevezetésének előnyei kétségtelennek tűnnek a felsőoktatási szférában. A MaxWhere 3D terében elhelyezett 2D tartalmak jobban rögzülnek az emlékezetben, mint a 2D felületen megjelenők. 3D-s virtuális térbe helyezett tartalmak esetében egyszerűen jobb memóriateljesítményt kapunk.⁵ Reprezentatív tesztelés alapján született eredmények bizonyítják, hogy a 3D-s környezetek a megértés magasabb szintjét és a digitális munkafolyamatok magasabb hatékonyságát biztosítják. Kísérletek igazolták, hogy a MaxWhere felületet VR-learning felületként kezelő tesztelésben a felhasználók legalább 50%-kal gyorsabban tudták elvégezni a szükséges munkafolyamatot a MaxWhere 3D környezetben, mint az e-mailes tudásmegosztás vagy a „hagyományos” e-learning felületek használatával.⁶ A felsőoktatás digitális átalakulása nemcsak kényszer, hanem lehetőség is: egy új, korszerű felsőoktatás alapjainak lerakása.⁷ Ezért indítottuk el *BalletWhere* pilot projektünket, melyben tánc történeti oktatási 3D kurrikulumot hoztunk létre és teszteltünk. A másfél éves projekt egy többéves program része, amelyben a zeneművészet, zeneoktatás, táncművészet és táncoktatás 3D lehetőségeit használjuk ki. A teljes program címe: *Benefits of Virtual Reality in Art*. Az Európai Unió Digitális Cselekvési Terve első számú prioritásként határozza meg a digitális technológia jobb kihasználását tanítási és tanulási célokra. A mélyreható digitális szakértelem nem csak az IKT területén dolgozók számára fontos.⁸ A 3D terek használata elsősorban a természettudományok kapcsán kerül előtérbe.⁹ A 3D-ben rejlő lehetőségek kiaknázása Európában szinte fehér folt a művészeti felsőoktatásban, különösen a táncban. A *Benefits of Virtual Reality in Art* projekt két pilotja van folyamatban, ebből az első a záró publikáció készítésének fázisában:

1. Testing on a Dance History Teaching Case (BalletWhere) 2021–2023
2. Testing on a Dance Teaching Case 2023–2024

⁵ Berki 2018.

⁶ Lampert – Pongracz – Sipos – Vehrer – Horvath 2018.

⁷ New models of learning and teaching in higher education; High Level Group of Modernization of Higher Education. 2014.

⁸ On the Digital Education Action Plan. EC. 2018; Lanszki – Bólya 2018.

⁹ Bologna Digital 2020 - White Paper on Digitization in the European Higher Education Area 2019.

A BalletWhere pilot projekt előzménye – *aranyVáRy* kutatás

Az *Auróra 1* és *2* projektek a magyar balettélet fejlődésének fontos állomásait állították középpontba: a Pesti Magyar Színház (a későbbi Nemzeti Színház) 1837-es megnyitását, Campilli Frigyes balettmester munkásságát és Aranyváry Emília, az első nemzetközileg jelentős prímabalerina és első női koreográfus sorsát. A virtuális tartalom kifejezetten Aranyváryra és a Nemzeti Színházban végzett munkájára koncentrál. A projektben a Magyar Táncművészeti Egyetem és a Magyar Művészeti Akadémia Művészetelméleti és Módszertani Intézetének kutatói is részt vettek. Az induló projektet a Magyar Művészeti Akadémia Művészetelméleti és Módszertani Kutatási Intézet támogatja.

A projektsorozat második része, a magyar balettörténet kezdeteit kutató *Auróra*, Aranyváry Emília életének rejtélyes vonatkozásaira világított rá, feldolgozta az Aranyváry-kutatás adatait, új litográfiákat tárt fel az idős Aranyváryról, és igyekezett átfogó képet adni művészi tevékenységéről a korabeli sajtószemle és kritikák tükrében. A projekthez egy virtuális tér létrehozása is társult, amelynek fő pontjai a Nemzeti Színház épülete, Aranyváry alakja és a romantikus balett „fétisei” voltak.

A 3D technológiák már régóta nem ismeretlenek a mindennapi életben. A háromdimenziós képalkotással (háromdimenziós fényképezés, háromdimenziós televíziózás, 3D, 4D, 5D stb. mozik, háromdimenziós számítógépes játékok, háromdimenziós szimuláció) és a háromdimenziós nyomtatással kapcsolatos rendszerek igen népszerűek. Ugyanakkor a virtuális valóság (VR) fogalma nem jól definiált, valójában többfajta technológiai lehetőségre vonatkozik. A fő hozzáadott érték a térben való aktív részvételben és a multiszenzoros hatásokban rejlik. A virtuális valóság alapvető jellemzői a következők: számítógépes technológiával létrehozott rendszer; a felhasználó maga is jelen lehet a virtuális térben; a felhasználó interakcióba léphet a térben lévő tárgyakkal; az interaktivitás „valós időben” történik a térbeli eseményekkel; és a felhasználó a látás érzékszervi elemein kívül más érzékszervekre is hatást gyakorolhat. A virtuális tartalom kétdimenziós formában, számítógép által generált képekben jeleníthető meg, vagy projektorral; megfelelő eszköz (head-

set, „szemüveg”) segítségével, vagy akár speciális, erre a célra kialakított terekben („barlangok”).¹⁰

Az Auróra projekt virtuális tartalma a Debreceni Egyetem Informatikai Karának virtuális téralkotó szoftverével együttműködve, *aranyVáRy* projekt néven készült. A Kar egyes egységeinek már van tapasztalata a művészettel kapcsolatos virtuális terek létrehozásában. A virtuális tér 3ds MAX és UNITY programmal készült. A 3ds MAX egy háromdimenziós modellező és renderelő szoftver élethű 3D animációk, látványtervezés és virtuális valóságélmények létrehozására. Kompatibilis más Autodesk szoftverekkel. Az UNITY előnyei: kiváló minőségű grafika; kiváló fejlesztési környezet; rugalmas 3D modellezési terek és viszonylag egyszerű utólagos szerkesztés. A virtuális térben fix és mozgatható objektumok egyaránt elhelyezhetők. Számos UNITY-t használó projekt ismert az orvosi, repüléstechnikai és katonai területen.

A modell egy olyan színházi teret hozott létre, amely körbejárható és megtapasztalható, mint egy zoomolható „virtuális valóság”. Az alkotás első fázisában Aranyváry pesti játszóhelyének, az 1837-ben elkészült, később bővített, majd 1913-ban lebontott Pesti Magyar Színház (Nemzeti Színház) épületét rekonstruáltuk a virtuális térben. A nehézséget itt az jelentette, hogy az épület már nem létezik, és levéltári dokumentumokban nem találtak róla részletes terveket. A geometriai pontosságú színes belső tér kialakításához Zitterbarth Mátyás 1835-ös tervei lettek volna szükségesek, amelyek eddig nem kerültek elő, és a szakirodalomban sem szerepelnek. Az 1837-ben épült neoklasszicista épületet a korabeli magyar színházakhoz hasonlóan a párizsi Odeon mintájára építették, ez segítette a VR-tartalom kialakítását.

A színház belső terének kialakításához két nézőtéri tervrajz, szöveges méretleírások és digitális képek álltak rendelkezésre a nézőtérrel, a páholyról és a színpadról a könyvtárak digitális képtárházából. Az épületről viszonylag sok külső ábrázolás áll rendelkezésre (összesen mintegy 40 darab).

A virtuális térben az épület külseje közvetlenül a nézőtérre vezet. Ebben az autentikus térben körülnézhetünk a Nemzeti Színház 1850 körüli nézőterén. A térben kattintásra egy modern stílusú virtuális kiállítás gördül le. Ennek tartalma: a háttérben Aranyváry leghíresebb Canzi-portréja van beágyazva.

¹⁰ Hodgson 2019: 161–173.

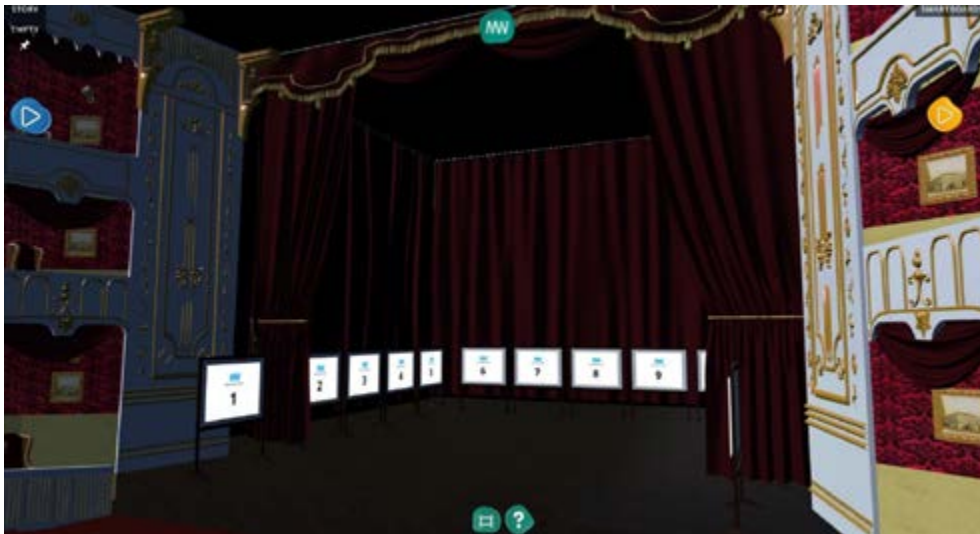
A színpadon 10 virtuális vetítővászon (3, 4, 3) helyezkedik el körben, amelyek az Auróra kutatási projekt leendő kiadványának szövegét és az internetre beágyazott linkeket felhasználva, tudományos szemléltetésre és oktatásra alkalmas formában közvetítik a tartalmat.

A virtuális kiállítás a romantikus balett „fétiseit” is tartalmazza. A fő kiegészítő a romantikus balerina spicccipője. Az üvegasztalon lévő spicccipők a 19. századi romantikus korszak spicc cipők ábrázolásain alapulnak. Egy másik fontos kiegészítő a romantikus tütü. Ez a legnehezebb pont, ahol a romantikus balett 3D megalkotása a legnehezebb: A romantikus tütü fő célja, hogy hangsúlyozza a balerina tündérszerűségét. Az anyag a lehető legkönnyebb, tüllszerű, réteges és lebegő. Egy ilyen tulajdonságokkal rendelkező anyag megrajzolása nagyon nehéz feladat a virtuális tér megalkotója számára. A virtuális teret ezután a MaxWhere programban rajzoltuk meg, mint online tantermet. A MaxWhere rendszer egy magyar kutatók által kifejlesztett asztali virtuális valóság, amelyben oktatási anyagok (webes tartalmak, fájlok) helyezhetők el vetítővásznakon különböző 3D-s terekben. A Unity-ben és MaxWhere-ben készült terek megalkotását a Magyar Művészeti Akadémia Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézet, az Arts and Research Bt., a Debreceni Egyetem Virtuális Valóság Laboratóriuma, az EFOP-3.6.3-VEKOP-16-2017-00002 és OTKA K-111651 számú pályázatok valamint a Bydgoszczi Kazimierz Wielki Egyetem támogatta.¹¹

A BalletWhere pilot projekt

Projektünkben a MaxWhere 3D osztályterem használatát, a digitalizáció speciális eseteként vezettük be az oktatásba; a felső- és középfokú táncoktatás számára kidolgozott balettörténeti tananyagot teszteltük 3D tanterembe helyezve, oktatási környezetben. Az eredményeket statisztikai módszerekkel elemeztük, kérdőíves felmérés alapján. Fő kérdésünk az volt, hogy a 3D-s tantermek használata milyen hatással van a memóriateljesítményre. Az eredményeket a későbbiekben mutatjuk be.

¹¹ Rác – Gilányi – Bólya – Chmielewska 2019.



1. kép: A belső színházi térbe helyezett 3D tanterem MaxWhere-ben.

A pilot projektben elsőként tánc történeti kutatást végeztünk, ahol egy új összehasonlító kutatási területet nyitottunk: intézménytörténeti, balett történeti és művészetelméleti szemszögből vizsgáltuk a balett történet kezdeteit a V4 régióban, összehasonlítva a balkáni régió sajátosságaival. Külön esztétikai és történeti kategóriaként vizsgáltuk a néptáncanyag színrevitelét és művészi értelmezését. A balett történeti fejlődése a V4 régióban viszonylag homogén. A balett legkorábbi magas szintű fejlődése Lengyelországra jellemző, a magyar balett valamivel későbbi szakaszban kezdődik, a szlovák balett története pedig párhuzamosan halad a magyarral. A balett kezdetei azonban az egész régióban főként a romantika korszakában és stílusában gyökereznek. Ettől alapjaiban eltér a Balkán-félsziget kultúrája, ahol a macedón balett történetét tanulmányoztuk.

A macedón terület a V4 régióhoz képest kulturális fáziskésésben van. A terület 1912-ig az Oszmán Birodalom része volt, folklórképe rendkívül konzervatív. A tánc szempontjából a Balkán-félsziget archaikusabb lánc- és körformát őrzött meg, mint a későbbi páros tánckultúra. E területen a balett történeti fejlődése a V4 régióhoz képest sokkal később kezdődik. Tánc történeti összefoglalóként megállapítható, hogy a néptánc legkonzerváltabb formája Macedóniában, míg a legkorábbi és legmagasabb fokú stilizáltság a lengyel színpadi táncművészetben a jellemző.

A következő tananyagok készültek el angol és nemzeti nyelven:

- Beginnings of Polish Ballet. National dances on the scene. EN, PL
- Beginnings of Slovak Ballet. National dances on the scene. EN, SK
- Beginnings of Hungarian Ballet. National dances on the scene. EN, HU
- Beginnings of Macedonian Ballet. National dances on the scene. EN, MK

A tananyagokat, 3D-s kurrikulumba illesztettük. A kidolgozott anyag közvetlenül és közvetve számos oktató, tanár, professzor és hallgató digitális készségeit fejleszti: a program résztvevőit, a műhelymunkák résztvevőit, illetve az elkészült tananyag későbbi felhasználóit. Ezzel a projekttel a táncművészettel foglalkozó egyetemek és iskolák zászlóshajók lehetnek a 3D terek művészeti oktatásba való integrálásában: intelligens, kutatáson alapuló tananyagot ad, innovatív 3D eszközt valósít meg, fejleszti a tanárok és diákok digitális készségeit.

Az intelligens tananyag a MaxWhere 3D térben navigál, így jobb memória performanciát biztosít; specifikus, felhasználóbarát, könnyen használható tananyagot és tanári segédanyagot biztosít; a tananyag magas szintű kutatásokon alapul; a megvalósítás neveléstudományi felügyelet mellett történik. Kimenatként olyan anyag készült, amelyet minden tánc- és színházi szakos egyetemi és középiskolai tanár használhat.¹²

BalletWhere – tesztelés

Az elkészült 3D kurrikulumot a konzorcium egyes tagintézményeiben teszteltük. A tánc történeti anyagot az oktatók két csoport – kísérleti és kontrollcsoport – hallgatói számára adták elő. A kísérleti csoport MaxWhere asztali 3D prezentációval bemutatott anyagot tanult, míg a kontroll csoport a szokásos 2D-s prezentációs technikákkal tanulta meg az anyagot. Az óra után tudáspróbát teljesítettek. A kísérlet célja a tézis igazolása volt: A MaxWhere

¹² A felhasználóbarát tananyag és módszer leírása a 4you.dance weboldalon található meg. (<http://4you.dance/>). Az elkészült terekről videó itt tekinthető meg: <https://youtu.be/FD2F2r-Nal3Y>; <https://www.youtube.com/watch?v=8SdAmBaa7UE>. Az innovatív 3D tanterv megvalósításának motorja az egyetemekből és iskolákból álló konzorcium vezetője, az Arts and Research Bt. A konzorcium tagjai az alábbi intézmények, intézményi egységek: Debreceni Egyetem Informatikai Kar; Debreceni Egyetem Bölcsészettudományi Kar; Bydgoszczi Kazimierz Wielki Egyetem Matematikai Intézet; Nagyszombati Egyetem Matematika és Informatika Tanszék; Masaryk Egyetem Pedagógiai Kar; Katowicei Karol Szymanowski Zeneakadémia Táncművészeti Tanszék; Garammenti Fejlesztési Társulás (Zselíz); Tiszta Forrás (Zselíz); Szkopjei Szent Cirill és Metód Egyetem Zeneművészeti Kar.

3D tanterem használata pozitívan befolyásolja a tanulási folyamatot. A tudást három mélységi szinten mértük:

1. Felszíni tudás: könnyen megjegyezhető és érthető, általános ismereteket tartalmaz. A szintet a következő kérdésekkel lehet szemléltetni: Említsen 3 fontos tényt országának tánc történetéből! Azonosítsa a Nemzeti Színház épületének fényképét! Ki volt az Önök országának leghíresebb táncosa? Ki volt a leghíresebb koreográfus?
2. Részletes ismeretek, amelyek néhány konkrét tény, nevet, helyszínt stb. tartalmaznak. A mintakérdések a következők lehetnek: Mi volt a táncos vagy koreográfus neve, előadások címe? Soroljon fel minél több címet! Hol született a táncos? Milyen híres színházakban lépett fel a táncos?
3. Mélyreható, részletes tényeket, következtetéseket, röviden említett, az órán nem annyira hangsúlyozott elemeket tartalmazó ismeretek. A mintakérdések között megtalálhatjátok: Hogyan épült a színház? Mi a fehér balett?

A Szkopjei Egyetem csoportjainak teszt eredményeit szemléltetjük: A csoportok ballettművész szakos, alapképzésben részt vevő, főként női (92%) hallgatókból álltak, 1–4. évfolyamon. Mindkét csoport hallgatóit ugyanaz a tapasztalt, a MaxWhere használatában jártas tanár oktatta. A 60–70 perces tesztelési óra során 14 MaxWhere okostáblát használtak. A tanár a MaxWhere képernyőn mutatta be az anyagot, jpeg, png vagy más grafikus fájlokat alkalmazva. Néhány képernyőn az internetet is használták. A tanár volt a MaxWhere egyetlen felhasználója.

A kísérleti csoport tanulói szignifikánsan magasabb eredményeket értek el, mint a kontroll csoport tanulói a részletes és mély tudásszinteken. Ugyanez igazolódik a teszt általános eredményére is, a kísérleti csoport átlagos összeredménye szignifikánsan magasabb ($p=0,05$). Új eredmény, hogy a MaxWhere használata kiegyenlíti a tanulók kognitív potenciálját, és meglehetősen egységes eredményekhez vezet a csoport tagjait.

A teljes pilot projekt további tanulságait is összegezhetjük. Az együttműködésre jó hatással volt a 3D tanterem használata. Digitális kompetenciák fejlesztéséhez mind az oktatók, mind a tanulók részéről előkészítés és elérhető támogatás szükséges. A desktop VR használata egysze-

rűsíti a felhasználást, mivel nem igényel semmilyen számítógépen kívüli eszközhasználatot. Ugyanakkor az agy 2D képernyő nézéséből kiinduló 3D képalkotási folyamatai segítik a memória performanciát.¹³ Ezt továbbgondolva további projektjeinkben is desktop formákat fogunk szorgalmazni. Általános tapasztalat, hogy a webes elérhetőségű anyagok nagyobb népszerűségnek örvendenek, mint a letöltést igénylő rendszerek, valamint, hogy minél egyszerűbb használatú, kevesebb alkalmazást és kattintást igénylő módszerekre van szükség. Emellett minél jobb minőségű, és könnyen elérhető és mozgatható rendszerekre és terekre van szükség.

A BalletWhere projektben szervezett nemzetközi workshopon és konferencián a mozgáselemzés lehetőségeivel is foglalkoztunk. Projektünket ebben az irányban folytatjuk: a virtuális terekben, a 3D-ben és Motion Capture eszközzel rögzített mozgásokban rejlő lehetőségeket dolgozzuk ki a táncoktatás didaktikájának javítására. A táncelemzés és a mozgás 3D-be való átültetése, a 3D-s táncanyag létrehozása többszörös didaktikai innovációs lehetőséget kínál a történeti tananyagokhoz képest. Ezért a következő, kísérleti formában már megvalósult projektünk a táncpedagógia és a mozgáselemzés területén végez kutatást és 3D tantervek készítését.¹⁴

¹³ Baranyi – Csapo – Sallai 2015.

¹⁴ Berki 2019.

Irodalom

BARANYI, Peter – CSAPO, Adam – SALLAI, Gyula

- 2015 Cognitive Infocommunications (CogInfoCom). Springer.
ISBN: 978-3-319-19607-7

BATES, Anthony William

- 2018 *Teaching in a digital age. Guidelines for designing teaching and learning for a digital age.* Vancouver, Tony Bates Associates Ltd. <https://opentext-bc.ca/teachinginadigitalage/> [utolsó letöltés: 2019. 11. 22.].

BERKI Borbála

- 2018 Better memory performance for images in MaxWhere 3D VR space than in website. In *9th IEEE International Conference on Cognitive Infocommunications (CogInfoCom)*. 000281–000284. IEEE.
- 2019 Does effective use of MaxWhere VR relate to the individual spatial memory and mental rotation skills?. *Acta Polytechnica Hungarica*. 16. 6. (2019). 41–53.

BOROS János

- 2019 Új valóság, új lények, új egyetemek. *Kultúratudományi Szemle*. 1. 20–29.

BÓLYA Anna Mária (szerk.)

- 2020 *Auróra 1–2 tananyag.* Budapest: Magyar Művészeti Akadémia Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézet. https://www.mma-mmki.hu/userfiles/Dokumentumok/Aurora_1-2_tananyag_nyilvanos_1.pdf [Letöltés dátuma: 2020.03.30.]
- 2020 *Auróra – A magyarországi balett születése.* Budapest: Magyar Művészeti Akadémia Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézet. https://www.mma-mmki.hu/userfiles/kiadvanyok/Muhelytanulmanyok_II._evf._1._1.pdf [Letöltés dátuma: 2020.07.30.]

BÓLYA Anna Mária (szerk.)

- 2021 *Tánc és módszer – táncművészeti kutatások*. Budapest: Magyar Művészeti Akadémia Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézet.

BUJDOSÓ Gyöngyi

- 2017 Teachers collaboration in virtual reality environments. In *EDULEARN17. Proceedings*. 9th International Conference on Education and New Learning Technologies. IATED. 4239–4244.

FLAVIN, Michael

- 2012 Disruptive technologies in higher education. *Research in Learning Technology*. 20. 102–111.

HODGSON, Paula – Vivian WY LEE – Johnson CS CHAN – Agnes FONG – Cindi SY TANG – Leo CHAN – Cathy WONG

- 2019 Immersive virtual reality (IVR) in higher education: Development and implementation. In *Augmented Reality and Virtual Reality*. 161–173. Springer, Cham.

HORVÁTH Ildikó

- 2016 Disruptive technologies in higher education. In *7th IEEE International Conference on Cognitive Infocommunications (CogInfoCom)*. IEEE 000347–000352.

- 2018 Evolution of teaching roles and tasks in VRAR-based education. In *9th IEEE International Conference on Cognitive Infocommunications (CogInfoCom)*. IEEE. 000355–000360.

LAMPERT, Balint – Attila PONGRACZ – Judit SIPOS – Adel VEHRER – Ildiko HORVATH

- 2018 MaxWhere VR-learning improves effectiveness over classical tools of e-learning. *Acta Polytechnica Hungarica*. 15. 3. (2018). 125–147.

LANSZKI Anita – BÓLYA Anna Mária

- 2018 Tanulástámogató keretrendszerek a táncművészképzés elméleti oktatásának szolgálatában – kétféle LMS összehasonlítása. In Hülber L. – Buda A. – Ollé J. (szerk.): *Oktatás – Informatika – Pedagógia Konferencia 2018. Absztraktkötet*. Deb-

recen: Debreceni Egyetem Nevelés-és Művelődéstudományi
Intézet. 34.

RAMSDEN, Paul

2003 *Learning to teach in higher education*. Routledge: London–
New York

RÁCZ Anna – GILÁNYI Attila – BÓLYA Anna Mária – CHMIELEWSKA,
Katarzyna

2019 A Virtual Exhibition on the History of Hungarian Ballet. In:
Baranyi P. (szerk.): *Proceedings of the 10th IEEE International
Conference on Cognitive Infocommunications: CogInfoCom*
2019. IEEE. 431–432.

A virtuális valóság alkalmazása a tánc történet bemutatásában és oktatásában

GILÁNYI ATTILA

Napjainkban a virtuális valóság egyre jelentősebb szerepet játszik a tudományos és a mindennapi élet számos területén. A közelmúltban végzett kutatások eredményei szerint megfelelő alkalmazása pozitív hatással van az emberi memóriára, segíti az emberi agyat a gyorsabb tanulásban, párhuzamok felfedezésében, valamint az összetett feladatok, adatok könnyebb átlátásában.¹ A virtuális valóság technológiák a táncoktatáshoz és a tánc történet bemutatásához kötődően is számos alkalmazással bírnak. Ebben a tanulmányban ezek közül mutatunk be néhányat.

A magyarországi balett bölcsője: az első magyar Nemzeti Színház

Az első magyar Nemzeti Színház épülete 1835-től Telepi György (módosított) tervei alapján Zitterbarth Mátyás vezetésével az akkori Pesten (a mai Budapesten), a Kerepesi úton található telken (napjainkban Rákóczi út 1. szám) épült. Az intézmény 1837. augusztus 22-én nyitotta meg kapuit. Eleinte Pesti Magyar Színházként működött, s az Országgyűlés döntése értelmében 1940-ben vette föl a Nemzeti Színház nevet. Természetesen alapvető szereppel bírt az akkori magyar kulturális életben, s jelentős hatása volt a magyar közéletre is. A Magyar Királyi Operaház 1884-es megnyitásáig a balett- és operaelőadások helyszínéül is szolgált.

¹ Vö.: Baranyi – Csapo – Sallai 2015; Katona – Kovari 2018a; Katona – Kovari 2018b; Kovari 2018, Kövecses – Gósi 2018; Lampert – Pongrácz – Sipos – Vehrer – Horváth 2018.

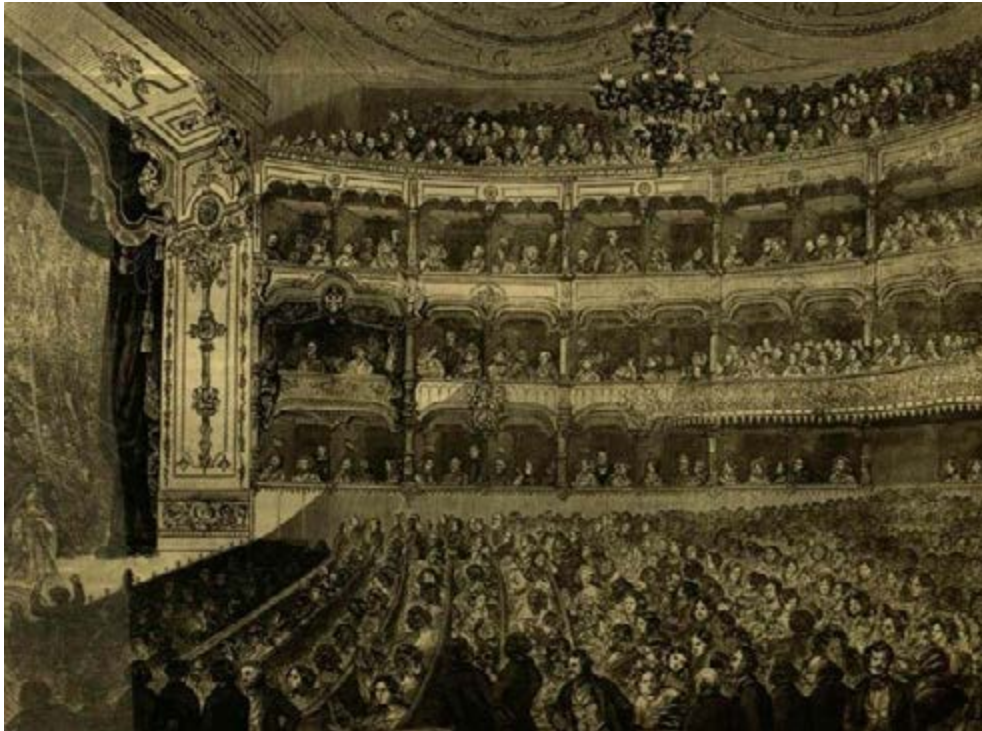


1. ábra: A Nemzeti Színház épülete. Landerer Lajos litográfiája

Az 1. ábrán (amely elektronikus formában – többek között – az Országos Széchényi Könyvtár Magyar Digitális Képkönyvtárában érhető el: <https://www.oszk.hu/mdk>) az épület egy korabeli (a XIX. század közepén készült) képi ábrázolása látható.

A Pesten megjelenő Vasárnapi Újság 1855. június 24-i számában egy hosszabb terjedelmű cikk jelent meg a Színházról. A 2. ábrán egy, a Színház belső teréről készült, ebben az írásban közölt kép látható.²

² A cikk elektronikus formában elérhető az Országos Széchényi Könyvtár Elektronikus Periodika Adatbázisában.



2. ábra: A Nemzeti Színház belső tere

Az épületet 1874-ben teljes mértékben átalakították, 1913-ban pedig megsemmisült, így az napjainkban nem létezik. (Megjegyezzük, hogy a Színház épületéről részletes leírás található Báthory István könyvében³.)

Az épület a magyarországi balett bölcsőjének is tekinthető. Amint Bólya Anna Mária egyik tanulmányában⁴ fogalmaz: „Magyarországon a balett már a kastélyszínházakban (Eszterházy, Grassalkovich stb.) jelen volt vendég művészek révén, de valódi balettéről csak a Pesti Magyar Színház (később Nemzeti Színház) 1837-es megépülése után beszélhetünk.” Aranyváry Emília (1838–1871 után), az első, nemzetközi összehasonlításban is jelentős magyar primabalerina, koreográfus, valamint Campilli Frigyes (1820–1889), ugyancsak a fenti dolgozatban leírtak szerint „a magyarországi balettet megalapozó balettmester, koreográfus”.⁵

³ Báthory 1914.

⁴ Bólya 2020.

⁵ Bólya 2020.

A Színház épületének virtuális rekonstrukciója

Az első magyar Nemzeti Színház épületének vizualizációja részét képezi egy, a Debreceni Egyetem Informatikai Karán létrehozott Virtuális Valóság Laboratóriumhoz köthető projektnek, melynek keretében eredeti formájukban nem létező, vagy valamilyen okból nem látogatható történelmi vagy kulturális szempontból jelentős épületek, épületrészek háromdimenziós megjelenítését végeztük, végezzük el.⁶ E virtuális rekonstrukciók fontos jellemzője a hitelesség: a terekben megjelenő épületek, épületrészek és fontos objektumok pontosan olyan fizikai és egyéb jellemzőkkel bírnak, mint az eredeti épületek és objektumok (illetve – amennyiben nincs erről teljesen pontos információnk – amilyen tulajdonságokkal a legnagyobb valószínűséggel bírtak). E célkitűzésünk teljes mértékben összhangban van a műemlékek és műemlékhelyszínek megőrzésével és restaurálásával kapcsolatban az Egyesült Nemzetek Nevelésügyi, Tudományos és Kulturális Szervezete (UNESCO), valamint a Műemlékek és Helyszínek Nemzetközi Bizottsága (ICOMOS) által hivatalosan elfogadott, a Történelmi Épületek Építészeinek és Szakértőinek Második Kongresszusán 1964-ben, Velencében összeállított Velencei Charta néven ismert dokumentum⁷ ajánlásaival.

Ezt az elvet követtük a Nemzeti Színház esetében is. Mivel az épület napjainkban nem létezik, s – sajnálatos módon – nem állnak rendelkezésre azzal kapcsolatos tervrajzok, vagy pontos leírások, így munkánk során az előző fejezetben említett forrásokra, korabeli információkra, képekre, s – bizonyos esetekben – analógiákra támaszkodtunk⁸.

Az épület háromdimenziós vizualizációját két különböző rendszerben is elvégeztük. Az egyik modell-együttest a Unity⁹ úgynevezett „motor”-ban implementáltuk, a másik a MaxWhere¹⁰ rendszer segítségével használható.

⁶ Vö. többek között: Gilányi – Bálint – Hajdu – Tarsoly – Erdős 2015a; Gilányi – Bálint – Hajdu – Tarsoly – Erdős 2015b; Gilányi – Bujdosó – Bálint 2017a; Gilányi – Bujdosó – Bálint 2017b; Gilányi – Rácz – Bálint – Chmielewska 2018a; Gilányi – Rácz – Bálint – Chmielewska 2018b; Gilányi – Virágos 2013; Gilányi – Virágos – Bence – Erdős – Fejes 2013.

⁷ https://www.icomos.hu/datas/velencei-karta/velencei_charta_1964.pdf [utolsó látogatás: 2023.07.10]

⁸ Vö.: Báthory 1914; Rédey 1937.

⁹ <https://unity.com/>

¹⁰ <https://www.maxwhere.com/>

A virtuális terekben található objektumokat – mindkét esetben – az Autodesk 3ds Max¹¹ háromdimenziós modellező program segítségével készítettük el.

A Unity-ben készült modell virtuális valóság headset segítségével, illetve számítógép (kétdimenziós) képernyőjén használható. Annak jellegéből adódóan e tér megjelenítéséhez jelentősebb hardver háttér szükséges. A MaxWhere-ben készült modell (az alaprendszer által nyújtott lehetőségeket követve) elsősorban számítógép képernyőjén (vagy kivetítve) alkalmazható. A tér megalkotása során nagy hangsúlyt fektettünk arra, hogy ez a változat jóval kisebb hardverigényű legyen, s kisebb teljesítményű számítógépeken is megfelelően „működjön”. (A változatok megalkotásával, valamint azok hardverigényével kapcsolatos további részletek néhány korábbi dolgozatban¹² találhatóak.)

A Színház virtuális modelljeinek alkalmazásai

A Színház épületének az előző fejezetben vázolt modelljei „önmagukban” is használhatóak, azokban tánc történeti, illetve táncok oktatásával kapcsolatos bemutatók, s természetesen bármilyen más prezentációk is készíthetőek. Az alábbiakban röviden bemutatjuk azok néhány konkrét tánc történeti témájú alkalmazását.

A Magyar Művészeti Akadémia Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézet által támogatott *Auróra – A magyarországi balett születése I és 2* kutatási projektek keretében¹³ a Színház Unity-ben megalkotott modelljében egy, a magyarországi balett születéséhez, elsősorban az 1. fejezetben bemutatott Aranyváry Emíliahoz köthető tényeket, objektumokat, dokumentumokat, továbbá személyeket bemutató virtuális kiállítást „rendeztünk be”. E kiállítás megtekintése (többek között) a következő formában történhet. A felhasználó a térbe belépve az üres színpadot láthatja, annak hátterében az Aranyváry Emíliáról készült híres ábrázolással (3. ábra).

¹¹ <https://www.autodesk.eu/products/3ds-max/>

¹² Bólya – Gilányi – Rác 2020; Gilányi – Rác – Bólya – Chmielewska 2019; Gilányi – Rác – Bólya – Dócsei – Chmielewska 2020; Rác – Gilányi – Bólya – Chmielewska 2019; Rác – Gilányi – Bólya – Dócsei – Chmielewska 2020.

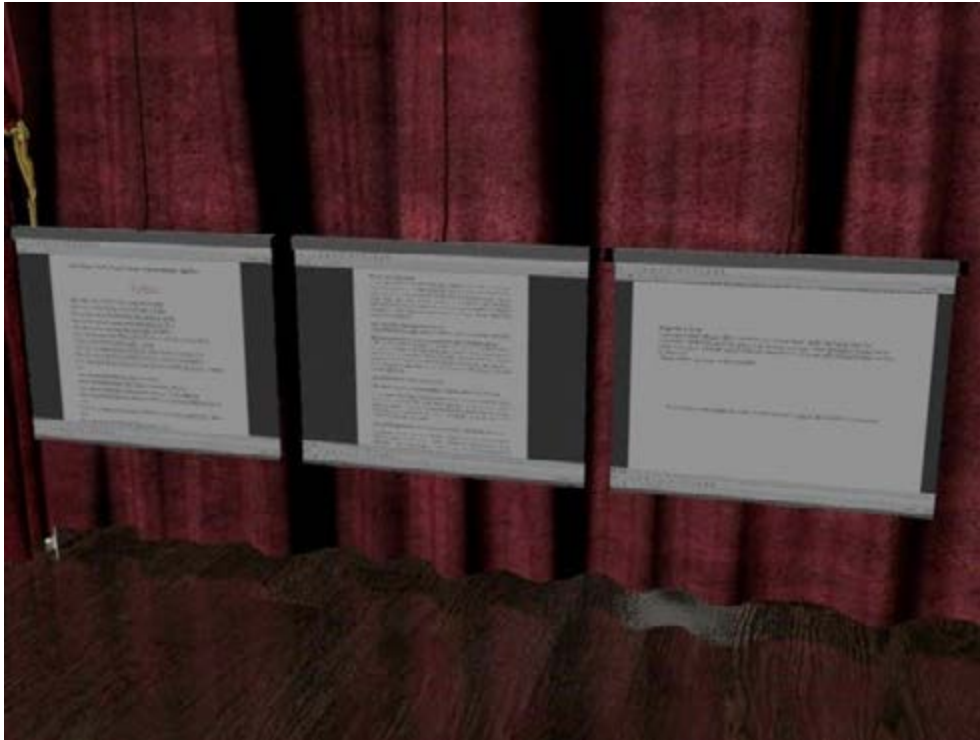
¹³ Vö.: Bólya (szerk.) 2020.



3. ábra: A Színház virtuális modelljének színpada az Aranyváry Emiliarol készült abrazolassal.

A kiállításhoz kötődő bemutató (amely – bealltastol függően – automatikusan vagy a felhasználó ennek megfelelő utasítására indul) keretében (keddimenzios tartalmakat megjelenítő) vetitovasznak ereszkednek le a színpad fole, amelyeken – az eredeti valtozatatban – Aranyváry Emília korát bemutató információk jelennek meg (4. ábra). A bemutató ideje alatt Adolphe Adam *Giselle* című balettjenek zenéje hallható.

A térben található kiállítás részeként a romantikus balettre jellemző fontos tárgyakat is bemutatunk. Ezek között szerepelnek korabeli balerinak által viselt pointe balettcipok. Egy pár ilyen cipo a térben elhelyezett, a színpadból kiemelkedő üveg asztalon tekinthető meg. Egy másik pár spicc formátumban, egy képzeletbeli balerina lábára illetve látható. Ebből az objektumból a felhasználó által a (virtuális) láb-rész eltávolítható (pontosabban átlátszóvá tehető), így a cipok formájának belső része is vizsgálható. Egy másik, a korra jellemző, a térben is megtekinthető fontos kellék a romantikus tutu (5. ábra).



4. ábra: Vetítívásznak a virtuális színházteremben.

Ennek „feladata” és „célja” a balerina „tündér” voltának hangsúlyozása, akire légi és látványos táncmozdulatai közben látszólag nem is hat a gravitáció. (Egy ilyen többrétegű, könnyű, tüllszerű objektum virtuális terekben való megjelenítése meglehetősen nehéz feladat.)

A tütüt viselő táncos e modell esetében is átlátszóvá tehető a felhasználó által, így a ruhadarab belülről is megtekinthető a térben. Természetesen ezek az objektumok teljes mértékben körbejárhatóak, s – a tér adottságait is figyelembe véve – bármilyen távolságból szemlélhetőek.

Amint a fentiekből is kitűnik, a virtuális modellben a Színházban található objektumok (gazdagon díszített falak, színpad, függöny, székek, a kiállított korabeli tárgyak, stb.) korhű módon jelennek meg. Nagy hangsúlyt fektettünk arra, hogy azoktól jelentős mértékben eltérjen a bemutatóhoz használt „modern” tárgyak (vetítívásznak, a színpadból kiemelkedő üvegasztal stb.) ábrázolása.

A fenti vizualizáció mellett elkészítettük a Nemzeti Színháznak a MaxWhere rendszerben használható megjelenítését is. Az előző fejezet



5. ábra: Romantikus tütü.

végén említettek mellett legjelentősebb különbség a két tér között az, hogy a MaxWhere-ben készült változatban jelentős számítógépes ismeretekkel nem rendelkezők is egyszerűen tudnak készíteni prezentációkat.

Ebben a térben a színpadon úgynevezett okostáblák is találhatóak (6. ábra). Ezen objektumok általában a Maxhere-terek jellemző és nagyon fontos alkotóelemei.

A táblákon kétdimenziós tartalmak (szövegek, képek és videók) jeleníthetők meg, s a felhasználó nagyon egyszerűen tudja az azokon szereplő információkat módosítani. Az így készített prezentációk egyszerű számítógépekkel is könnyen bemutathatóak. Az elmúlt évek kutatási eredményei szerint (amint az a dolgozat elején is olvasható), mivel a bemutató valójában egy háromdimenziós térben történik, a közölt információból sokkal többet jegyez meg a hallgatóság, az így bemutatott esetleges tananyagokat a hallgatók sokkal könnyebben és eredményesebben képesek elsajátítani.¹⁴



6. ábra: A Színház színpada okostáblákkal.

A táncoktatásban és a tánc történet bemutatásában – az intézményi struktúra jellegéből, valamint az oktatási tartalom és az oktatáselmélet néhány sajátosságából adódóan – különösen kiaknázhatóak ezek a lehetőségek.¹⁵ A Nemzetközi Visegrádi Alap által támogatott 22120280 számú, *Testing a Ballet Historical 3D Classroom as an Educational, Collaborative and Promotional Space* című projekt keretében a közelmúltban – többek között – a Magyar Művészeti Akadémia Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézete, a Debreceni Egyetem, a Kazimierz Wielki University in Bydgoszcz, a Széchenyi István Egyetem, a Ss. Cyril and Methodius University in Skopje, valamint a Karol Szymanowski Academy of Music in Katowice részvételével végzett széleskörű kutatások is megerősítették ezeket az állításokat. (Az ezzel kapcsolatos részletes eredmények nemzetközi tudományos folyóiratokban és konferenciakiadványokban való közzlése jelenleg folyamatban van.)

¹⁴ Vö.: Bólya – Windhager (szerk.) 2021.

Irodalom

BARANYI Péter – CSAPO Adam – SALLAI Gyula

2015 *Cognitive Infocommunications* (CogInfoCom). Springer Verlag.

BÁTHORY István

1914 *A Nemzeti Színház építésének és lebontásának története*. Pátria.

BÓLYA Anna Mária

2020 Miért lehet jogosultsága a tánc történetnek a művészetelméletben és az eszmetörténet kutatásában? In Bólya Anna Mária (szerk.): *Auróra – A magyarországi balett születése: Campilli Frigyes 40 éve Magyarországon Az első magyar primabalerina és koreográfusnő – Aranyváry Emília*. Budapest: Magyar Művészeti Akadémia Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézet. 15–20.

BÓLYA Anna Mária – GILÁNYI Attila – RÁCZ Anna

2020 Tánc történet és virtuális valóság. In Bólya Anna Mária (szerk.): *Auróra – A magyarországi balett születése: Campilli Frigyes 40 éve Magyarországon Az első magyar primabalerina és koreográfusnő – Aranyváry Emília*. Magyar Művészeti Akadémia Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézet. Budapest. 143–151.

BÓLYA Anna Mária (szerk.)

2020 *Auróra – A magyarországi balett születése: Campilli Frigyes 40 éve Magyarországon Az első magyar primabalerina és koreográfusnő – Aranyváry Emília*. Magyar Művészeti Akadémia Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézet. Budapest.

BÓLYA Anna Mária (szerk.) – WINDHAGER Ákos (szerk.)

2021 *Tánc és módszer : Táncmódszertani kutatások*. Magyar Művészeti Akadémia Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézet. Budapest.

BUDAI, Tamás – KUCZMANN Miklós

- 2018 Towards a modern, integrated virtual laboratory system. *Acta Polytechnica Hungarica*. 15. 191–204.

BUDOSÓ Gyöngyi

- 2016 Virtual reality in teacher training-developing presentations in virtual reality. In *ICERI2016 Proceedings, 9th annual International Conference of Education, Research and Innovation*. 4900–4905. IATED.
- 2017 Teachers' collaboration in virtual reality environments. In *EDULEARN17 Proceedings, 9th International Conference on Education and New Learning Technologies*. 4239–4244. IATED.

BUDOSÓ Gyöngyi – NOVAC, Ovidiu Constantin – SZIMKOVICS Tamás

- 2017 Developing cognitive processes for improving inventive thinking in system development using a collaborative virtual reality system. In *8th IEEE International Conference on Cognitive Infocommunications (CogInfoCom)*. 79–84. IEEE.

CSAPÓ Gábor

- 2017 Sprego virtual collaboration space: Improvement guidelines for the MaxWhere seminar system. In *8th IEEE International Conference on Cognitive Infocommunications (CogInfoCom)*. 143–144. IEEE.

GILÁNYI Attila – BÁLINT Marianna – HAJDU Róbert – TARSOLY Sándor – ERDŐS Imre

- 2015a Presentation of the Church of Zelemér in the Virtual Collaboration Arena (VirCA). In *6th IEEE Conference on Cognitive Infocommunications (CogInfoCom)*. 581–582. IEEE.
- 2015b A visualization of the medieval Church of Zelemér. In *6th IEEE Conference on Cognitive Infocommunications (CogInfoCom)*. 449–453. IEEE.

GILÁNYI Attila – BUJDOSÓ Gyöngyi – BÁLINT Marianna

2017a Presentation of a medieval church in maxwhere. In *8th IEEE Conference on Cognitive Infocommunications (CogInfoCom)*. 377–378. IEEE.

2017b Virtual reconstruction of a medieval church. In *8th IEEE Conference on Cognitive Infocommunications (CogInfoCom)*. 283–287. IEEE.

GILÁNYI Attila – RÁCZ Anna – BÁLINT Marianna – CHMIELEWSKA, Katarzyna

2018a An example of virtual reconstructions of monuments. In *9th IEEE Conference on Cognitive Infocommunications (CogInfoCom)*. 373–374. IEEE.

2018b Virtual reconstruction of historic monuments. In *9th IEEE Conference on Cognitive Infocommunications (CogInfoCom)*. 341–345. IEEE.

GILÁNYI Attila – RÁCZ Anna – BÓLYA Anna Mária – CHMIELEWSKA, Katarzyna

2019 Early history of Hungarian ballet in virtual reality. In *10th IEEE International Conference on Cognitive Infocommunications (CogInfoCom)*. 193–198. IEEE.

GILÁNYI Attila – RÁCZ Anna – BÓLYA Anna Mária – DÉCSEI János – CHMIELEWSKA, Katarzyna

2020 A presentation room in the virtual building of the first National Theater of Hungary. In *11th IEEE International Conference on Cognitive Infocommunications (CogInfoCom)*. 519–523. IEEE.

GILÁNYI Attila – VIRÁGOS Márta

2013 Library treasures in a virtual world. In *4th IEEE International Conference on Cognitive Infocommunications (CogInfoCom)*. 563–566. IEEE.

GILÁNYI Attila – VIRÁGOS Márta – BENCE Gergő – ERDŐS András – FEJES Ferenc

- 2013 A virtual presentation of the collection of rare and early printed books of the library of the University of Debrecen. In *4th IEEE International Conference on Cognitive Infocommunications (CogInfoCom)*. 941. IEEE.

HORVÁTH Ildikó

- 2016 Innovative engineering education in the cooperative VR environment. In *7th IEEE Conference on Cognitive Infocommunications (CogInfoCom)*. 359–364. IEEE.

HORVÁTH Ildikó – SUDÁR Anna

- 2018 Factors contributing to the enhanced performance of the MaxWhere 3D VR platform in the distribution of digital information. *Acta Polytechnica Hungarica*. 15. 149–173.

KATONA József – KOVARI Attila

- 2018 The evaluation of bci and pebl-based attention tests. *Acta Polytechnica Hungarica*. 15. 225–249.

KATONA József – KOVARI Attila

- 2018 Examining the learning efficiency by a brain-computer interface system. *Acta Polytechnica Hungarica*. 15. 251–280.

KOVARI Attila

- 2018 CogInfoCom supported education: A review of CogInfoCom based conference papers. In *9th IEEE International Conference on Cognitive Infocommunications (CogInfoCom)*. 233–236.

KÖVECSES-GŐSI Viktória

- 2018 Cooperative learning in VR environment. *Acta Polytechnica Hungarica*. 15. 205–224.

LAMPERT Bálint – PONGRÁCZ Attila – SIPOS Judit – VEHRER Adel – HORVÁTH Ildikó

2018 MaxWhere VR-learning improves effectiveness over classical tools of e-learning. *Acta Polytechnica Hungarica*. 15. 125–147.

RÁCZ Anna – GILÁNYI Attila – BÓLYA Anna Mária – CHMIELEWSKA, Katarzyna

2019 A virtual exhibition on the history of Hungarian ballet. In *10th IEEE International Conference on Cognitive Infocommunications (CogInfoCom)*. 431–432. IEEE.

RÁCZ Anna – GILÁNYI Attila – BÓLYA Anna Mária – DÉCSEI János – CHMIELEWSKA, Katarzyna

2020 On a model of the first National Theater of Hungary in MaxWhere. In *11th IEEE International Conference on Cognitive Infocommunications (CogInfoCom)*. 575–576. IEEE

RÉDEY Tivadar

1937 *A Nemzeti Színház története: Az első félszázad*. Királyi Magyar Egyetemi Nyomda.

Néptánc és karaktertánc oktatás az Állami Balett Intézet képzési struktúrájában – források egy kibontakozó szemantikai kutatás gondolatához

MIKULICS ÁDÁM

Bevezetés

Az 1970-es és 1980-as évek hivatásos magyar színpadi néptáncművészetének útkeresését és utánpótlását biztosító intézményi keretek vizsgálatát fókuszba állító, forrásfeltáró, illetve a későbbi periódusokban mindezek mentén feltevéseket megfogalmazó kutatásom kiindulópontjában két emblemikus alkotó, Györgyfalvai Katalin¹ és Timár Sándor² művészi, pedagógusi pályája, illetve az azt befolyásoló társadalmi és kulturális környezet elemzése helyezkedik el. Interdiszciplináris jelleget tükröző megközelítési módokat alkalmazva az úgynevezett második koreográfusnemzedék eklatáns és látszólag talán két legélesebben eltérő ars poeticája mentén kívánom kutatásom során értelmezni az adott korszak művészi törekvéseinek a feltárt paraszti tánc-kultúrához fűződő viszonyát. A megjelölt időszak antropológiai szempontú elemzésekor hangsúlyos pontként tekintek az Állami Balett Intézet 1971. szeptember 1-én induló Néptáncotagozatának a színpadi néptáncművészetre gyakorolt hatására, hiszen a fent megnevezett két alkotó- és tanáregyéniség 1971 és 1975 között együtt, közösen lehettek a hivatásos néptáncművész-képzés legendás első évfolyamának vezető tanárai. Vizsgálataim jelenlegi szakaszának centrumában – a kutatást intézménytörténeti kontextusba is helyezve

¹ Györgyfalvai Katalin (1937–2012). 1970 augusztusának végéig az Állami Balett Intézet igazgatóhelyettesi pozícióját töltötte be a karaktertánc-munkaközösség tagjaként. Az 1971 szeptemberében elindult Néptáncotagozat évfolyamvezető mestere volt Timár Sándor mellett. Az első évfolyam 1975-ös vizsgálódását követően oktatóként már nem vett részt a tagozat munkájában.

² Timár Sándor (1930–) 1971-ben lett az Állami Balett Intézet néptáncotagozatának tanára, később tanszékvezetője volt 1990-ig volt. Három évfolyam vezető mestere volt, s olyan emblemikus, a színpadi néptáncművészetet később meghatározó előadó és alkotó egyéniségek tanultak a keze alatt, mint Zsuráfszky Zoltán, Farkas Zoltán, Román Sándor, Hortobágyi Gyöngyvér, Román Sándor, Lévai Péter, Végső Miklós.

– az Állami Balett Intézet Néptáncotagozatán induló első osztály képzésének metodikája, oktatási környezete áll. A kutatás kereteit tágítva primer források beszámolóira, vizsgajegyzőkönyvekre, munkaközösségi beszámolókra és egyéb levéltári adatokra, intézményi dokumentumokra és elemzésükre támaszkodó munkámban a képzés történetének és jellegzetes vonásainak rövid keresztmetszetével szeretnék reflektálni az Intézet képzési rendszerén belüli *néptánc* és a *karaktertánc* oktatásának egymást koránt sem kizáró helyzetére. E gyakorlati tárgyak pontos tananyagtartalmának – s ezáltal a néptánc terminus adott korszakra vonatkozó értelmezési lehetőségének – meghatározása további komplex elemzés tárgyát kell, hogy képezze, mely a néptánc szemantikai kérdéseit vizsgáló kutatási irányt eredményezhet.

A néptánc fogalmának tudományos közegben való, illetve szélesebb társadalmi rétegekben elterjedt, egyfajta közmegegyezésen alapuló használata között lényeges eltéréseket fedezhetünk fel, így pontos meghatározása számos nehézségbe ütközik.³ E kérdéssel az elmúlt két évtized során a dinamikusan fejlődő, új értelmezési látóköröket integráló és különböző megközelítési utak felé nyitó hazai táncstudomány több jeles képviselője is behatóan foglalkozott – Kavecsánszki Máté a társastáncok meghatározásakor, rávilágítva a két táncnyelv közötti, több szempontból értelmezett kapcsolatra, utal a néptánc-fogalom definiálásának nehézségére.⁴ A néptánc funkcióját előtérbe helyezve Sándor Ildikó társastáncnak nevezi a revival mozgalom táncházában megjelenő mozgásformát a *Zene és tánc úgy, mint Széken. A tánc háza mint folklorizmus és művelődési jelenség* című tanulmányában,⁵ s a probléma gyökerét a vele készült 2022-es interjúmban a „nép”-fogalom pontos meghatározásának nehézségeire vezeti vissza, utalva korábbi mestere, Voigt Vilmos gondolataira is: „*A nép-fogalommal az a probléma, hogy nagyon nehezen definiálható, túl sokféle értelmezési lehetőség adódik. Ha a néptánc kifejezést használjuk, akkor sokan sokféle nép-fogalom mentén magyarázzák egy tudományos diskurzusban. [...] Voigt folklór jellegű művészeteket említ.*”⁶ A néptánc definíciójának tágabb értelmezési kereteket biztosító lehetőségét nyújtja Pesovár Ernő, akinek megfogalmazásában „*a néptánc nem más, mint a külön-*

³ Kovács 2021: 36.

⁴ Kavecsánszki 2015: 68–72.

⁵ Sándor 2006: 25.

⁶ Interjú – Sándor 2022.

böző történeti korszakokban gyökerező, de a hagyományban egymás mellett élő tánc típusok és táncstílusok összessége.”⁷

Néptánc és karaktertánc képzés az Állami Balett Intézetben (1950–1971)

A néptánc értelmezési kereteihez az Állami Balett Intézet működésének az 1950 és 1975 közötti intervallumára vonatkozó, és egyfajta szemantikai megközelítés alapját képező vizsgálat részeredményeinek bemutatásával szeretnék hozzájárulni, melyek a későbbiek folyamán kutatói szándékom szerint segíthetik a néptánc és a karaktertánc fogalmainak definiálását, s a mai néptáncértelmezéshez vezető változási folyamat értelmezését. Aktuális kutatásomat a Néptáncotagozat első évfolyamára vonatkozó vizsgálat következményeként terjesztem ki a balettművész-képzésre, valamint az 1971/72-es tanévet megelőző időszakra is. Munkámban, a fentiek során már említett forrásokra támaszkodva, egy intézménytörténeti szálon a néptáncművész-képzés szempontjából meghatározó előzményektől 1975. június 22-ig haladva a témám szempontjából releváns tényezőket szeretném hangsúlyozni, mindezekkel utalva a néptánc és karaktertánc mint a képzés fontos szegmenseinek szerepére, s arra a folyamatra, melynek eredményeként 1971 szeptemberében megkezdte működését az intézmény Néptáncotagozata.

Az Állami Balett Intézet néptánc képzésének vizsgálatakor az elemző tevékenység horizontját kiterjesztve láthatóvá válik, hogy oktatásának korai intézményesült formáit nem kizárólagosan az Intézet, illetve később annak Néptáncotagozata jelentette, hiszen Szentpál Olga a Színművészeti Főiskola táncfőtanszakán működő szakmai műhely vezetőjeként, már 1951-ben a *Táncművészet* hasábjain publikálja a két közlemény formájában megjelent *Néptáncoktatásunk módszertani kérdései* című tanulmányát, melyben kifejti, hogy a néptánc oktatásának a táncanyag mély, alapos ismeretén kell alapulnia. „[...] olyan elemző módszert kellett kidolgoznunk, amely a lehetőséghez képest átfogóan és úgy világítja meg néptáncainkat, hogy a bennük levő tartalom kidomborodjék, hogy a tartalom és a forma elválaszthatatlan egysége nyilvánvalóvá váljék.”⁸ S ezt a megközelítési utat tartja helyénvalónak a

⁷ Pesovár 2003: 3.

⁸ Szentpál 1951: 26.

nemzeti karakterű, néptánchagyományokból építkező színpadi táncművészet számára is.

Bolvári-Takács Gábor a *Két elképzelés a hivatásos néptáncgyűttesek utánpótlásának biztosítására – Lőrinc György és Rábai Miklós javaslatai (1959, 1962)* című, dokumentumelemzéseken alapuló tanulmányában jelzi, hogy az Állami Balett Intézet képzési struktúráján belül már 1950 és 1953 között a néptánccsoportok vezetőinek hároméves képzése is működött. Az esti tanfolyam a többek között szovjet hatás alatt álló kultúrpolitikai törekvések miatt szignifikánsan terebélyesedő mozgalom – 1949-ben hozzávetőlegesen 2000 amatőr néptáncgyűttesének – működési színvonalát hivatott emelni.⁹ A Bolvári-Takács által közölt Lőrinc Györgytől¹⁰ és Rábai Miklóstól¹¹ – természetesen más-más indíttatásokból – származó előterjesztések alapján kiderül, hogy a hivatásos néptáncművész-képzés ideája és a kereteit megteremtő szándék már 1959-ben, majd 1962-ben is megjelent.¹² Az Állami Balett Intézet szempontjából a végzettséget szerző növendékek szerződtetésének, elhelyezkedésének – így az intézmény által kialakított képzési rendszer létjogosultságának – biztosítása volt az oktatás fő profilja támogatásának célja. Lőrinc 1959. február 14-én kelt előterjesztése az intézmény karaktertánc-munkaközösségével¹³ való konszenzus eredményeként került a Művelődésügyi Minisztériumhoz, melyben a néptánc-karaktertánc oktatásának a célok szempontjából adekvát strukturális átalakítása lehetőségét

⁹ Bolvári-Takács 2020: 191.

¹⁰ Lőrinc György (1917–1996) táncművész, balettmester, koreográfus és balettigazgató. Szentpál Olga és Rabinovszky Máriusz tanítványa volt, aki az Állami Balett Intézet megalapításával 1950-ben megteremtette a magyar felsőfokú, professzionális táncművészképzést. Az intézmény igazgatói pozícióját 1950 és 1961 között töltötte be, 1982-ig egyik vezető balettmestere maradt. Életéről lásd Bolvári-Takács et al. 2017.

¹¹ Rábai Miklós (1921–1974) táncművész, koreográfus, az ún. első koreográfusnemzedék tagja, Kossuth-díjas (1952), érdemes művész (1967). Regős cserkészként került kapcsolatba a tradicionális népi kultúrával, a néptáncal. A szegedi József Attila Tudományegyetemen szerzett diplomát, majd a békéscsabai gimnázium vegytan–természettudományi szakos középiskolai tanára volt 1945–48 között. A gimnáziumban tanítványaiból alakította első amatőr csoportját (1946), a Batsányi Együttest, melynek 1948-ig volt művészeti vezetője. Együttesével végezte első néptánckutató útjait, alakította ki első koreográfiáit. Az 1950–51-es évtől az Állami Népi Együttes tánckarának vezetője és koreográfusa, 1965-től haláláig a teljes együttes művészeti vezetője, 1971-től igazgatója volt. Életéről lásd Pesovár 1997.

¹² A két előterjesztés teljes közlését lásd Bolvári-Takács 2020: 192–197.

¹³ A karaktertánc-munkaközösség vezetője 1959-ben Roboz Ágnes volt. A szakmai kollektíva további tagjai Aszalós Károly, Lugossy Emma és Mák Magda voltak, továbbá külső tagként Ligeti Mária segítette a munkát. Lásd Bolvári 2020: 193.

vetette fel, részletesen bemutatva „*a Balett Intézetben folyó néptánc-képzés*”¹⁴ addigi felépítését és lehetséges átalakításának módját. A dokumentum alapján az Intézet igazgató- és szakmai tanácsa saját felvetéseit Aszalós Károly¹⁵, akit az előterjesztés a karaktertánc-munkaközösség néptánc tanáraként jelez, a hivatásos néptáncgyűttesek vezetőivel és egyéb szakemberekkel történt egyeztetései nyomán fogalmazta meg. Előterjesztésében Lőrinc megjegyzi,

„[...] az Intézet eltanácsolt növendékei közül többen helyezkedtek el már négy-öt-hatéves tanulmány után Operettszínháznál, vidéken, népi együttesnél és ott tudomásunk szerint hasznos tagjai a tánckarnak. Nyilvánvaló, hogy a végzett növendékek még sokkal inkább megfelelnek a követelményeknek és emelni fogják a tánckarok szakmai színvonalát.”¹⁶

Bolvári-Takács nyomán ismeretesek azon esetek, amikor is számos növendék a balett-tanulmányok megszakítását követően többek között hivatásos (néptánc)együtteseknél helyezkedett el, s ezzel párhuzamosan, folytatva közismereti tanulmányait, érettségi vizsgát szerzett.¹⁷ Egyfajta részösszegzésként megfogalmazhatjuk, hogy a Balett Intézet már az 1950-es indulása óta hangsúlyt fektetett a növendékek néptánc-képzésére¹⁸ a karaktertánc-munkaközösség tagjainak pedagógiai munkája által. Ez mindenképp megbízható alapot jelentett a néptáncművész-képzés tervének felvetéséhez, melynek pontos, kidolgozott metodikája a gyakorlati tapasztalatok tükrében realizálódhatott volna az intézmény vezetőségének szándéka szerint. A néptánc és a karaktertánc fogalmi esetleges keveredésének feltételezésére további kutatások

¹⁴ Bolvári-Takács 2020: 193.

¹⁵ Aszalós Károly (1929–1989) testnevelő tanár, koreográfus. 1958–1968-ban az Állami Balett Intézet karaktertánc-munkaközösségének néptánc tanára, 1961–1968-ban az intézmény igazgatóhelyettese volt, Lőrinc György által szerkesztett, 1961-ben megjelent *A balettművészet felé...* című kötet *Karaktertánc és Vívás* c. fejezeteinek egyik szerzője. 1970-től az Állami Artistaképző Intézet tanára 1986-tól haláláig igazgatója volt

¹⁶ Bolvári-Takács 2020: 192–193.

¹⁷ Bolvári-Takács 2020: 192.

¹⁸ „A növendékek népi gyermekjátékot tanulnak heti egy órában két éven keresztül (I. és II. évfolyamban), magyar néptáncot tanulnak a III. évfolyamban heti egy órában, a IV. évfolyamban heti két órában; az V. és VI. évfolyamban fél-fél éven keresztül heti 3 órában és a VII. évfolyamban heti 2 órában; idegen néptáncot tanulnak az V. és VI. évfolyamban fél-fél éven keresztül heti 3 órában. Az egész tanulmányi időt tekintve növendékeink magyar és idegen néptáncot összesen heti 13 órában tanulnak.” Lőrinc György előterjesztését idézi Bolvári-Takács 2020: 193.

eredményei adhatnak majd okot, melynek fontos pillére a tananyagtartalmak, a tantárgyi programok dokumentumelemzéseken is alapuló vizsgálata. Ezen megközelítéssel a Lőrinc-féle előterjesztés során „idegen néptánc”-ként aposztrofált tanegység tartalmának, oktatási metodikájának feltárása is kecsegtető eredményekkel járhat egy szemantikai vizsgálat részeként.

Rábai Miklós szintén nagy potenciált látott a hivatásos néptáncművész-képzés feltételeinek kidolgozásában, kereteinek megteremtésében, amikor a professzionális néptáncgyűttesek, így a Magyar Állami Népi Együttes szakmailag magasan kvalifikált utánpótlás-problémájával szembesült. A működését az Állami Balett Intézethez hasonlóan 1950-ben megkezdő Együttes előtt az 1960-as évek legelején sürgősen megoldásra váró helyzetként állt a tánckar fiatalításának feladata, melyre Rábai előterjesztésében a következőképp reflektál:

„[...] az Együttes a legnélkülözhetlenebb utánpótlását szinte kizárólag az öntevékeny mozgalomból nyerte. [...] A tánckar esetében azonban az utánpótlás biztosításának csak ez a módja önmagában ma már nem megfelelő. Egyrészt mert az öntevékeny mozgalom nem termel ki megfelelő számban táncosokat, másrészt mert az öntevékeny mozgalomból kikerülő táncosok ismét nem rendelkeznek megfelelő szakmai előkészítéssel és technikai készségekkel. Ezért feltétlenül szükséges, hogy az öntevékeny csoportokból nyert erőkon kívül az Együttes tánckara utánpótlást a jövőben az Állami Balett Intézettől is kapjon.”¹⁹

Rábai az 1962 októberében benyújtott előterjesztésében az 1963-ban és 1964-ben végző évfolyam több növendékének szerződtetési szándékáról tájékoztatót, mindamellett, hogy az Intézet akkori képzési rendszerének értelmében a tanulók néptánc oktatása a VII. évfolyamot követően már nem folytatódott.²⁰

Mindkét hivatkozott dokumentum tartalma alapján jól körvonalazható és összegegyeztethető az elhatározás és motiváció, melyek mentén szövegezésre kerültek. A két intézmény optimális működésének egyik fontos feltételét láthatta a másokban, s az igények kölcsönös kielégítésének szándéka is realizálódhatott a konzultációk tükrében. A javaslatok társadalmi környezetében tapasztalható

¹⁹ Rábai Miklós előterjesztését idézi Bolvári-Takács 2020: 197.

²⁰ Bolvári-Takács 2020: 193, 197.

számos tényező miatt²¹ az Intézet Néptánctagozata csak 1971 szeptemberében kezdte meg tényleges működését Györgyfalvy Katalin és Timár Sándor évfolyamvezetői tevékenységével.²²

A Néptánctagozat indulásának közvetlen előzményei és intézményi környezete

A téma és a vizsgált időszak megközelítésekor mindenképp ki kell emelnünk Roboz Ágnes²³, Lugossy Emma²⁴, Györgyfalvy Katalin, és Vadady Ágnes²⁵ neveit, akik a karaktertánc-munkaközösség (vezetője Roboz Ágnes) tagjai-ként a néptánc tantárgy oktatásáért is feleltek, s a Néptánctagozat indulása előtt az egyes jegyzőkönyvek alapján „népi tánc” megnevezésű tantárgy oktatása volt a feladatuk a következő beosztás szerint:²⁶

1. évfolyam – Roboz Ágnes;
2. évfolyam – Roboz Ágnes;
3. évfolyam – Györgyfalvy Katalin;

²¹ Lőrinc György javaslatáról szóló, 1959. március 21-i értekezlettel, valamint a két előterjesztés elő- és utóéletével kapcsolatban lásd bővebben Bolvári-Takács 2020: 198–200.

²² Az 1970-es évnnyitó tantestületi értekezlet jegyzőkönyvének tanúsága szerint az 1970/71-es tanévben már megpróbálják elindítani Néptánctagozatot, de az Hidas Hedvig gondolatait rögzítő bejegyzés szerint: ... *egy évre eltolódott. Így nagyobb lesz a válogatás, mert a jelentkezés késői meghirdetése miatt kevesen jelentkeztek, nem volt elég idő a megszervezésre.*”

²³ Roboz Ágnes (1926–2021), címzetes egyetemi tanár, érdemes művész, koreográfus, akít a jelenkori szakirodalom már nemzetközi elismertséggel rendelkező, többek között a Royal Ballet School és a Hágai Királyi Konzervatórium néptánc- és karaktertánc tanárként jegyez. Jan Trojanoff lengyel származású balettmester magániskolájában kezdte meg táncos tanulmányait, majd a világháborút követően Szentpál Olga lett nagy hatással rá, aki ahogyan ő fogalmaz, a forradalmi invenciót jelentette számára. E mellett a Mojszejev Együttes stilizált világa jelentett komoly inspirációt művészi pályája során. A tradicionális néptáncsal a Rábai Miklóssal közös gyűjtőújjain találkozott.

²⁴ Dr. Lugossy Emma, néptánckutató, a vizsgált időszak során az Állami Balett Intézet Metodikai Kabinet vezetője volt, s e státuszban részt vett minden munkaközösség feladataiban. Hidas Hedvig, az intézmény akkori vezetője szerint ugyanis *„minden problémát neki kell összefogni a Metodikai Kabinet munkájában, hogy ott gyűljön össze minden olyan kérdés, amelynek megoldása előbbre viszi a szakmai munkát.*” Továbbá a jelzett munkakörök mellett a táncjelírás tárgy oktatása is az ő irányítása mentén zajlott.

²⁵ Vadady Ágnes táncos tanulmányait Brada Rezső, az Operaház balettmesterének tánciskolájában kezdte, ahol mozgásművészetet tanult, majd a Testnevelési Főiskolán Rábai Miklós által ismerkedett meg a néptáncsal. 1964-től lett az Állami Balettintézet óraadó tanára a karaktertánc-munkaközösség tagjaként.

²⁶ Lugossy 1970. Gépírat, terjedelme nyolc oldal, Lugossy Emma jegyzőkönyvvezető saját kezű aláírásával.

- 4. évfolyam – Györgyfalvai Katalin;
- 5. évfolyam – Roboz Ágnes;
- 6. évfolyam – Vadady Ágnes;
- 7. évfolyam – Roboz Ágnes.

Lőrinc Katalin²⁷ egy vele készített interjúm során mutat rá a néptánc és a karaktertánc mint a képzés eltérő szegmenseinek egymástól való elhatárolódására az oktatási folyamatban:

„A művészképzés utolsó évében szerepelt az oktatásunk során a karaktertánc. Ez rámutat a karaktertánc tanításának céljára, mely kimondottan az volt, hogy azon színpadi művek előadására – túlnyomó részt Petipa-darabok –, ahol voltak karakter jellegű betétek, felvértezzék a táncművész-növendékeket. [...] Az Operaház kizsgáló képzésben ez egy fókuszpont lett. [...] Nagyon határozott különbség jelentkezett a néptánc és a karaktertánc között. Az akkori oktatógárdában is nagyon komoly szakemberek szerepeltek, többek között az én édesanyám, Merényi Zsuzsa, akik gyűjtőutakon vettek részt. Tehát pontosan tudták, mi a néptánc és mi nem az. Nem volt keveredés. [...] A karaktertánc egy külön tantárgy volt.”²⁸

Mindezek ellenére Lőrinc György is utalt a néptáncgyűttesek kívánalmaira reflektáló képzési struktúra bevezetésének szükségességére.²⁹ Végül 1971-ben sikeresen elindult a hivatásos néptáncgyűttesek utánpótlását (is) célzó, négyéves, nappali képzési formában zajló, középfokú szakmai végzettséget nyújtó Néptáncotagozat.

A Művészeti Tanács üléséről 1971. szeptember 9-én készült jegyzőkönyv alapján Hidas Hedvig az Állami Balett Intézet igazgatójaként kiemeli: *„[...] a két évfolyam munkája már eddig is eredményesnek látszik, jelenleg még kísérleti tanterv szerint tanulnak és a tanárok utólag fogják beadni a tantervet.”³⁰* Az óraszámok kerete természetesen már kialakult, melynek értelmében balett napi egy órában, néptánc napi 1,5 órában, ének és ritmika heti 2

²⁷ Lőrinc Katalin, táncművész, koreográfus, egyetemi tanár. 1968 és 1977 között az Állami Balett Intézet növendéke volt, ahol balettművész-diplomát szerzett.

²⁸ Interjú – Lőrinc 2023.

²⁹ Lőrinc György előterjesztését idézi Bolvári-Takács 2020: 193–194.

³⁰ Lugossy 1971 a. Gépírat, terjedelme két oldal, Lugossy Emma jegyzőkönyvvezető saját kezű aláírásával.

órában, akrobatika heti 1 órában alkotja a gyakorlati képzés szerkezetét. Ezt a képzési struktúrát a népi együttesek vezetőivel megállapodva és az intézet tapasztalataival egybehangzóan hozták létre, melyre Hidas Hedvig több alkalommal utal.³¹

Eke László, a Művelődésügyi Minisztérium főelőadójának egy tantesületi értekezleten elhangzó hozzászólásában üdvözli az Intézet Néptánctagozatát:

„Ezt az intézetet mindig jellemezte a merészség és a vállalkozókedv. Az idei tanévben is új dologba fogott az intézet a néptánctagozat megindításával. Nehéz munkával jól válogatott 40 gyermek kapott felvételt e tagozatra. Két évfolyam munkája indul el ebben a tanévben és reméljük, ha végeznek, jól képzett fiatal táncművészeket ad át az Intézet az együtteseknek.”³²

Györgyfalvay Katalin egy szeptember 25-i jegyzőkönyv tanúsága szerint pedig így vélekedett: „[...] a szeptemberi hónap tapasztalatai alapján az a véleményem, hogy sokkal nagyobb volt az ijedelem a kelleténél. A munka megindult...”³³ A szakmai munka metódusával kapcsolatban Hidas Hedvig már szeptemberben megjegyezte:

„Megnéztem mind a két balett és mind a két néptánc órát. Bár azt hiszem, idejétmúlt az észrevételem, de azért elmondom. Úgy láttam, hogy Györgyfalvay Katalin már az első hetekben is nagyon erős órákat tartott. A táncok komplikáltak voltak mind ritmikailag, mind dinamikailag. Talán a sok lábfájás ezzel is összefügg. A fokozatosság elvét nem lett volna szabad figyelmen kívül hagyni”³⁴

Az oktatás metodikája egykori oktatók és növendékek reflexiói mentén

Az Állami Balett Intézet Néptánctagozatának első évfolyama minden tekintetben „kísérlet” volt. Nem beszélhetünk még kikristályosodott tematikáról,

³¹ Lugossy 1971 a. Gépirat, terjedelme két oldal, Lugossy Emma jegyzőkönyvvezető saját kezű aláírásával.

³² Lugossy 1971b. Gépirat, terjedelme három oldal. Saját kezű aláírás nélkül.

³³ Kovács Györgyné 1971. Gépirat, terjedelme két oldal. Kovács Györgyné saját kezű aláírásával.

³⁴ Kovács Györgyné 1971. Gépirat, terjedelme két oldal. Kovács Györgyné saját kezű aláírásával.

hiszen a gyűjtések tudományos feldolgozottsága, publikálása is folyamatban volt, így az oktatási és színpadra állítási folyamatokat sem lehet korunk tá-
gabb táncfolklorisztikai értelmezéseihez mérni. Nem volt még egzakt módon
megfogalmazható koncepció, a friss gyűjtési élmények határozták meg a pró-
batermi munkát. Farkas Zoltán³⁵ szavaival élve: „*Amit hétvégén gyűjtöttek,
azt hétfőn tanították. [...] Nem kész táncokat tanultunk, hanem képlékeny, ala-
kuló táncokat [...] és mindig más volt, mindig változatos [...] ebben Timárnak
óriási szerepe volt.*”³⁶ Ezzel cseng össze Végső Miklós³⁷ gondolata, miszerint
„*ahogy gyűjtött, mindig javított rajta.*”³⁸ Sztanó Hédi³⁹ ezt a gyimesi táncok
tanításnak a példáján keresztül érezte leginkább. A két évfolyamvezető nép-
táncmester eltérő karakterével kapcsolatban pedig így folytatja:

*„Kettős nevelést kaptunk. Györgyfalvay a profi életre nevelt, [...] a
Mesti a paraszti tánctanulás folyamatát mesterségesen idézte elő.”*⁴⁰
Farkas Zoltán szavaival: „*Ő volt az eredeti táncokat tanító.[...]
A színpadi szemléletet Györgyfalvaytól kaptuk. [...] Talán azóta sem
volt és nem is lesz ilyen páros*”⁴¹

Az első féléves vizsgájukon Rábai Miklós, a Magyar Állami Népi Együttes
művészeti vezetője mellett a korszak más hivatásos együtteseinek irányítói
– Simon Antal, a Budapest Táncegyüttes, valamint Náfrádi László, a Belügy-
minisztérium Duna Művészegyüttesének igazgatója – is részt vettek. Elis-
merően nyilatkoztak a két évfolyamvezető munkásságáról, de aggodalmukat
fejezték ki a rövid időn belül elsajátított hatalmas anyagmennyiséggel, s a
növédekkel ezzel járó esetleges túlterheltségével kapcsolatban. Hidas Hedvig

³⁵ Farkas Zoltán az ÁBI Néptánc tagozata első évfolyamának egykori növendéke, Harangozó-
díjas táncművész, érdemes és kiváló művész.

³⁶ Interjú – Farkas 2022.

³⁷ Végső Miklós az ÁBI Néptánc tagozata első évfolyamának egykori növendéke, Harangozó-
díjas táncművész, a Magyar Állami Népi Együttes Örökös tagja, a Magyar Táncművészeti
Egyetem címzetes főiskolai docense.

³⁸ Interjú – Végső 2022.

³⁹ Sztanó Hédi – az ÁBI Néptánc tagozata első évfolyamának egykori növendéke, a Magyar
Állami Népi Együttes korábbi táncos szólistája; a Hagyományok Háza Martin György
Médiatárának nyugalmazott munkatársa.

⁴⁰ Interjú – Sztanó 2022.

⁴¹ Interjú – Farkas 2022.

szerint: „3 hónap elteltével nagyon sokat tudnak. Hogyan tovább? Van-e négy évre is ehhez a fejlődéshez meghatározott nehézségű anyag?”⁴²

A vizsgabemutató anyagából világosan kitűnik, hogy a néptáncoktatást a balett-képzés metodikájának megfelelően, annak analógiájára építették fel, s számos ponton visszaköszöttek a karaktertáncok tanításának módszerei: rúdgyakorlatok, forgásgyakorlatok, soros gyakorlatok szerepelnek a néptánc motívumkincsének elemeit kiemelő vizsgaanyagban. Roboz Ágnes a félévi vizsgára reflektálva megjegyzi:

[...] helyeselném más népek táncaiból való merítést, mert a táncok azonossága és különbözősége fejleszti a stílusérzékletet. A rúdgyakorlatban úgy érzem, a mi elmúlt munkánk is benne van. A munkánk 22 éves tapasztalata és a két fiatal pedagógus munkájának párhuzama szerencsés lenne.⁴³

Vadady Ágnes szerint pedig „összefogottabbá lehetne tenni az anyagot. El kell dönten, mit rúdnál és mit középen.”⁴⁴

A kordokumentumként is azonosítható forrásból viszont az is kitűnik, hogy mestereik már a képzés első szakaszában magas fokú tánctechnikai felkészültséget igyekeztek biztosítani a növendékeiknek, s meg is követelték annak megnyilvánulását. A paraszti táncok egyes elemeinek szerkesztett etűdökbe való rendezése a mai néptáncértelmezésünk függvényében stilizáltnak hat, de mindazon gyakorlatok mellett már az 1971–72-es tanévben is megjelentek a Timárra jellemző, a néptánc hagyományos szerkezetének megjelenítését preferáló táncos feladatok, többek között a pontozó esetében is.⁴⁵ Timár pedagógusi attitűdjét a Balettintézetben Sztanó Hédi visszaemlékezései alapján „erős határozottság, vicces ironia és elképesztő szuggesztivitás” jellemezte, aki „rengeteget táncolt előre, mindenki megpróbálta őt követni. [...] a táncban fürdeni, élvezni lehetett. [...] Úgy tanított, hogy észre se vettük, hogy tanított. [...] Örömforrások voltak

⁴² Szilágyi Mihályné 1971. Gépirat, terjedelme öt oldal, Szilágyi Mihályné jegyzőkönyvvezető saját kezű aláírásával.

⁴³ Szilágyi Mihályné 1971. Gépirat, terjedelme öt oldal, Szilágyi Mihályné jegyzőkönyvvezető saját kezű aláírásával.

⁴⁴ Szilágyi Mihályné 1971. Gépirat, terjedelme öt oldal, Szilágyi Mihályné jegyzőkönyvvezető saját kezű aláírásával.

⁴⁵ Szilágyi Mihályné 1971. Gépirat, terjedelme öt oldal, Szilágyi Mihályné jegyzőkönyvvezető saját kezű aláírásával.

az órák. [...] *Alig vártuk, hogy a Mestivel legyen óra.*⁴⁶ Végső Miklós ezt az atmoszférát így írja le: *„Álomszerű... Én ott sodródtam. Nem tudtam, hogy mi lesz ebből...”*⁴⁷ Metodikájában a néptáncot nem merev szerkezetként, hanem élő és folyamatosan változó, rugalmasan alakítható formaként értelmezte és tanította, a magyar néptánc improvizatív jellegére helyezve a fő hangsúlyt. Kis, rövid egységeket, egy-két motívumot tanított, s hagyta őket önállóan gyakorolni. Farkas Zoltán ezt a módszert így jellemzi: *„Élővé tudta varázsolni az ember lábán a táncot. [...] Volt a széki csárdás, az ment húsz percig és ott ki lehetett teljesedni. [...] élményt is tudott nekünk adni és egy fantasztikus szabadságot. [...] Megmerítkezhettünk az eredeti anyagban.”*⁴⁸ Sztanó Hédi megfogalmazásában: *„[...] inkább a tánc karakterére helyezte a hangsúlyt.”*⁴⁹ Mindenképp fontos kiemelnünk a tényt, miszerint Györgyfalvy Katalin és Timár Sándor egyetlen, a marosszéki forgató anyag tanítását jelentő kivételtől eltekintve nem dolgoztak egyszerre az első évfolyammal. A Mesti óráin az egyes materiák női motívumait Timár tanította a lány növendékeknek, akiknek a tánctechnikai képzés szempontjából fontosnak tartott férfi anyagokat is el kellett sajátítaniuk. Sztanó Hédi számol be arról, hogy a mezőségi páros táncok női forgástechnikáját a „Mesti” tanította. De természetesen a lány növendékek foglalkozásain Györgyfalvy is sok forgásgyakorlatot tanított. Szintén Sztanó Hédi visszaemlékezései szerint Timár mindennapi pedagógiai munkája során rendszeresen *„kiemelte, hangsúlyozta a női szerepeket a hagyományban. A lány növendékek egyenrangúnak érezhették magukat.”*⁵⁰ Karikázókat is Timártól tanultak, aki a női kartartások szerepének tudatos megvalósítása céljából önálló gyakorlatokat szerkesztett a lányok számára, s a néptánc alapú készség- és képességfejlesztés szerves része volt a tanítási óráknak, azokkal a gyűjtésekből származó anekdotákkal együtt, melyekkel mindig megvilágította a helyes kivitelezést.

A balettművész-növendékek képzésében a néptánc oktatása főként Vadady Ágnes feladata volt, aki a karaktertánc-munkaközösségén belül ekkor már vezetőként dolgozott. A tantárgy képzési rendszerben betöltött helyével és szerepével kapcsolatban Lugossy Emma 1973-ban megfogalmazza:

⁴⁶ Interjú – Sztanó 2022.

⁴⁷ Interjú – Végső 2022.

⁴⁸ Interjú – Farkas 2022.

⁴⁹ Interjú – Sztanó 2022.

⁵⁰ Interjú – Sztanó 2022.

„Nagy a tananyag, nemcsak ritmikára, hanem fürgeségre is nevel. A magyar anyagon kívül a legalapvetőbb idegen néptánc anyagait e kevés időben kell megtanítani. A tánckészség fejlesztéséhez is igen sokat ad a néptánc. S a mai korban a folklór-anyagra mindenfelé van egy korszerű igény a színpadokon.”⁵¹

Az első évfolyam képzésének tapasztalatai

A néptánc-tagozat első évfolyamának tapasztalatait összegző, 1975. februári értekezleten Györgyfalvai javasolja a néptánc tárgy struktúrájának két fő szegmensre való tagolását „*az arányok eltolódásának lehetősége miatt: eredeti anyag, néptánc technika.*”⁵² Timár pedig a képzés tanúságainak megfogalmazásakor szükségesnek tartja az együttesekben történő fejlődést, a szakmai gyakorlat mielőbbi megszerzését, mivel tapasztalatai szerint a szintkülönbség demoralizációhoz vezethet. „*Technikailag előbbre vannak a végzős növendékek. Színpadi gyakorlatuk nincs.*”⁵³

A Néptánc-tagozat vizsgakoncertjének utolsó, jegyzőkönyvekben is rögzített megbeszélésére 1975. május 14. került sor, s részt vettek rajta Náfrádi László, Györgyfalvai Katalin, Molnár Lajos, Simon Antal, Németh Erzsébet, Mátyus Zoltán, a korszak hivatásos néptánc-együtteseinek vezetői. A színpadi vizsga műsora a népi együttesek repertoire-jából válogatott darabokból állt össze.⁵⁴ Így került színpadra 1975. június 22. vasárnap délelőtt a Madách Színházban többek között Rábai *Ecseri lakodalmasa* és a *Háromugrós*, Molnár István *Dobozi csárdása*, Náfrádi László *Nyári este falun* című, valamint Simon István *Csárdás – Csapás* című alkotása, legendássá vált Györgyfalvai-művek és Timár mezősegi kompozíciójával együtt.

Az első évfolyam 23 lány és 19 fiú növendékének képesítő vizsgájának Rábai Miklós már nem lehetett tanúja.⁵⁵ Erdemei azonban elévülhetetlenek azon az úton, melynek eredményeként jelentősen megújulhattak a hivatásos néptánc-

⁵¹ Lugossy 1973. Gépirat, terjedelme nyolc oldal. Lugossy Emma jegyzőkönyvvezető saját kezű aláírásával.

⁵² Szilágyi Mihályné 1975. Gépirat, terjedelme négy oldal. Saját kezű aláírás nélkül.

⁵³ Szilágyi Mihályné 1975. Gépirat, terjedelme négy oldal. Saját kezű aláírás nélkül.

⁵⁴ Szilágyi Mihályné 1975b. Gépirat, terjedelme három oldal. Saját kezű aláírás nélkül.

⁵⁵ Bolvári-Takács 2020: 199.

együtteseink tánckarai és a magyar színpadi néptáncművészet, hiszen a következő koreográfusnemzedékek képviselőiként az Intézet Néptáncotagozatának számos tagja bontakozott ki a későbbiek folyamán az alkotóművészi pályán is.

Irodalom

BOLVÁRI-TAKÁCS Gábor

- 2020 Két elképzelés a hivatásos néptáncgyüttesek utánpótlásának biztosítására – Lőrinc György és Rábai Miklós javaslatai (1959, 1962). In Pál-Kovács Dóra – Szőnyi Vivien (szerk.): *A mozgás misztériuma. Tanulmányok Fügedi János tiszteletére*. Budapest: L'Harmattan Kiadó. 191–201.

BOLVÁRI-TAKÁCS Gábor et al. (szerk.)

- 2017 *Lőrinc György életműve. Képek, dokumentumok*. Budapest: Magyar Táncművészeti Egyetem.

KAVECSÁNSZKI Máté

- 2015 *Tánc és közösség*. Studia Folkloristica et Ethnographica 59. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó – Debreceni Egyetem Néprajzi Tanszéke.

KOVÁCS Henrik

- 2021 *A néptánc társadalmi funkcióváltozásai. A néptánc szerepének vizsgálata a 20-21. század revival közegében*. Debrecen: Debreceni Egyetem Néprajzi Tanszék, MTA – DE Néprajzi Kutatócsoport.

PESOVÁR Ernő

- 1997 *Rábai Miklós élő öröksége*. Budapest: Planétás Kiadó.
2003 *Táncagyományunk történeti rétegei. A magyar néptánc története*. Szombathely: Berzsényi Dániel Főiskola

SÁNDOR Ildikó

- 2006 Zene és tánc úgy, mint Széken. A táncház, mint folklorizmus- és művelődési jelenség. In Sándor Ildikó (szerk.): *A betonon is kinő a fű. Tanulmányok a táncházmozgalomról*. Budapest: Hagyományok Háza. 23–40.

SZENTPÁL Olga

1951 Néptáncitanításunk módszertani kérdései. *Táncművészet*. I. évf. 3. sz. 26–32.

Archívumi források

Magyar Táncművészeti Egyetem Vályi Rózsi Könyvtár, Levéltár és Tánctudományi Kutatóközpont.

KOVÁCS Györgyné

1971 *Jegyzőkönyv*. A Magyar Táncművészeti Egyetem jegyzőkönyvei, 1953-1990 Állami Balett Intézet ülései, 1971-1972 (HU MTEL VIII.1.a 2.) 1971. szeptember 25. Tanári értekezlet jegyzőkönyve, néptánc tagozat tanárral folytatott megbeszélésről. https://library.hungaricana.hu/hu/view/MTE_ULES_1971-1972/?pg=49&layout=s (A letöltés időpontja: 2023. április 15.)

LUGOSSY Emma

1970 *Évnyitó tantestületi értekezlet jegyzőkönyve*. A Magyar Táncművészeti Egyetem jegyzőkönyvei, 1953-1990. Állami Balett Intézet ülései, 1970-1971 (HU MTEL VIII.1.a 2.) 1970. augusztus 31. Tanári értekezlet. https://library.hungaricana.hu/hu/view/MTE_ULES_1970-1971/?pg=2&layout=s (A letöltés időpontja: 2023. április 15.)

1971a *Jegyzőkönyv a Művészeti Tanács üléséről*. A Magyar Táncművészeti Egyetem jegyzőkönyvei, 1953-1990 Állami Balett Intézet ülései, 1971-1972 (HU MTEL VIII.1.a 2.). 1971. szeptember 9. Művészeti Tanács ülésének jegyzőkönyve. https://library.hungaricana.hu/hu/view/MTE_ULES_1971-1972/?pg=1&layout=s (A letöltés időpontja: 2023. április 15.)

1971b *Jegyzőkönyv*. A Magyar Táncművészeti Egyetem jegyzőkönyvei, 1953-1990 Állami Balett Intézet ülései, 1971-1972 (HU MTEL VIII.1.a 2.). 1971. augusztus 31. Tanári értekezlet

jegyzőkönyve. https://library.hungaricana.hu/hu/view/MTE_ULES_1971-1972/?pg=43&layout=s (A letöltés időpontja: 2023. április 15.)

1973 *Jegyzőkönyv. A Magyar Táncművészeti Egyetem jegyzőkönyvei, 1953-1990 Állami Balett Intézet ülései, 1972-1973 (HU MTEL VIII.1.a 2.).* 1973. március 1. Szakmai értekezlet jegyzőkönyve. https://library.hungaricana.hu/hu/view/MTE_ULES_1972-1973/?pg=38&layout=s (A letöltés időpontja: 2023. április 15.)

SZILÁGYI Mihályné

1971 *Jegyzőkönyv a Néptánc tagozat félévi bemutatójáról.* 1971. december 16. VIII. főcsoport, 10/b. csoport, 1. kisdoboz.

1975 *Jegyzőkönyv. A Magyar Táncművészeti Egyetem jegyzőkönyvei, 1953-1990 Állami Balett Intézet ülései, 1974-1975 (HU MTEL VIII.1.a 3.).* 1975. február 27. Tanári értekezlet jegyzőkönyve, néptánc tagozat tapasztalatai. https://library.hungaricana.hu/hu/view/MTE_ULES_1974-1975/?pg=37&layout=s (A letöltés időpontja: 2023. április 15.)

1975b *Jegyzőkönyv. A Magyar Táncművészeti Egyetem jegyzőkönyvei, 1953-1990 Állami Balett Intézet ülései, 1974-1975 (HU MTEL VIII.1.a 3.).* 1975. május 14. Igazgatótanácsi ülés jegyzőkönyve, néptánc-tagozat vizsgakoncertjének megbeszélése. https://library.hungaricana.hu/hu/view/MTE_ULES_1974-1975/?pg=72&layout=s (A letöltés időpontja: 2023. április 15.)

Interjúk

MIKULICS Ádám

Interjú Végső Miklóssal. 2022. szeptember 21. A hangfelvétel a szerző tulajdonában van.

Interjú Farkas Zoltánnal. 2022. szeptember 29. A hangfelvétel a szerző tulajdonában van.

Interjú Sztanó Hédivel. 2022. október 12. A hangfelvétel a szerző tulajdonában van.

Interjú Sándor Ildikóval. 2022. november 27. A hangfelvétel a szerző tulajdonában van.

Interjú Lőrinc Katalinnal. 2023. május 24. A hangfelvétel a szerző tulajdonában van.

Színpad, színház

Ábrahám Nóra
Lengyel Emese
Mikulics Ádám
Windhager Ákos

A dramatikus tánc művészetelméleti megközelítése és színpadi előadásformái az 1930-as évekbeli Magyarországon

ÁBRAHÁM NÓRA

Tanulmányomban az 1930-as években született mozgásművészeti alkotások és előadások magyarországi (budapesti és szegedi) formáit és tartalmait mutatom be.¹ Jelen írásom kiegészíti a folklórjelenségek városi megjelenési formáiról írt korábbi dolgozatomat, amelynek témája a népmesék és népballadák színpadi megjelenése volt.² Mostani írásomban a test szimbolikus reprezentációjaként említhető tánc, mint művészi alkotás tartalom- és térspecifikus változataival foglalkozom. Mindehhez továbbra is a történeti-kulturális antropológiai megközelítés szolgál értelmezési keretként.³ Szentpál Olga munkásságának kutatása - a test mozgáskultúrájának kulturális jelenségekben megmutatkozó szimbolikus prezentációja szempontjából lényegesek a művészetelméleti értelmezés tartalmi és formai definíciói. Tanulmányomban a Voigt-i folklóresztétikai fogalomalkotást alkalmazom a táncra; ennek megfelelően a tartalom alatt a téma és a testi magatartásforma mozgásjelleg általi megjelenését értem, a forma alatt pedig a mozgás megjelenési alakja, mint színpadi előadás formai megfelelőjeként értelmezem.⁴ Kutatásom részeként jelen tanulmányom célja az 1930-as évekbeli Budapesten élő társadalmi rétegek populáris kultúrájában megjelenő színpadi produkciók bemutatása. Kutatásom előrehaladott állapotában eddig megjelent tanulmányaimban bemutattam ennek részleteit először az asszimiláló nagypolgárság budapesti megtelepülésében, eszmei-kulturális értékteremtésében, a női test reprezentációs szerepében, valamint a nyilvános társadalmi terekben megjelenő magatartásformákhoz illeszkedő tánctudat és a művészi alkotások sajátos-

¹ Tanulmányaimat a Debreceni Egyetem Történelmi és Néprajzi Doktori Iskolájának Néprajz és Kulturális antropológia programjában folytatom.

² Ábrahám 2022.

³ Klaniczay 1984: 23–25.

⁴ Voigt 2014: 110, 443.

ságaiban.⁵ Igyekeztem tematikus síkokra bontani, rétegenként bemutatni és idősíkokba rendezni mindazt a rengeteg felkutatott, hagyatékban megtalált adatot, amit eddigi kutatói munkám folyamán feltártam. A test magatartás- és mozgáskultúrájának kutatása során értelmeztem a testet és a nyilvános terekben megjelenő szimbolikus reprezentációit: a test egyedi habitusát, társasági viselkedését és színpadi megjelenésének formáit. Eddigi munkám során a bálterem és a színház elkülönülő tereiben megjelenő test szimbolikus reprezentációját dolgoztam fel. Testi mozgástartalomként a társasági táncdivatot és a színpadi táncban fellelhető tánctechnikákat és táncstílusokat (a karaktertáncokat, a nemzeti és az absztrakt-stilizált kortárs tánc típusokat és stílusokat) értelmeztem. A városi térben a színpadi alkotásokban megmutatkozó folklórjelenségekre fókuszálva társítottam egymáshoz az aktuális populáris kultúrában megszülető alkotásokat. Kutatásom mostani fázisában a test monumentális szabadtéri megjelenését értelmezem, ami magában foglalja a népi dráma színpadi alkalmazását és történeti gyökereinek feltárását. Ez részben korábbi dolgozataimat egészíti ki, részben pedig kiindulási alapot ad a színpadon megjelenő alkotások kontextualizált értelmezéséhez. Ez kutatási eredményeim szerint az 1930-as évek színpadi koreográfiai stílusára és az 1960-as években újra visszatérő táncszínházi alkotásokra egyaránt vonatkozik. Hipotézisem tárgya jelen dolgozatomban is a test szimbolikus reprezentációja. A test és testek viszonyrendszerét alkalmazva az extrém nagyságú térspecifikus előadások megfejtésére teszek kísérletet.⁶ Mindezek mellett a férfi és nő mitologikus szereptípusának megjelenési formáit elemzem a 20. század elején újraértelmezett misztérium- és moralitás-játékokban. A hit által őrzött bibliai hagyomány történetei a középkor óta az emberi élet alapjait képező témák és társadalmi konfliktusok ezekben a színpadi játékokban szimbolikus szerepet kapnak. A mítoszok tökéletlen emberekről szólnak, akik életük tragikus történetében az igazságot keresik. Rajtuk keresztül érthetjük meg a társadalom aktuális szabályrendszerét, az emberi élet fordulóihoz kötődő

⁵ Ábrahám 2020; 2021.

⁶ Elméleti alaptéziseim a népi kultúra tárgykörében Peter Burke, szociokulturális közeg és szimbolikus reprezentáció értelmezésében Victor Turner, férfi női mitologikus szereptípusok tekintetében Joseph Campbell, dramaturgia és epikus színház kategóriájában Balázs Béla és Rabinovszky Máriusz által megalkotott téziseire támaszkodnak. Lásd Burke 1991; Turner 1974; Campbell 1972; 2019; Balázs 1918; Rabinovszky 1935; 1936 a.

rítusokat és annak erkölcsi kódexét. Az emberi humánus és az emberi test szimbolikus reprezentációjának üzenete a személyes drámán keresztül adja át karakterének és morális üzenetének misztériumát. A szereptípus önazonosságán keresztül tanít a felvállalt út és a kötelesség teljesítésére, ami a szerelem általi megtisztulásban, tökéletesedésben és a tudásban mint egymást kiegészítő szerepkörökben is testet ölt.⁷ Ez a 20. századi populáris kultúrában szakrális és profán elemeket is tartalmazó játéktípus és epikus színházi forma képében jelenik meg, ahol a testi kifejezés kerül fókuszba. A dolgozatomban vizsgált kérdések a következők: A test és a tömeg kérdése milyen szimbolikus reprezentációs lehetőségeket generál a színpadi alkotásban? A színpadi előadás tartalmában megjelenő szereptípusoknak van-e jelentősége a populáris kultúrában? Mit érthetünk Magyarországon ebben az időszakban az epikus színház fogalma alatt? Tanulmányom ezekre a kérdésekre keresi a válaszokat.

Az 1930-as évek kultúrpolitikai törekvései, a klebelsbergi kultúrfőlény elvei és a művészek reflexiója

A nemzetmentő célkitűzések a trianoni tragédia következtében vizualizált nemzethalál képéből való felocsúdás után indulnak meg. Fontos szerepet kaptak az ifjúságnevelő mozgalmak és a népfőiskolai oktatás; megállapítható, hogy ez a tevékenység budapesti központja mellett a vidék rehabilitálását is céljának tekinti. Nemcsak a folklór szeretete, összegyűjtése és megőrzése a cél, hanem a folklorizmus szellemében új művészi alkotások létrehozása is. Ezért szabályozták a társastánctáncot: kötelezővé tették a csárdás táncművészetének tanulását a városi táncművészetben és a kisebb színpadokon is megjelentek a népdalokat és népballadákat feldolgozó alkotások. Klebelsberg Kunó azonban az idegenforgalom fellendítését nemcsak a Gyöngyösbokréta kulturális jelenségének létrehozásában látta. A Gyöngyösbokréta megszületése előtti, 1929-es proklamációjában a „*Munka, tudás, tőke*” címmel megfogalmazott „nemzetmentő” programjában a magyar gazdaság fellendítését tűzte ki célul.⁸ Az európai látókör, a nemzetközi szcéna elérését szintén megcélozta elsősorban budapesti, majd vidéki központokban megvalósuló, mindenki számára

⁷ Campbell 2019: 23–74.

⁸ Pesti napló 1929: 1.

elérhető kulturális programok létrehozása révén. Klebelsberg a német művészi múlt kiemelt jelentőségű gyakorlatát állítja példaként a magyar kulturális élet aktuális helyzetének fellendítésére és fejlesztésére. Meggyőződése szerint kultúránk a betlehemes játékok bemutatásán túl is képes lenne európai szintű darabok létrehozására, de az a folklorisztikus elemek alkalmazásában ekkor még gyerekcipőben járt. Klebelsberg olyan nyári időszakban üzemelő színházi tereket hív életre, mint a margitszigeti szabadtéri színpad, valamint a Szegeden felépülő fogadalmi templom és a Dóm téren felállított szabadtéri színpad. Nagy hangsúlyt fektet az iskolai nevelés szellemének inspirálására, annak minőségi és tartalmi megfelelőjének meghatározására. Az aktuális ideológia értelmében és a mind szélesebb körben terjedő nemzetiszocialista törekvések miatt a vallás kiemelt szerephez került, ezért Klebelsberg a művészeket népies és művészi passiójátékok elkészítésére kérte fel.⁹ A salzburgi „*Fest-spiele*” Richard Wagner szellemében létrehozott előadásait állította követendő példaként. Klebelsberg egyik fő törekvése a kultúrfölény: ez a művelődés, erkölcs és intelligencia kölcsönhatásában újjászülető kulturális program a magyar gazdaság fellendítését is szolgálta.

Miért van szükség a német példára és mi az, amit jelképez? Az Osztrák-Magyar Monarchia az 1867-es kiegyezéstől egészen 1918-ig fennállt. A tanulni vágyó fiatalok még a 20. század elején is Németországot választják szakspecifikus tanulmányaik helyszínéül a felsőfokú oktatás kiváló színvonalának köszönhetően. Innen eredeztethetők a hatalom által is szabályozott kultúra alapvető elemei, köztük a színjátéktípusok, amelyek a középkor óta jellegzetes típusjegyeiket megőrizve szórakoztatták az egymást követő történelmi korszakokban élő társadalmi rétegeket.

A populáris kultúra működési elve szerint a kortárs újítások a régmúltban keletkezett stílusokra is hatnak. A színpadi művészet tekintetében a 20. század elején a képzőművészet, zeneművészet és táncművészet új fúzióját igyekeztek megvalósítani: a pódiumszínpadok mellett a nagyszínpadok művészeti irányvonalában jelenlévő operát és a táncstílusok kategóriáit is azonos elvek mentén reformálták meg. Így fordulhatott elő, hogy az 1930-as évek operaelőadásaiba a balett helyett mozgásművészeti kompozíciókat he-

⁹ Pesti napló 1929: 1–2.

lyeztek.¹⁰ A pódiumszínpadokról kiinduló újító kísérletek sikereit, valamint a szabadtéri színpadi előadások monumentális erejű, reformer jellegű kompozícióit érdemes példaként említenem. A német példa Wagner *A Nibelungok gyűrüjének* skandináv-germán folklórkincséből származó, mitologikus témát feldolgozó munkája volt. A *Festspielhaus* Wagner tervei alapján a térhangzást és a térstruktúrát átgondoltan felépítő, gigantikus (35 méteres) színpadban igyekezett megvalósítani. Ez volt az a tér, amely Wagner elgondolása szerint a szó-zene-kép („*Gesamtkunstwerk*”) összművészeti alkotásának megfelelő színhelyétül szolgálhatott. Az alkalmazás során azonban kiderültek ennek a színpadtér-használatnak a hibái, amelyeket Adolphe Appia gondolt át, és a hibák kiküszöbölésével a kortárs alkotások számára alkalmas térére formálta át az eredeti ötletet.¹¹ A wagneri eszméből kiindulva Appia a szimbolizmus mellett az absztrakció konzisztens elvét alkalmazza. A színpadi közlés fókuszpontjába Appia színpadán a test kerül, amelynek gesztusait és mozgását egyaránt a zene inspirálja, az írja elő és az határozza meg.¹² A rendezői színház alkotóeleme az emberi test mint mozgó forma és a mozdulatlan kép egysege.¹³ Ez indukálja véleményem szerint a zenéből generálódó mozgás színpadi megjelenéseit: az Appia színpadán bemutatkozó Dalcroze technikából kifejlődő mozgáskompozíciók bemutatását. Appia és Dalcroze munkájának fúziója már egy ritmikára építő dinamikus színpadkép megvalósítását hordozza magában. A színpadi kultúrában ezáltal új stílus kezdett kialakulni, mégpedig Max Reinhardt egyedi és nagyon attraktív, folyamatosan kísérletező stílusa. Ezt egy hosszú próbafolyamat eredményeként létrejövő, a rendező intenciójának megvalósítására törekvő repertoárszínház mellett a turnészínház is magában foglaló kettős struktúra jellemzi.¹⁴ Egy állandóan változó és térspecifikussá alakítható improvizatív színházi műfaj jött létre, ami a szabadtéri és a zárt térben megszülető előadásokat egyaránt jellemezte. Tehát a színpadi tér fókuszában egyértelműen az emberi test áll, amely kulturális antropológiai megközelítésben az individuumot magában hordozó testként

¹⁰ Lásd Lábán, Dalcroze és Mejerhold. Lásd Fuchs 2007: 17, 91; Barba 2020: 287–288.

¹¹ Kotte 2013: 359–361

¹² Hivatkozik Kotte Jákfalvi Magdolna Appia fordítására. Kotte 2013: 362.

¹³ Kotte 2013: 363.

¹⁴ Kotte 2013: 371.

gondolkodik, érzéseket közöl és a kultúrát közvetítő kifejezőeszközzé válik.¹⁵ Ebben a komplex művészi kompozícióban a tér és a rendező is a test gesztusa- it használja kifejezőeszközként. Így nemcsak személyes produkcióként kell a mozgásművészeti alkotásokat értelmeznünk, hanem tömeget alkotó mozgás- kórus formájában is, amely képes akár színpadi díszletként is funkcionálni. Az egész dráma kisebb, önmagában is helytálló epikus részeket olvaszt egybe és fűzi össze őket a mozgásdramaturgia szabályrendszerében. Ez a brechti epikus színház alapvetése, ami a dramatikus kifejezés megreformálásaként említhető.¹⁶ Az ember mint tudatosan cselekvő lény a saját világképét fogal- mazza meg, arról a társadalomról formál véleményt, amely őt saját közegként magába fogadja.¹⁷ Mint „*Gesamtkunstwerk*” a zene, a szöveg, a mozgás ön- magában is egységes egész, amelynek területei egymást ösztönzik és kiegészítik a színpadi műalkotásban.

A test és a tánc művészetelméleti megközelítése, valamint a dramatikus mozgás kérdése a 20. századi populáris kultúrában – a mozgás dramaturgiája

A társadalmi rétegek közösségeinek kultúrája idősíkokhoz, ünnepekhez, rep- rezentációs szerepnek megfelelő tartalmak közléséhez kötődik a 20. század városi tereiben is. A testkultúra olyan tervezett és irányított nevelési folyamat kulturális jelenségeként értelmezhető, amely a test fizikális képzése mellett a szellemi és elméleti tartalmak alkalmazása által alakítja ki önálló szemé- lysiségét, illeszkedik a társadalmi réteg mozgáskultúrájába.¹⁸ Ez lehet társas közösségi cselekvés vagy művészi irányultságú önkifejezési forma.¹⁹ Ennek értelmében a testkultúra részeként említhetők a sportok, a játékok, a termé- szetjárás és a művészi testtechnikát kialakító önképző törekvések egyaránt. Magában foglalja a test újrafelfedezését, valamint annak szellemi és empi- rikus fejlesztését és képzését. A művészi testkultúra a nyilvános társadalmi

¹⁵ Csordas 1990: 6.

¹⁶ Brecht 1962: 9.

¹⁷ Rüllicke 1964: 39-40.

¹⁸ Kun 2000: 576.

¹⁹ Itt ki kell emelnem az 1920–30-as évek Budapestjének aktív társasági táncéletét, amelynek kiemelt szerepe van a város közösségeinek társasági életében, továbbá nyilvános társadalmi térhez kötött mozgáskultúra is tartozik hozzá. Lásd Ábrahám 2022.

terekhez kötődő testi technikák, szereptípusok, karakterek és mozgásformák tekintetében válik a táncdivatban és a művészi kifejezés mítoszokat is megjelenítő történeteiben a szimbolikus reprezentáció eszközévé.

A mozgáskultúrát (mint a korban aktuálisan jelenlévő testi tudástartalmat) művészetelméleti megközelítésben is szükséges vizsgálnom. A test művészi kifejezésének alapfogalmai ebben az időszakban a tartalom és a forma. Ez pedig semmiképp nem válhat el a kultúra és a világnézet fogalmától, mert ha elveszti a történeti témához való kapcsolódását, akkor a művészi kifejezés saját lényegétől fosztja meg magát.²⁰ A test mozgásalkotásában értelmezve a téma mint mozgásból tánccá váló tartalom nem kizárólag a technikában fejeződik ki, hanem a testi magatartásforma és a kifejező gesztusrendszer együttes közvetítésével mutatja be saját lényegét, annak mondanivalóját. Az alkotó perspektívájában ekképpen születik meg a színpadra alkalmazott tánc, mint koreográfia. Ennek a hagyomány által őrzött műfajok és motívumok is elválaszthatatlan részei, ezek által nyeri el a testi kifejezés saját karakterét és formáját. A városban a színpad terében megjelenő tartalmak nem csupán műalkotásként értendők, hiszen kulturális jelenségként kiemelt értékőrző tulajdonságai mögött más mitologikus tartalmat is megmutatnak. A nyilvános társadalmi terekben, mint a színpadi terekben a kulturális emlékezeti térben élő profán és szakrális tartalom kerül kifejezésre.

A városi tér mozgásban kifejezett testi reprezentációjának két típusát különböztethetjük meg. A budapesti társasági tánckultúrában a test reprezentációja a társasági életbe való betagozódás és fiatal felnőttkorba lépés rítusként a farsang időszakához kapcsolódik. Ehhez elengedhetetlen a társasági viselkedés és magatartásforma, valamint a táncolási szokások, illetve az aktuális táncdivat(ok) elsajátítása.

A városi kultúrában a test reprezentációjának másik formája a színpadi megjelenésekhez kapcsolódik. A test dramatizáló funkciója a 20. században is tartalmazza azokat az alapvető társadalmi morált megjelenítő, illetve a közösség érték- és szabályrendszerét képviselő szereptípusokat és attitűdöket, amelyek a kulturális emlékezeti térbe épülve állandó kategóriákat képviselnek.

A kultúra dialektikáját szem előtt tartva itt meg kell említenem a határátlépés tényét megvalósító kulturális attitűd mellett a társadalom vallásos ér-

²⁰ Fülep 1976: 263.

tékrendjét képező kulturális morál kérdését. Ezek ünnepekhez kötődő, annak értékeit és tartalmait felhasználó játékformák, amelyek a testi reprezentáció által őrzik meg jelentésüket. A test színpadi jelenléte a karakter megformálását, előadói minőségének megmutatkozását hordozza magában. Ez pedig a dramaturgia fogalmának értelmezését teszi szükségessé. A dramaturgia olyan gondolatközlési eszköztár, forma és megjelenítési technika, amivel a drámai történet cselekménye kifejezésre kerül.²¹ A mozgás dramaturgiája ennek értelmében a színpadi mozgás műfaji meghatározása, ami a cselekmény megjelenítésére a karakterábrázolás, a kiemelés és a sűrítés eszközeit használja. A színházban előadott darabokban a próza mellett a táncnak is szerep jut: akár egyéni, akár csoportos előadásban. Ha a 19. század végi és a 20. század eleji darabokat nézzük, akkor a karaktertáncokat és a nemzeti társastáncok bemutató táncait érthetjük ezalatt, valamint a felújított európai balettelőadásokat. A test szerepe a kukucskaszínpad szimmetrikus elrendezésében csak szólószerepben kap kiemelt figyelmet, a csoportos táncokban nem.²² A mozgalművészet azonban a test megjelenésének alapszituációját másképpen fogalmazza meg. A test ebben a formában is megmutatkozhat egyéniségként és tömegként egyaránt, de nem szimmetrikus, hanem aszimmetrikus színpadképben vagy csoportkompozícióban. A test a mozgása által nemcsak érző kifejező, hanem elbeszélő kívülálló is lehet. Ez a test mozgása, a mozgáskarakter és a motívumhasználat test általi reprezentációjában is megmutatkozik. Míg a balett és a társasági táncok formanyelvét konstans állandóság jellemzi és csak kis mértékű változásokkal élő történeti mozgáskincsből építkezik, addig a mozgásművészetben a test önmaga kifejezésén túl élethelyzetek és cselekmény dramatizált megmutatására is képes azáltal, hogy a mozgás nem mindig motivikus, a mozgásfolyamatot megszakíthatja más – nem táncos jellegű – mozgással, beemelhet hétköznapi testi technikákat is. A test táncban artikulált mozgását a gesztusok és a mimika (vagyis a karmozdulatok és az arcjáték) együttesen egészítik ki. Ez az a testi gesztusrendszer, ami megadja a képzett test színpadi eszköztárát. Kulcsa a térhasználat újszerű felfogásában gyökerezik, ami a testnek nagyobb mozgásteret képes teremteni akkor is, ha nagyobb csoport tagjaként van jelen. A test nem csupán önmagát képes ki-

²¹ Sebestyén 1919: 303.

²² Szentpál – Rabinovszky 1937: 37.

fejezni, hanem a csoport által tárgyak, élethelyzetek, természeti jelenségek – mint díszlet - megformálására is alkalmas. Tehát nemcsak saját készségeinek és képességeinek megmutatására van lehetősége, hanem másokhoz is kell alkalmazkodnia, ami két különböző szerep megformálását jelenti. A test ezáltal lehet egyéni individuum és a közösség része, beilleszkedő és kívülálló magatartást is képviselhet a színpadi térben. A színpadi térben zajló akció, mint a mozgás dramaturgia eszköztára - a mozgástextúra, a plasztika, a ritmika és a dinamika - révén adja meg a műfaj jellegét.²³ A test számára tehát kiszélesedik a kifejezés eszköztára, ennek határt csak a színpadra kerülő téma és az alkotó-rendező kreativitása szabhat. Itt elsősorban a zene vizualizációja – a szólamok térbelivé transzformálása – a kiindulási pont, ahonnan a test a mozgás művészeként válik belső érzéseket gesztusok által táncra formálni tudó egyéniséggé.²⁴ Így az elv, az elmélet és a gyakorlat együttesen hozzák létre a tudatos cselekvő kifejezés fogalmi rendszerében a dramatikus mozgás új eszköztárát. Ennek értelmében nemcsak a színjáték, hanem a színpadon megjelenő tánc is formulaszerű cselekménydarabokat őriz. Ez a népi tudásban megjelenő, egykor valós alakok mese- és balladaszereplővé alakulását, továbbá a misztériumjátékokban felbukkanó szereptípusok definiálását is jelenti.

Szereptípusok és játékformák megújulása és szimbolikus jelentése a populáris kultúrában – a misztériumjáték és a moralitás a mozgásművészet 20. századi művelődéstörténetében

Rabinovszky Máriusz művelődéstörténeti jegyzeteiben az antik görögség és a középkor világképét, alkotásban megnyilvánuló sajátosságait hasonlítja össze.²⁵ A középkori testértelmezés vallásos buzgalma megveti a testet. A testen

²³ Szentpál – Rabinovszky 1937: 38; Barba 2020: 59.

²⁴ Appia 1968: 56.

²⁵ Ádám és Éva a Teremtés könyvében őrzött mitologikus szerepeket is hordozó szimbolikus alakok. A néphagyományban ünnepek és játékok is kapcsolódnak személyükhöz. Ádám és Éva az Ószövetségben megjelenő első emberpár: a keresztény vallásban tökéletlenségük miatti hibájuk vezekléseként a bárány vére által újítják meg Istennel kötött immár emberi szövetségüket. A morális tanítás Ó-és Újszövetségben összeforrt-megváltott szereptípusok által maradnak részei a népi kultúrának. A misztériumjáték és a moralitás a néphagyomány által megőrzött játéktípusainak írásos változata, amit a templomban adtak elő. Krisztus élettörténetének bemutatása és „fogyaszthatóvá tétele” jelenti a vallásos népi dráma, vagyis a passiójáték alapját. A vallás (mint keresztény egyház) magába integrálva – az elfogadás érdekében

kívülségre irányuló kollektivista szemlélet csak a hit általi megváltást fogadja el.²⁶ Ezzel szemben Rabinovszky szerint az antik görögség testértelmezése esetében a földi életben megélt realitás, test és lélek összhangja individualista szemléletet hoz létre, amelynek központjában az ember áll.²⁷ Vallástörténeti vonatkozásban Rabinovszky összehasonlítja a katolikus egyház felfogását a reformáció tanításaival.²⁸ Eszerint Ádám, az első ember bukásával bűnössé válik és kárhozatra ítéltetik minden további ivadéka is. Ennek fényében Ádám és Éva alakja „emberivé válik”, olyan alakká, aki mitologikus szerepkörében képes morális közléstartalmat is megfogalmazni. A reformáció Rabinovszky szerint a szabad kritika és az egyéni függetlenség forradalmát képviseli, amelynek alapja a szentírás és Pál apostol levelei. Véleménye szerint a hit általi megváltásban egyesülhet a hagyomány és a tanítás. Rabinovszky ír az epikus művek színpadi alkalmazásáról is: szerinte a misztériumjáték és a moralitás színpadi játékformái tovább élnek az írott költészetben, a képzőművészetben, az ünnepi játékokban és felvonulásokban.²⁹ Elgondolása szerint az új epika keresi a kapcsolatot a népi motívumokkal.³⁰ Rabinovszky kultúrtörténeti összefoglalása értelmében az európai testkultúra a 20. század elején a

a popularitás útjára lépve – igyekszik minden korábbi, a nép körében népszerű közösségi műfaj (mint a színjáték és a tánc) által átvett és közbeékelte tanításainak megszelídítő elfogadtatására. Ez a misztériumjáték műfaji keretei között Krisztus születésének, szenvedésének és halálának történetei mellett a tánc szórakoztató kategóriájának váltakozásával, annak kiegészítő funkciójának alkalmazásával teremt színpadi formát. Ez igen közkedvelt kategóriát jelent évszázadokon át a szakralitást is megjelenítő népszokásokban, a betlehemezés és a passiójáték formájában. A reformáció megjelenésével azonban beférkőzik a moralitás műfaji kategóriája is, amely emberi alakot öltő allegorikus tulajdonságokat egymással ütköztetve helyez a játék cselekményének a fókuszába, mint a farsang és a böjt, a víz és a bor vagy a test és a lélek szimbolikus viszonyrendszere. Lásd: Mózes első könyve a Teremtésről Károli Biblia 2002: 5–7.; Színészeti lexikon (szerk.: Németh) 1930: 561.

²⁶ Rabinovszky jegyzetében a nyugati keresztény kultúra középkorként definiált történeti időszakját három periódusra osztja fel: I. periódus 500-900; II. periódus 900-1200; III. periódus 1200-1500. A jegyzetben Rabinovszky a harmadik periódus testértelmezéssel kapcsolatos felfogását érti. Lásd Rabinovszky 1936 a:3. Szentpál Iskola Kultúrtörténeti jegyzete. Forrás: Szentpál Hagyaték OSZMI fond 32.

²⁷ Rabinovszky 1936 a:5–7. Szentpál Iskola Kultúrtörténeti jegyzete. Forrás: Szentpál Hagyaték OSZMI fond 32.

²⁸ Korszakolás tekintetében itt Rabinovszky a középkor-újkor átmeneti időszaka utáni, az 1600-as évek vallásfelfogási problémáit fogalmazza meg. Lásd Rabinovszky 1933:6. Szentpál Iskola Kultúrtörténeti jegyzete. Forrás: Szentpál Hagyaték OSZMI fond 32.

²⁹ Rabinovszky 1936 a:23. Ugyanezt a kérdést járja körül Dömötör Tekla 1936-ban megjelent Passiójátékról írt kiváló összehasonlító munkája. Dömötör 1936.

³⁰ Rabinovszky 1936 a:25.

test szimbolikus reprezentációs megjelenésével két színjátéktípust hoz létre: az egyik az ógörög misztériumdráma típusa, a másik a kortárs dramatikus moralitás testi kifejezésben megmutatkozó epikai alkotás műfaji megfelelője. Az ógörög misztériumdráma témáját tekintve az antik görögség hősei mellett faunok, múzsák és nimfák világát helyezi színpadra pásztorjátékok formájában is. A kortárs dramatikus moralitás pedig a férfi és nő kapcsolatának konfliktusán keresztül mutat be morális igazságokat (mint emberi tulajdonságokat) és az ártatlan szerelem által tanító, jelenhez kötődő történeteket; a főhős és a mellette megjelenő cselekményt irányító szereplő *arlequin-pierrot-clown* alakjával közöl személyes történetet.

A 20. század színpadi művészetének sajátossága, hogy a naturalizmus után a modernizmusba csap át az impresszió és az expresszió szimbolikus absztrakciójának kifejezésében. Az impresszió azonban nemcsak mint benyomás értelmezhető, hanem a tér hierarchiáját szem előtt tartó egyéni formaalkotás újraalkotott kifejezési formájaként is.³¹ Eszerint, ha az én személyes alkotásom mitologikus szereptípusokat és hagyományt mint természeti elemet/témát jelenít meg, mint egyedi kifejezés ebből merítkezve, ezáltal megújulva fogja elnyerni saját kortárs művészi formáját, ami jellemzi az aktuális társadalmat is. Ebből születik meg az expresszió absztrahált szimbolikus asszociációra támaszkodó kifejezési formája. Leginkább ideillő példaként Max Reinhardt munkásságát említem.³² Az ő színpadán és rendezésében megvalósuló játékok a klasszikus és a modern dráma stílusának ötvözésében forgószínpadra álmodnak erdőket, beépített tájat, templomot és harangszót az általa megteremtett történelmi realizmus stílusában.³³ A többretnű szimultán színpad több párhuzamos idősík, mint a cselekmény többretnű megjelenítésére, illetve akár a pokol és a paradicsom elkülönülő tereinek ábrázolására is alkalmassá vált. Ennek köszönhetően nemcsak a tér, hanem a test megjelenésének és ábrázolásának is meg kell újulnia, hogy beleilleszkedjék ebbe az újszerű műfaji stíluskategóriába. A populáris kultúra sajátossága, hogy megújulásakor nem veti el összes meglévő elemét; a kultúra egyes sarokpontjait azok a mitologikus férfi és női szerepek képezik, akik a színpadi játékokban szerepet kapnak. Így marad meg

³¹ Fülep 1976: 295.

³² Lásd még Rabinovszky 1936 b.

³³ Színészeti lexikon (szerk.: Németh) 1930: 715–716.

a misztériumjáték és a moralitás keretei között az Istent félő férfi és a húsából gyúrt nő alakja, akik a tudás fájáról szakítva elfeledték isteni minőségüket és érzelmeik, gyötrelmeik, gyarlóságuk megélésére kárhoztattak, kiűzetvén a Paradicsomból.³⁴ A bárány szimbolikus alakjában Krisztus személye és az Anya mint Mária, a szeplőtelen szűz is megjelenik ezekben a játékokban. A szereptípusok férfi és női kategóriái elválaszthatatlanul összetartoznak: az emberi jellem mindegyre megújul az egyéniség és közösség konfliktusai, az ész, az értelem és a kísértés harca által; ez a megújulás és a boldogságkeresés válik a szereplők személyes életfeladatává. Az emberi jellem megismerése során az ég-föld-pokol purgatóriumában, a megélt csalódások és örömeik által nyerik el végső jutalmukat. A 20. század elején megújuló színpadi játékok a görög misztériumdrámákban megjelenő szereptípusoknak (például Elektra, Antigóné, Prométheusz) és a kortárs dramatikus moralitás alakjainak (például Faust és Mefisztó, Ádám–Éva és Lucifer, vagy Csongor–Tünde és Mirigy) tragikus konfliktusokkal teli történetét jelenítették meg az 1930-as évekbeli mozgásművészeti előadásokban.³⁵ Ekképpen válnak tehát ebben az időszakban a populáris kultúra írott és a népi tudás által őrzött elemei a magyar táncszínpadon az epikus színház mint népi színjáték alapelemeivé.

A magyar példa

Klebelsberg felhívására Hont Ferenc, Buday György és Ortutay Gyula személyes programként veti fel a magyar népi szabadtéri játék megalkotásának ötletét. Az európai színházi kultúrához hasonló műalkotást kívántak megteremteni, amelyben a kortárs magyar népi misztériumjáték ötlete fogalmazódott meg. Ennek a törekvésnek egyik elindító gondolata a színpadon alkalmazott dramatikus tánc kérdése. Ezt Rabinovszky Máriusz fogalmazza meg a német expresszionista színház és az orosz modern balett összevetésében. Írásában a balettművészet giccskultúrája ellen kívánja felemelni hangját; meggyőződése szerint a tradíció (mint a folklorisztikus elemek használata) és a mozulatművészet individualista tömegprodukciói együttesen alkalmazva helyet

³⁴ Színészeti lexikon (szerk.: Németh) 1930: 597.

³⁵ Színészeti lexikon (szerk.: Németh) 1930: 561. Vö. Benedek 1984: 540.

kaphatnak a nagyszínpadi alkotásokban.³⁶ Azért gondolja mindezt, mert a pódiumszínpadokon ebben az időszakban még virágzik a mozdulatművészet stílusa, és sikere miatt életképesnek véli a balett helyettesítésére nemcsak a német példa, hanem a budapesti alkalmazás okán is.³⁷ Rabinovszky megemlíti ugyan ebben az írásában Isadora Duncant, de nem gondolja, hogy a magyar mozgásművészetnek őt kellene vezéralakjának tekintenie. Duncan szerepe Rabinovszky szerint a balett egyeduralmának megtörésében van, azonban az európai színpadi táncra nem gyakorolhatott hatást.³⁸ Itt azok a reformer eszmék villannak fel, amelyek a fokini kifejező tánc és a lábáni mozgáskórusok alapelveként szolgálnak ebben az időszakban. Az orosz modern balett és a német expresszionista mozgáskifejezés elméleti fúziójában az erőteljes folklorisztikus kötődés mellett a személyesség és a modernizált művészi kifejezés megvalósításának vágya foglalkoztatja Rabinovszkyt ebben az 1935-ben született írásában. A kifejező tánc és a folklór viszonyának kérdése az 1930-as években vezető elvként teszi a természetesség ornamentikájába oltott tradíciókra támaszkodó, újraalkotott műalkotásának tárgyává az élő és gondolkodó felszabadított testet, amely képes önnön érzésvilágának tudatos kifejezésére. Azt emeli ki, hogy a kultúra mint a társadalom táprétege vagy táptalaja új mozgáskultúrát kíván, amelyből színpadi tánc is lesz.³⁹ Ehhez kapcsolódik Hont, Buday és Ortutay elképzelése, amelyben a folklór reprodukálása helyett a hagyomány újrafogalmazása által válhat a tánc színpadi alkotássá; a megszülető folklorizmusban ölt testet és alapvető forrásaként használja fel a népköltészet, a népzene és a táncfolklór hagyományát.⁴⁰ A magyar epikus-dramatikus színjáték új műfajának alapmotívumait és alapformáit tehát az epikus folklór hagyomány anyaga adja, amelyben a hős életsorsa és cselekvései fogalmazódnak meg és válnak a népi dráma és az írott művészi alkotás történetévé. Ezt nem a hagyományos folklór motívumainak változatlan alkalmazásaként gondolták megvalósítani, hanem a tömegmozgások, a mozgáskórusok stilizált, absztrahált motívumait és kifejezés módját tekintették kollektív

³⁶ Rabinovszky 1935: 40–41.

³⁷ Ebben az időszakban az 1930-as évek elején Lábán Rudolf is a Berliini Opera élére kerül, mint táncrendező. Lásd Fuchs 2007: 91–92.

³⁸ Rabinovszky 1935: 40.

³⁹ Rabinovszky 1935: 43.

⁴⁰ Ortutay 1935: 50.

és szimbolikus kifejezőeszköznek, amely megteremti, alátámasztja és segíti a drámai cselekmény kifejező jellegét, miközben narrálja azt. Ebben az új színpadi konstrukcióban a magyar folklóré lett a főszerep, de nem a nemzeti kifejezéstartalmában, hanem a kortárs nyelvezet megteremtéseként.⁴¹ Ez két-féle megvalósítást indukál az 1930-as évek kortárs színpadi megjelenéseiben: egyrészt a misztériumként felfogott moralitások mitologikus témát is feldolgozó, térspecifikus-hibrid műfajként táncot tartalmazó színházi előadásait, másrészt a budapesti pódiumszínpadokon megjelenő ballada-feldolgozásokat. Jelen tanulmányom következő részében a térspecifikus szabadtéri előadásokat mutatom be.

A budapesti előzmények

Lugosi Döme leírásában a szegedi szabadtéri játékok nagyformátumú előadásainak előzményei Budapesten születtek. A szabadtéri játék lényege, hogy a színpadot és kellékeit részben vagy egészben a természet adja, és a környezet sokkal előbbé teszi az előadást.⁴² Budapesten ilyen jellegű darabokként említhetem az 1924-ben a Nemzeti Színház által előadott *Antigonét*, valamint Goethe *Iphigenia Taurisban* című, 1928-ban bemutatott előadását. Mindkét előadást a Margitszigeten játszották. Mozdulatművészeti előadás kategóriában az első ilyen típusú program gróf Karátsonyi Jenő budai palotájának kertjében 1929-ben valósult meg. Itt Bethlen Margit grófnő táncmesejátékait mutatták be: az *Összeforrt lelkeket* (Szentpál Olga), a *Két Angyalt* (Madzsar Alice), és a *Fehér királylányt* (Dienes Valéria).⁴³ Ezt követte ugyanebben az évben Vörösmarty a Margitszigeten bemutatott *Csongor és Tündéje*. Az *Összeforrt lelkek* és a *Csongor és Tünde* előadásokat Szentpál Olga állította színpadra.

Az *Összeforrt lelkek* egy rövidebb etűd, a *Csongor és Tünde* egy komolyabb színpadi produkció lehetett a fellelhető dokumentumok alapján.

⁴¹ Ortutay 1935: 52–53.

⁴² Lugosi 1938: 3; Színházi lexikon (szerk.: Németh) 1930: 802.

⁴³ Lugosi 1938: 6. Ez a palota sajnos 1938-ban lebontásra került. Valaha 300 férőhelyes színháztermével Budapesten a Krisztina körút 55. szám alatt, a mai Országos Színház-történeti Múzeum és Intézet tőszomszédságában állt. Ekkor alakult meg a Magyar Mozdulatkultúra Egyesület is. Vö. <https://mek.oszk.hu/02100/02139/html/sz02/477.html> [utolsó látogatás: 2023. 07. 26.]

Ezt a Szentpál Olga hagyatékában megtalált előadás-jegyzetek bizonyítják. Ugyanakkor a leírásból úgy tűnik, hogy ezek a darabok az Ádám–Éva szereptípus megformázásának előképét jelzik. A misztériumjáték-jelleget mutatja, hogy a tánc előtt elmondták a történetet, ezt narrálta a mozgásszínházi bemutató. A Bethlen Margit grófnő által megírt *Összeforrt lelkek* történetében a férfi és a nő a társadalmi különbségek miatt nem lehettek egymáséi. Halálukban forrhattak eggyé, amikor harmadnap az angyalok megtalálták őket.⁴⁴ A két lélek ekkor lépett az Úr ítélszéke elé, hogy lelkük megmérettessék. Először az angyalok próbálták őket szétválasztani, sikertelenül. Másodjára a pokol purgatóriumába kerültek, ahol az ördögök kínozásaik sem jártak sikerrel. Visszatérve az Úr ítélszéke elé, ítéletük az ürbe száműzetés volt, mert sem az ég, sem a pokol nem fogadta be őket. Egymás iránti szerelmükben dacoltak Istennel, emberrel, angyallal és ördöggel, amiért jutalmuk a történet szerint a magányos száműzetés lett: örökre együvé forrva keringenek a világűrben. A táncjáték összes szereplője a két Ember (a nő és a férfi), akik a világítás kiemelésével a lépcsősorok tetején a vágy és az elérhetetlenség megformálásával félperces mozgássort adtak elő, amely után lehulltak a mélybe. Ezután a két lélek a két lépcsősor jobb és baloldaláról indulva nagyon lassan közelített egymás felé. A táncjátékban megszólal az Úr hangja, aki azt mondja: „*Válasszátok szét őket!*” Két angyal sikertelenül igyekszik a két lelket szétválasztani. Majd az Úr megint megszólal: „*Vigyétek őket a pokolba!*”, erre ördögök jelennek meg és először a Férfit, majd a Nőt teszik ki a kísértésnek, sikertelenül. Az ördögök démontánca után az Úr ismét megszólal: „*Bolyongjatok a világűrben!*” Ekkor a lelkek közösen dél felé, a ligetbe (Vérmező) távoznak.⁴⁵

A *Csongor és Tünde* színpadi feldolgozásában is feltűnik a férfi-női mitologikus alakok és az allegorikus tulajdonságok moralitásbeli alkalmazása. Szentpál Olga Margitszigeten bemutatott táncjáték-feldolgozása a kertben kezdődik, ahol Csongor először az aranyalmafát csodálja meg, majd felszabadítja Mirigyet, a boszorkányt. A következő képben történik meg az „igézet”, amely szerint Csongor találkozik Tündével és elköteleződnek egymás iránt, majd a női kar kíséretében a lombsátorba vonulnak. A következő képben a tündéréké lesz a főszerep, akik „*kinn a bárány, benn a farkast*” játszva tán-

⁴⁴ Bethlen 1916: 63–66.

⁴⁵ Szentpál Olga leírása alapján. : Szentpál Hagyaték OSZMI Táncarchívum fond 32.

colnak. Eközben belopózik bosszút forralva Mirigy és egy hatalmas ollóval levágja Tünde haját. A következő képben örömmünnepet ülnek Boszorkányföldön, Mirigy boldogan lobogtatja Tünde levágott haját. A manók azonban lelopják Mirigy fejről a haját és a boszorkányok üldözőbe veszik őket. A következő képben Tünde szomorúan kezébe temeti arcát: levágott haja, vagyis elvesztett értéke miatt a szerelmeseknek szét kell válniuk. A tündérek kara kíséri a szerelmesek elválását, gyászos búcsútáncba kezdenek. Ezután Csongor a következő képben vándorútra kel, hogy megmentse szerelmét a végtelen bánattól értékének elvesztése miatt. Csongor pokolra száll, találkozik a manókkal, akiktől küzdelem árán visszaszerzi Tünde levágott haját, és elkergeti az ördögfiókákat is. Ezután Csongor elfáradva álomba zuhan. Bár kíséri őt a Boszorkány és a manók rémképe, álma mégis Tündéről szól, aki rózsafényben tündökölve jelenik meg. Ezalatt a tündérek visszatérnek a színre és visszaveszik Tünde haját. A zárókép a szerelmesek boldog viszontlátásában és a tündérek örömtáncában teljesedik ki. Tünde visszanyeri hajpompáját, és Csongor álmának megvalósulásával a történet boldog végkifejlettel zárul.⁴⁶

Ebben a két budapesti előadásban a férfi-nő szimbolikus alakjának felvállalt feladata a vágy, az elérhetetlenség és a tiszta szerelem képében jelenik meg. A beteljesülés hiánya a gonosz közbelépése, a pozitív hősök értékeitől megfosztása miatt van jelen ezekben a színpadra alkalmazott darabokban. A leírások szerint a szimultán színpadi szintváltások, a pokoljárás és a vállalt életfeladat beteljesítése egyaránt megjelent ezekben az 1928–29-ben megalkotott mozgásművészeti produkciókban. A természetbe épített színpad mellett kiemelendő az írott alkotások színpadra alkalmazása és a kortárs zeneszerző kompozíciójára alkotás ténye is.⁴⁷

A szegedi szabadtéri játékok

A szegedi szabadtéri játékok létrejötté és alapgondolata Klebelsberg Kunó nemzetmentő célkitűzését kívánta beteljesíteni – ebben a törekvésben Szeged volt az első vidéki város. A kezdeményező Lugosi Döme szerint Klebels-

⁴⁶ Szentpál Olga leírása alapján. Forrás: Szentpál Hagyaték OSZMI Táncarchívum fond 32.

⁴⁷ A *Csongor és Tünde* Weiner Leó zenéjére, *Az Ember Tragédiája* Buttykay Ákos zenéjére készült táncelőadások voltak.

berg ösztönzésére Hont Ferenc volt az, akinek ötlete alapján a szegedi Dóm szabadtéri, de mégis zárt terén a reinhardt-i szellemben misztériumjátékok kerültek bemutatásra. Ez önmagában nemcsak a nemzetnevelést képviselte, hanem a Nagyboldogasszony napjához (augusztus 15.) kapcsolódó turisztikai látványosság szerepét is betöltötte. A Dóm épülete és az előtte elterülő tér alkalmas volt egy hatalmas színpad felállítására és több ezer néző befogadására. Az 1931-ben megvalósuló első előadás a Nemzeti Színház előadásában a *Magyar Passió* volt. 1932-ben Klebelsberg Kunó váratlan halála miatt elmaradtak a játékok, azonban 1933-ban Hont Ferenc rendezésében már bemutatták Madách *Az ember tragédiája* című, misztériumjátékként definiált igazán kultikus és szimbolikus jelentéssel bíró művét.

A magyar színpadokon ennek a műnek és bemutatóinak külön történelme van, amint annak is, hogy a mozgás hogyan és miként került bele. Merényi Zsuzsa leírása szerint már az 1927-ben, a Nemzeti Színházban bemutatott darabban közreműködött Szentpál Olga és csoportja, és ennek sikere okán Hevesi Sándor „kirendezté” az operaházi táncosokat a darabból.⁴⁸ A sajtóban megjelent kritika nem feltétlenül osztotta a rendezői újítás eredményét, bár a budapesti színházi szcénán óhatatlanul is jelentős szerepet kaphatott a mozgásművészet ebben az időszakban. Madách Imre drámája szerint a történelmi síkokon átívelő teremtéstörténetben az eszme, az erő és a jóságba vetett hit által nyeri el megváltását Ádám és Éva alakja. Lucifer számító alakjában az állandó kételkedés és megcsalatozás testesül meg, ezek árnyékában bűn és erény, ész és érzelem, eszme és kegyelem lesz Ádám és Éva közvetett jutalma. *Az ember tragédiájának* színpadra alkalmazásában Szentpál Olga a III. színhez (A paradicsomon kívüli szín) *nimfatáncot* (a Faun alakjában Rabinovszky Máriusz is megjelent), a IV. egyiptomi színhez *rabnők táncát*, a VI. római színhez *bacchanáliát* és a VIII. prágai színhez *udvari táncot (polka-mazurka)* komponált.⁴⁹ Szentpál Olga koreográfiai jegyzeteiben a rabság témaköréhez a bánat, a fojtottság, a személytelenség, a kényszerű közösség, a monotonía és a kétségbeesettség allegorikus fogalmait kapcsolódnak. Az 1933-as feldolgozásban idő hiányában nem sikerült megvalósítani a párizsi színhez kigondolt *Carmagnole*-táncot, de ezt az 1937-es előadásban pótolták. *Az ember tragédiája* a szegedi szabadtéri

⁴⁸ Merényi 1979: 304. Vö. Lenkei 2004; Kocsis 1973: 427–432.

⁴⁹ Merényi 1979: 304.

játékokon 1934-ben és 1937-ben is színre került, ami a darab sikerességét és újító megoldásait bizonyítja. Az 1937-es alkotás Szentpál Olga és Rabinovszky Máriusz írásai alapján a dráma és tánc teljes szintézisére törekedett; ekkor már a táncot már nem egyszerű betétként kezelték, hanem a darab szerves részeként és összekötő elemként.⁵⁰ *Az ember tragédiájának* feldolgozásában feltűnik még Milloss Aurél neve is, aki a XI. londoni színhez *haláltáncot* komponált és az 1937-es *Az ember tragédiája* darabban közreműködőként szerepet kapott.⁵¹ A tragédia bemutatásának sikeréhez és „hagyománnyá válásához”, a többezres nézősereghez a filléres vonatok indítása is hozzájárulhatott, amivel az állam akkoriban támogatta ezeket a nemzetmentő és nemzetnevelő törekvéseket.

A magyar epikus színház kategóriájába sorolható Szegeden a *Fekete Mária* című darab bemutatása 1937-ben. Ez ugyanazt a témát dolgozta fel, mint Szentpál Olga *Mária-lányok* című 1938-as koreográfiája. A teremtéstörténet mítosza Szentpál Olga munkásságában különböző pódiumszínpadon bemutatott koreográfiákban és nagyszínpadon bemutatásra kerülő színházi előadások alkalmazott táncbetéteiben egyaránt megjelent, és a folklór alkalmazása mellett szinte végigkísérte koreográfusi életművét.

Összegzés

Remélem, tanulmányom segítségével érthetővé váltak azok a történelmi események által is inspirált intézkedések, amelyekben a mozgásművészetnek kiemelt szerep jutott. Az 1930-as években született színpadi alkotásokban különös hangsúlyt kapott az újítás és az európai színvonalat megütő előadásforma igénye. Ebben igen nagy szerep jut a tartalom és a forma kérdésének, mind a felhasznált téma, mind pedig a kifejezési forma tekintetében. Az érdeklődés fókuszában az impresszióból kiinduló expresszió absztrahált kifejezése áll, amelyben a test játssza a főszerepet. A zeneiségre épülő mozgás a térhasználat által nyer új értelmezést, amelyben a test önnön érzéseit és expresszióját valósíthatja meg. A mozgás dramaturgiája adta meg a színpadra alkalmazott tánc eszköztárát és műfaji formáját. Így kerül az opera megújuló műfajába is mozdulatművészet, mozgáskórus. A populáris kultúrában ugyanez a jelen-

⁵⁰ Szentpál – Rabinovszky 1937: 39.

⁵¹ Téri 1988: 41.

ség a misztériumként értelmezett írott műalkotások és az epikus folklór műfajának beépítését is magába foglalta. A moralitás játéktípusának stílusában az ember személyes küzdelme, élete, lelke kerül a nézők elé az előadások színpadon megjelenített etűdjeiben, koreográfiáiban és a színházi alkotásokba beépített-alkalmazott rövid jelenetekben. Megmutatkozik a német kultúrában megjelenő kreatív újítások alkalmazásának igénye és a magyar példa létrehozása. Az írott műalkotásokat megjelenítve kiemelt szerepet kapnak a moralitásokban megjelenő mitologikus szereptípusok.

Kutatásomban számomra az volt a leginkább érdekes, ahogyan Szentpál Olga és Rabinovszky Máriusz munkásságának szinte egybeolvadó, egymást kiegészítő és egymásra szorosan épülő apró részleteit megtaláltam. Dolgozatom talán legfontosabb üzenete az, hogy a mozgásművészet stílusának és művészi alkotásainak táptalaja a zene, amelyet a filozófia és a hagyományok mellett kiegészítenek a képzőművészet és a színpadi játékok műfaji formái. A mozgásművészet kortárs stílusa nemcsak kizárólag mozgástechnikaként határozható meg, hanem nagyon is releváns, újító szemlélet és történet (mint téma) formájában, amely a hagyományból gyökerező szereptípusok morális problémáinak kifejezését tekintette feladatának. Itt kell kiemelni a színház korabeli népszerűségét, aminek köszönhetően elsődleges szerepet töltött be a társadalom művelődésében, egyfajta tanító funkciót képviselve. Az epikus mozgásszínház a főhős kiemelt szerepét és morális problémáit megmutatva, a cselekvés általi elkötelezettségével és perspektívaváltásával készíti gondolkodásra a vizuális kultúrát befogadó közönséget. Ezek lehetnek a görög mitológiában szereplő alakokat megjelenítő történetek, de megjeleníthetik a férfi-nő konfliktust, a kísértés-vívódás által felvállalt új morális problémáját is. A vállalt feladat megértése és sorsszerűsége által készítheti a történet témáját és formáját befogadó nézőt a belátásra, az azonosság felismerésére, ami által a hős sztoikus nyugalma látva magára ismerhet. Ennek gyökerei az európai népi kultúrában rejlenek és folyamatosan megújulnak a történelmi korszakok során, újabb és újabb formai megjelenéseket hozva létre. Ezt bizonyítja a művészetelméleti megközelítés: a tartalom és a forma szorosan összetartozó és egymástól el nem választható fogalmi fűzőt alkot a 20. század eleji művészi alkotásokban. A mozgás dramaturgiája által megjelenített művészi alkotás így és ezáltal jellemzi a 20. század kultú-

ráját, amely nem választható el a társadalomtól; ahhoz szorosan hozzátartozó alkotóelemeként és annak műveltségi tartalmaként szolgál.

Irodalom

APPIA, Adolphe

- 1968 *A zene és a rendezés I. (1892–1897)*. Budapest: A Színháztudományi Intézet és a Népművelési Propaganda Iroda közös kiadványa.

ÁBRAHÁM Nóra

- 2020 Szentpál Olga és a tánc – A tánc természete. *Kultúra és Közösség*. IV. folyam XI/3. 39–50.
- 2021 Antropológia és tánc. *Kultúra és Közösség*. IV. folyam XII./2. 83–96.
- 2022 Hagyomány a városban - Folklórjelenségek megjelenési formái és szimbolikus jelentései a város populáris kultúrájában a 20. század fordulóján. *Kultúra és Közösség*. IV. folyam XIII./4. 101–121.

BALÁZS Béla

- 1918 *Dramaturgia*. Budapest: Benkő Gyula Cs. És Kir. Udvari Könyvkereskedése.

BARBA, Eugenio

- 2020 Dramaturgia, a működésben lévő akciók; Mejerhold: a groteszk, azaz a Biomechanika. In BARBA, Eugenio – SAVA-RESE, Nicola: *A színész titkos művészete*. Budapest: Károli Gáspár Egyetem – L'Harmattan Kiadó. 58–64; 287–292.

BENEDEK András

- 1984 Utószó. In *Akárki – Misztériumok, Mirákulumok, Moralitások* (Válogatta Szenczi Miklós) Budapest: Európa Kiadó.

BETHLEN Istvánné, gróf BETHLEN Margit

- 1916 *Mese a szomorú városról és egyéb történetek*. Budapest: Atheneum Irodalmi és Nyomdai Részvénytársulat Kiadása.

Szócikk: <https://mek.oszk.hu/02100/02139/html/sz02/477.html>

Utolsó megtekintés: 2023.07.25.

BRECHT, Bertold

1962 *Epikus dráma-epikus színház* (szerk. Hont Ferenc). Budapest: Színháztudományi Intézet.

BURKE, Peter

1991 *Népi kultúra a kora újkori Európában*. Budapest: Századvég Kiadó – Hajnal István Kör.

CAMPBELL, Joseph

1972 *Myths to live by*. London: Souvenir Press

2019 *A mítosz hatalma* (fordította Bartók Imre). Budapest: Helikon Kiadó.

CSORDAS, Thomas J.

1990 Embodiment as a Paradigm for Anthropology. *Ethnos*. Vol.18. No.1. 5–47. <https://doi.org/10.1525/eth.1990.18.1.02a00010>
[utolsó látogatás: 2023. 07. 25.]

DÖMÖTÖR Tekla

1936 *A Passiójáték – Összehasonlító tanulmány a német irodalom köréből*. Pécs: Dunántúl Pécsi Egyetemi Könyvkiadó és Nyomda R.T.

FUCHS Lívía

2007 *Száz év tánc*. Budapest: L'Harmattan Kiadó.

FÜLEP Lajos

1976 *Művészet és világnézet – cikkek tanulmányok 1920–1970*. Budapest: Magvető Kiadó.

KÁROLI Gáspár (ford.)

2002 *Szent Biblia*. Budapest: Boldog Élet Alapítvány.

KOCSIS Róza

1973 *Igen és nem – A magyar avantgard színpadi játék története*. Budapest: Magvető Kiadó

KOTTE, Andreas

2013 *Színháztörténet – Jelenségek és diskurzusok*. Budapest: Balassi Kiadó.

KUN László

- 2000 Az etatizmus szellemében korszerűsített testnevelés és sport időszaka (1920–1944). In Kollega Tarsoly István (szerk.): Magyarország a XX. században III. kötet. Szekszárd: Babits Kiadó. <http://mek.niif.hu/02100/02185/html/581.html> [utolsó látogatás: 2023. 07. 25.]

KLANICZAY Gábor

- 1984 A történeti antropológia tárgya, módszerei és első eredményei. In Hofer Tamás (szerk.): *Történeti antropológia* Budapest: MTA Néprajzi Kutatócsoport Kiadványa. 23–60.

LENKEI Júlia

- 2004 *A mozdulatművészet Magyarországon – vázlatos történet.* Theatron füzetek. Veszprém: Veszprémi Egyetemi Kiadó.

LUGOSI Döme

- 1938 *A Szegedi Szabadtéri Játékok története 1931–1937.* Budapest: „A Színpad Kiadása”.

NÉMETH Antal (szerk.)

- 1930 *Színészeti Lexikon I–II.* Budapest: Gyöző Andor Kiadása.

MERÉNYI Zsuzsa

- 1979 Szentpál Olga munkássága /Halálának 10. évfordulója alkalmából/. In Dienes Gedeon – Pesovár Ernő (szerk.): *Tánc tudományi Tanulmányok 1978–79.* Budapest: Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Tagozata – Magyar Színházi Intézet Sokszorosító Üzeme. 281–338.

ORTUTAY Gyula

- 1935 Magyar Szabadtéri játék. In Hont Ferenc (szerk.): *A Színpad – A Szegedi Fiatalok Művészeti Kollégiumának szemléje.* I. évf. 1–3. sz. Szeged: Szegedi Városi Nyomda. 48–53.

PESTI NAPLÓ

1929. július 28.-i lapszám, 80. évfolyam 169.szám 1–2. o.

RABINOVSKY Máriusz

- 1935 Operai balett. In Hont Ferenc-Staud Géza (szerk.): *A Színpad – A Szegedi Fiatalok Művészeti Kollégiumának szemléje*. I. évf. 1–3. sz. Szeged: Szegedi Városi Nyomda. 37–42.
- 1936 a. [A Szentpál Iskola kultúrtörténeti jegyzete]. Kiadatlan kézirat.
Forrás: Szentpál Hagyaték OSZMI, Táncarchívum fond 32.
- 1936 b. Tánc és dráma In Hont Ferenc (szerk.): *A Színpad – A Szegedi Fiatalok Művészeti Kollégiumának szemléje*. II. évf. 1–2. sz. Első Kecskeméti Hírlapkiadó- és Nyomda Rt. 19-24.

RÜLICKE, Käthe

- 1964 Szanyiszlavszkij és Brecht munkamódszere. In Hont Ferenc (szerk.): *Sztanyiszlavszkij és Brecht*. Budapest: Magyar Színházművészeti Szövetség Kiskönyvtára, Színháztudományi Intézet. 3–110.

SEBESTYÉN Károly

- 1919 *Dramaturgia – A drámai műfajok elmélete és története*. Budapest: Atheneum R.T. Kiadása.

SZENTPÁL Olga – RABINOVSKY Máriusz

- 1937 Szabadtéri Színház és táncmozgás. In Hont Ferenc (szerk.): *A Színpad – A Szegedi Fiatalok Művészeti Kollégiumának szemléje*. III. évf. 1. sz. Első Kecskeméti Hírlapkiadó- és Nyomda Rt. 37–40.

SZENTPÁL Olga

kéziratos hagyatéka. OSZMI Táncarchívum fond 32.

TÉRI Tibor

- 1988 Számvetés életemről. In Péter Márta (szerk.): *Táncművészeti Dokumentumok*
1988. Budapest: Magyar Táncművészek Szövetsége Kiadványa.

TURNER, Victor

- 1974 *Dramas, Fields and Metaphors – Symbolic actions in human society*. Ithaca and London: Cornell University Press

VOIGT Vilmos

- 2014 *A folklórisztika alapfogalmai*. Budapest: Argumentum Kiadó.

Szemelvények a szocialista operettjátszás korszakából: Roboz Ágnes az operett-tánc problémájáról

LENGYEL EMESE

Bevezetés

Jelen tanulmány előzménye és alapja az a kutatás, melynek fókuszja az operett-táncról szóló hazai szakmai diskurzus volt az 1950-es évektől egészen a rendszerváltozásig.¹ A vizsgálatomat akkor azért kezdtem csupán az 1950-es évektől – pedig a műfajnak akkoriban már csaknem százéves a hazai története –, mert Magyarországon a szocializmus alatt került reflektorfénybe az operett-tánc kérdésköre úgy, hogy párbeszéd kezdődhetett a szakmán belül. Bár arról a tényről nem feledkezhetünk el, hogy mindezt már a pártállam elvárásainak megfelelő módon, keretezésben valósulhatott meg. Roboz Ágnes (1926–2021) koreográfus² írásainak alaposabb előtérbe helyezése annyiban indokolt, hogy Roboz az első szakmabeli, aki a *Táncművészet* folyóirat hasábjain diskurzust kezdeményezett az operett-tánc problémájáról, ami tágabb értelemben nem más, mint a (zenés) színpadi táncokat érintő kérdések köre. Az írásban röviden szólok az operettet és a Fővárosi Operett-színházat 1949 után érintő változásokról. Ezt követően a legelső, 1952-es vitaindító cikk tartalmát tekintem át, majd pedig azt, hogy az első ötéves tervet (1950–1954) követően milyen kritikát és önkritikát gyakorolt a színház az operett-tánc ügyében.

A burzsoá műfaj újragondolása

Az operettnél 1945, majd 1949 a választóvonal – mint oly sok más területen –, hiszen előtte voltaképpen tisztázott az operett eredete és története³ –, a magánszínházi szervezetek felszámolásával pedig új korszak

¹ A kutatást az 2020/2021-es tanévben az Új Nemzeti Kiválóság Program ösztöndíjasaként folytattam.; A kutatás eredményeit részben publikáltam, lásd: Lengyel 2020; Lengyel 2023.

² Pályájának összefoglalását részben lásd Székely (főszerk.) 1994: 652.

³ Bozó 2013.

kezdődött. Ezen időszak áttekintésében segítségünkre van Heltai Gyöngyi kultúraantropológus operett tárgyú tanulmánygyűjteménye is, melyben a kutató a következőket írja:

„1945 után Magyarországon megváltozott először a kulturális, majd az 1949-es államosítással a színházi kontextus, akkor a kozmopolita operett hagyományra nehezedő nyomás nem csak az új hatalmi helyzetből, a szovjet megszállásból eredt. Megkésve hatni kezdett a fentebb említett, az 1930-as évektől érvényesülő baloldali, a zenés műfajok modernizálását célzó elitszínházi reformtörekvés is, mely Pesten korábban marginális helyzetű volt. Mi több, a színházak államosítása után eme utópikus ambíció domináns pozícióra tett szert a központi irányítású sajtóban, a „szovjetizált” szakmai közbeszédben, illetve a repertoárokról döntő állami és pártfórumokon. Ennek folyománya-képp, a helyi operett hagyományt először ki akarták törölni a kollektív emlékezetből, később gyökeresen át kívánták formálni.”⁴

Az átformálásra kerül tehát a hangsúlyt, mely az operettműfaj minden elemében tetten érhető.

Az államosítás 1949-ben utolérte a budapesti operettjászás fő színházát, a Nagymező utcai Fővárosi Operettszínházat is. Az intézmény élén Gáspár Margit (1905–1994) állt 1949-től egészen 1957-ig⁵, aki többek között az operett eredményezőjét is „újraalkotta.” Gáspárnak egy burzsoá, lenézett műfajt kellett „szalonképessé” tennie. A szocialista realista esztétikának megfelelően ebben az időszakban a zeneszerzők ontották magukból a tévész-operetteket, a bányászoperetteket, nem beszélve a film- és rádióoperettekről. Gáspár Margit – akit amúgy 1951-ben még Kossuth-díjjal is megjutalmazott a rendszer – 1949-ben publikálta *Az operett* című tizenöt oldalas, ám annál fontosabb művét, majd 1963-ban *A múzsák nevetlen gyermeke. A könnyűzenés színpad kétezer éve* című könyvét is, mely művekben szóba került az operett új feladata – vagyis az ideológiai szolgálat – is. Az első ötéves terv már a Fővárosi Operettszínházat is érintette. Gáspár Margit a *Fővárosi Operettszínház útja a Felszabadulás óta* című jegyzetében⁶ – melyet írógépes, eredeti formában az

⁴ Heltai 2012: 45.

⁵ Székely (főszerk.) 1994: 249.

⁶ Az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet (OSZMI) archívumában (Budapesti Operettszínház) található gépirásos feljegyzés.

Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet őriz – ezt rögzíti. A jegyzeten „1948” áll ceruzával, de a tartalmából világosan kiderül, hogy már 1949 után, az első ötéves tervet követően (talán 1954-ben) íródott, – s az is több mint valószínű, hogy ezek a népművelési minisztériumnak készülő iratok –, melyben az igazgató fentebb említett tényeket szintén megerősítette. Kritizálta továbbá a felszabadulás előtti operettjátszás minőségét – amit a különböző sajtóorgánokban megjelent bírálatokra támaszkodva fogalmazott meg –, *„önmagát ülél, haladó műfajnak tekintették, amely elvesztette művészi hitelét. Minthogy megújulni nem tudott és állandóan önmagát ismételte, szaknyelven szólva, a rutinjából élt, a közönség érdeklődése lényegesen megcsappant az operett iránt”*.⁷ S az elvárásoknak megfelelően az új típusú operettek helyét és a Szovjetunióban betöltött pozícióját is említette:

*„Amikor ennek (operett) az újjászülésének a történetére visszagondolunk, eszünkbe jut, hogy egy tréfás »idegen szavak szótára«, amely a Szovjetunióban 1930-ban jelent meg, az »operett« szó értelmét így magyarázta: »Az utolsó be nem vett vár.« A szöveg művészet azonban 1930 óta rohamra indult ez ellen az »utolsó vár« ellen is és »bevette«, meghódította. A Szovjetunióban megszülettek az új szocialista-realista operettek, elsősorban Miljutyin és Dunajevszkij művei, amelyek egyesítették magukban a klasszikus operett legjobb nemzetközi hagyományait és a népművészet, a népdal, a népi tánc és a népi humor színpadra alkalmazott, értékes elemeit.”*⁸

Előterben az operett-tánc ügye

Előjáróban elmondható, hogy a táncok operettben betöltött funkcióját tekintve több értelmezéssel találkozhatunk: látványelem vagy éppen az operett-cselekmény előbbre vitele az alkalmazásának célja. Az operett-tánc, az operett-koreográfiák értelmezése és problémája egyre sürgetőbb lett a szocializmusban. Az 1951 őszen útjára indult *Táncművészet* című folyóirat pedig egy kiváló fórum volt arra, hogy ezek a tematizált problémák a célcsoporthoz elérjenek a legkü-

⁷ Gáspár 1954(?).

⁸ Gáspár 1954(?).

lönbözőbb műfajokban, hiszen – ahogy Gara Márk tánc- és színháztörténész is írja –

„Az 1951 őszen elindult lapot elméleti és gyakorlati szakemberek írták, s benne testesült meg a Táncszövetség egyetemlegességre való törekvése. Ez egyrészt a táncágak teljes lefedettségében (balett, néptánc, társastánc) nyilvánult meg, másrészt a lap egyaránt szólni kívánt a professzionális, és az amatőr szintet képviselőkhöz. A színes tartalom a legváltozatosabb témákat vonultatta fel: művészetpolitikai diskurzus (elemzések, viták, hozzászólások), kritikák az új bemutatókról, a repertoáron lévő előadásokról, régi és új arcok a színpadon, versenyeredmények, vendégjárások, tánc történeti írások, folklorisztikai írások, társalapoktól átvett tudósítások, szemelvények szovjet alkotók gondolataiból, posta, egyéb. Mindezen témákat az általános, a vita, a kritika, a postánkból, valamint a krónika rovatokba sorolták.”⁹

Roboz Ágnes operett-táncról szóló és az Operettszínház fűződő kapcsolatáról egyrészt a *Táncművészet* folyóirat adta a fő forrást, másrészt az OSZMI Táncarchívum általános mappája és az intézetbe beérkező Roboz Ágnes-hagyaték – azon belül pedig a saját gyűjtések, a sajtómegjelenések, a cikkek/írások, az albumokba rendezett cikkgyűjtemény segítették az operett-tánc problémakörének bemutatását. Mindezt úgy, hogy se alulértékelné, sem pedig felülértékelné nem szeretném az egyes – jelen esetben Roboz Ágnes – koreográfusok, táncosok operett-tánc kérdéskörében tett, ideológiai keretezésű megnyilvánulásait. A cél csupán az, hogy felvázoljam, hogy az operett-táncot is érintették az államosítás első éveiben az operetről szóló diskurzusok.

Tehát 1952 az az év, amikor a műfaj tekintetében egyáltalán felmerült, hogy fontos ügy lehet az operett-tánc is. Roboz Ágnes 1949 és 1956 között a Fővárosi Operettszínház tánckarának vezetője és koreográfusa, 1950-ben a

⁹ Gara é.n.

Szabad szél című szovjet nagyoperett¹⁰ a diplomamunkája koreográfusként.¹¹ De sorra koreografálta a szovjet és a baráti országot színpadra állított operettjeit: például a *Havasi kürtöt* (1951), vagy éppen a testvéri népi demokratikus országok művészi alkotását, többek között a *Hegyen-völgyön lakodalmat* című román nagyoperettet) is.¹²

Érdeemes az operett tánckarára vonatkozó adatokat is rögzíteni: minden korábbi nehézség ellenére 1949-ben javult az operett tánckarának helyzete. Ennek három pillére volt: 1. az állandó tánckar megszervezése; 2. éves szerződések kötése – nem csak előadásra kötött szerződések; 3. méltányos gázsí. (A tánckar első bemutatkozása az új feladatok kijelölése követően egyébként Johann Strauss *Bécsi diákok* című nagyoperettjének átírata volt¹³, melynek premierjét 1949. szeptember 16-án tartották.)

¹⁰ Az alábbi, a Magyar Zeneművészek Szövetsége Operett és Táncczenei Szakosztályának ülésén keletkezett jegyzőkönyvben szóba kerül a Roboz-koreográfia is. Mivel jelen írásban a Roboz által írt szövegre fókuszálunk, az alábbi dokumentumot nem emelem be a diskurzusba, ugyanakkor értékes anyag a *Szabad szél*, illetve a koreográfusi munka ideológiai értékelése szempontjából egyaránt: Hámos György – Székely Endre *Aranycsillag* című operettjének és az Operettszínház előadásának megvitatása a Magyar Zeneművészek Szövetsége Operett és Táncczenei Szakosztályának ülésén – 1951. január 27. (MNL OL P 2146-62. tétel – 1950.) <https://theatron.hu/wp-content/uploads/2022/11/Hamos-Gyorgy---Szekely-Endre-Aranycsillag-cimu-operettjenek-es-az-Operettszinhaz-eloadasanak-megvitatasa-a-Magyar-Zenemuveszek-Szovetsege-Operett-es-Tanczenei-Szakosztalyanak-ulesen---1951.-januar-27..pdf>

(Utolsó letöltés: 2023. 05.11.)

¹¹ Kékesi Kun 2018.

¹² Sándor László *A Fővárosi Operett Színház tánckarának munkájáról* című cikkében hosszasan tárgyalta egyébként az államosítás utáni műsort (Sándor 1953: 196–200); „Koreográfiai a Fővárosi Operettszínházban 1949–1956 között: *Bécsi diákok*, 1949; *Masenyka álma*, 1949; *Szabad szél* 1950 (diplomamunka a Színművészeti Főiskolán); *Aranycsillag*, 1950; *Palotaszálló*, 1951; *Trembita*, 1951; *Szelistyei asszonyok*, 1951; *Hegyen-völgyön lakodalmat*, 1952; *Álruhás kisasszony*, 1954; *Két szerelem*, 1954; *Párizsi vendég*, 1954; *Szabadság, szerelem*, 1955; *Valahol délen* (k. Rimóczi Violával) 1956.” Lelkes é.n. Az operett-tánc ügyéről folytatott szakmai diskurzushoz csak részben kapcsolódik, de jól érzékelteti az 1949-es operettszínházi állapotokat és lehetőségeket, ha megjegyezzük, hogy a *Masenyka álma* a Montmartre-i ibolya című operettel együtt, egy estén került színpadra. „*Roboz visszaemlékezése szerint a táncjátékot azért illesztették az operett után, mert Gáspár Margit nem találta teljes estét kitöltő hosszúságúnak a Montmartre-i ibolyát.*” – ám Gara Márk azt is hozzáteszi, hogy a *Kis Újságban* megjelent cikk alapján pedig a táncjáték bemutatójának sikere miatt került végül egy estére a két mű. Lásd: Gara 2020: 88.

¹³ Roboz Ágnes Szalay Karolával közösen koreografálta a darabot.; A *Bécsi diákok* 1949-es változatáról bővebben lásd Kékesi Kun 2020: 73–83.

Roboz Ágnes: Az operett-táncokról (1952)

Roboz Ágnes *Az operett-tánc* címmel közölt csaknem négyoldalas vitaindítóját a *Táncművészet* II. évfolyamának 2. számában olvashatjuk.¹⁴ Tartalmi szempontok alapján hat főbb szakaszra lehetséges tagolni az írást: 1. Eredet és hagyományok kérdése; 2. Az operett-tánc feladata; 3. A terv végrehajtásának nehézségei; 4. Módszerek és lehetőségek; 5. Válasz a kritikákra; 6. Feladatkijelölés. Ezeket kibontva, áttekintve pontosabb képet kaphatunk a táncok operettbeli helyzetéről.

1. Eredet és hagyományok kérdése: Roboz Ágnes leszögezte, hogy két felfogás áll egymással szemben – lényegében ebben gyökerezik az operett-eredet körüli feszültség 1945-öt követően. Gáspár Margit által is jegyzett gondolatokat – ami valójában a szovjet állásfoglalás, azaz, hogy a műfaj a zenés népi komédia leszármazottja – fejtett ki. Mindezt úgy, hogy Gáspár Margittól, Jeremin szovjet teoretikustól és Dunajevszkij zeneszerzőtől idézett. Ezt követően – körülbelül másfél oldal után – tért csak rá az operett-tánc tárgykörére:

„A magyar operett fejlődésében a felszabadulás előtti és az azt közvetlenül követő időszak híven tükrözte vissza a kapitalizmus rothadását és azokat a célokat, amelyeket a kapitalista »művészet« óhajt elérni, azokat az eszközöket, amelyeket felhasznál céljai megvalósítására. A magyar operett-tánc is eljutott a társadalmi fejlődés során a romlottságnak és a züllesztésnek olyan fokához, ahol a »boyok« és »görlok« a legelémibb tánc tudás nélkül, de a lehető legkevesebb ruhában lejtették izléstelen, az amerikai revűfilmeket utánzó, dekadens és formalista táncaikat. Ezek a táncok kozmopolita jellegükkel, művésziatlenségükkel, tartalmatlanságukkal illeszkedtek bele az operett olcsó, gyakran útszéli meséjébe.»¹⁵

Ennél a pontnál a nevelés- és utánpótlás kérdése is előtérbe került, mely már régóta napirenden volt. Utánpótlás terén Gáspár Margitot érdemes kiemelni, aki 1948 és 1954 a Színházművészeti Főiskola operett tanszakát vezette és a tánc ott is hamar kérdéssé vált, hiszen a tánc az új pártállami rendszer gondolkodói

¹⁴ Roboz 1952: 50–54.

¹⁵ Roboz 1952: 51.

szerint kiszolgálta a kiüresedett – ahogy Roboz is fogalmaz –, gyakran útszéli mesét.

2. Az operett-tánc feladata: Roboz Ágnes megjegyezte, hogy 1949 után helyesen meghatározták a hatalmas jelentőségű kultúrforradalom operett-táncra vonatkozó feladatait is. Ennek megfelelően kiemelte, hogy „*a tánc a nép szolgálatában álló operett szerves része, ennek megfelelően tehát magasigényűnek kell lennie tartalom és forma szempontjából egyaránt. Célja, hogy az operett keretén belül, szem előtt tartva annak eszmei tartalmát, a maga eszközeivel nevelje, szórakoztassa az új, szocialista embert.*”¹⁶ Tehát a szórakoztató-nevelő funkció ismét előtérbe került, a táncot pedig az operettműfajnak kijelölt útján és keretein belül kell újraértelmezni.

3. A terv végrehajtásának nehézségei: A nehézségek rögzítésénél a koreográfus megjegyezte, hogy azok, amiket felsorol, az államosítás óta még nagyrészt jelen vannak. Két csoportra oszthatjuk a Roboz Ágnes által leírtakat: elvi, illetve gyakorlati nehézségek kategóriába. Ezek javarészt a mindennapi működés, munka során tapasztalt nehézségeknek precíz és tényeken alapuló megállapítása. Az elvi nehézségek közé sorolta, hogy a tánckar különböző művészeti szemléletű emberekből áll. De az is ebbe a kategóriába tartozott, hogy szerinte az operettműfaj és ezáltal a tánc színházon belüli és kívüli lebecsültségéből fakad számos nehézség. A gyakorlati nehézségek között említette a kezdetben kislétszámú (tizenkét fős!) tánckart és azt is, hogy egy ideig gyakorlási módszer és gyakorlási lehetőségek híján voltak. Ám 1952-re, azaz mindössze két-három évad alatt – úgy vélte – részben sikerült megoldani a problémát. A munkamódszer kérdésköréről például a következőképpen írt:

*„Ma már kialakult munkamódszerrel dolgozunk, amelynek gyakorlati alapja a Vaganova-féle balettrendszeren alapuló balettgyakorlatok, a Lopuhov–Bocsarov–Sirjajev-féle karaktertáncképzés, valamint Sztaniszlavszkij rendszerének elsajátítása. Ezzel a módszerrel igyekszünk táncosainkat a legkülönbözőbb feladatokra képes, szocialista-realista művészekké nevelni.”*¹⁷

4. Módszerek és lehetőségek: E problémakörnél a koreográfus a színházi működésben és az alkotói folyamatban azonosított nem optimális vagy éppen

¹⁶ Roboz 1952: 51.

¹⁷ Roboz 1952: 51.

hatékony viszonyokat, módszereket rögzítette. Részletesen írt a) az író, a dramaturgia és a tánc viszonyáról. Kiemelte, hogy nehézséget okoz, hogy eltérő viszonyok és lehetőségek vannak előadásonként. Van olyan darab, melyet kész formában kapnak meg, úgy, hogy benne pontosan meghatározott a tánc helye. De kiemelte az új operettszerzők munkamódszerét is: „*A szövegírók ebben az esetben nagyon gyakran zeneszerző és koreográfus társuktól elszakadva alkották meg darabjukat, igen szűkkeblűnek mutatkozva a tánclehetőségek megteremtésében (»Aranycsillag«).*”¹⁸ De beszélt egy kevésbé szerencsés alkotói folyamatról is: a táncjeleneteket akkor illesztik be a szerzők, amikor már elkészült a darab. b) Visszanyúlt ezenfelül az operettműfaj és a táncok esetében ez idő tájt vissza-visszatérő kérdéshez: Mi lehet a tánc szerepe a drámai cselekményben? Úgy vélte, hogy a tánc mindenkor vigye előbbre a cselekményt. Ám ugyanakkor hangsúlyozta a műfaj sajátosságát is: „*Az operettben lehet olyan tánc is, amelynek szerepe csupán az, hogy elmélyítse a darab hangulatát. Az operettműfaj egyik sajátossága, hogy ilyenformán a belső cselekménnyel kapcsolatos, de önálló táncbetét is alkalmazható.*”¹⁹ c) Minden csak akkor teljesül, ha az írók és a dramaturgok együttműködnek a koreográfussal: Tegyük a táncot szükségszerűvé és nem csak lehetővé az operettben²⁰ – szögezte le. d) Ám nemcsak az író és a dramaturg, de a zeneszerzők együttműködésével is gond volt, éppen ezért szerinte orvosolni kell a zeneszerzők tánchoz való viszonyát. Példák mentén szólt a problémáról. Van olyan zeneszerző, aki egyedül dolgozik és nem vonja be az alkotófolyamatba a koreográfust. Nehézséget okoz az is, ha ennek következtében a zene lefékezi a tánc lendületét (például az *Aranycsillag* című operettben – Székely Endre kérésre sem változtatott). Üdítő példaként szólt arról a felállásról, amikor az operettbeli táncszámok a koreográfus(ok) bevonásával készülnek el (például a *Palotaszálló* című darabban – Bródy Tamással és Kerekes Jánossal sikeres az együttműködés). Ismételten a darab eszmei tartalmával hozta párhuzamba azt, miként lehetséges jó táncot alkotni egy jó zenei anyagra:

„*Jó táncot csak a táncnak megfelelő zenére lehet alkotni. Példa erre a Szabad szél és a Havasi kürt tánczenéje, mely arról tanúskodik, hogy*

¹⁸ Roboz 1952: 51.

¹⁹ Roboz 1952: 51

²⁰ Roboz 1952: 51.

*a szovjet zeneszerzők nemcsak ismerik, szeretik a táncot, hanem tudatában vannak, hogy a két művészetnek, a zenének és a táncnak tökéletes összehangolása fejezheti csak ki a darab eszmei tartalmát.*²¹

e) Az írásban még felmerült az előadás létrehozásában kulcsszerepet játszó szakemberek együttműködése is. A rendező és a koreográfus viszonyának rendezése így szintén terítéken volt. Szerinte sokszor elmarad a rendezői segítség azért, mert a direktorok arra hivatkoznak, hogy nem értenek a tánc nyelvén. Mint írta, a koreográfus és a rendező értsen a másik szakmájához, hiszen az operettszínházban nem tudnak (és nem is lehet) egymás nélkül dolgozni:

*„Tény, hogy operettszínháznál a rendező nem tud meglenni koreográfus nélkül és fordítva, koreográfus nem tud meglenni rendező nélkül. Az állandó együttműködésen kívül rendezőinknek érteniük kell valamennyire a tánchoz, koreográfusainknak és leendő koreográfusainknak pedig alaposan el kell sajátítaniuk a rendezés és színpad technikáját. Meg kell teremteni az egészséges együttműködésnek mindazokat a feltételeit, amelyek a cél eléréséhez vezetnek. Ez a cél: a jó előadás.”*²²

Kiemelte még a díszlet- és kosztümtervezővel és a karmesterrel való közös gondolkodás fontosságát. f) Ideológiai ellentét húzódott meg a következő, a „színésztáncok” operettszínpadi jelenlétének bírálata mögött. Ezt a Roboz Ágnes által írt sorok fedik fel, amiben kifejtette, hogy a „színésztáncokban” erősen érvényesül az angol és amerikai dzsessz-mozgások hatása. Az új „színésztáncokra” azonban még 1952-ben semmiféle alternatívát nem találtak: *„Nagy hiányosságunk, hogy az ilyenfajta táncok helyett még nem találtuk meg a megfelelő, új típusú táncokat” megoldási javaslat: „Támaszkodhatunk itt a balett, a társastáncok, a néptánc hagyományaira. De az új táncok kialakításában nagy szerep vár magukra a színészekre.”* Megoldásként említette, hogy segítséget lehetne kérni a sztárszínészektől is – például Honthy Hannától és Feleki Kamilltól –, hogy járuljanak hozzá az újszerű „színésztáncok” megteremtéséhez. A „színésztáncok” operettszínpadi háttérbe szorítása egyébként ezzel egyidejűleg megkezdődött – pedig a karakteritálásban nagy szerepet játszottak –, ám úgy, hogy éppen az operett

²¹ Roboz 1952: 52.

²² Roboz 1952: 52.

látványelemeit csorbította – ezt később kritika, majd önkritika (1955-ben) is követte.

5. Válasz a kritikákra: Több kritika is érte az operettek táncszámainak akkoriban – 1949-től a cikk megszületéséig –, ám Roboz Ágnes azt kérte a bírálótól – és itt elsősorban a szakmabeliekre, valamint az újságírokra gondolhatott –, hogy az értékelésnél ne csak a pillanatnyi állapotot, hanem a fejlődést is vegyék figyelembe.²³

6. Feladat kijelölés: Az ideológiai keretezést a feladat kijelölésnél sem mellőzte az írás. Roboz ismét tételesen rögzítette, hogy milyen hiányosságokat érzékel koreográfusként az operett-táncok esetében: felzárkózás a gyakorlat mellett az elméleti munkák terén (tisztázni kell az operett-tánc haladó hagyományainak kérdését), tudományos feldolgozás fontossága, a táncosok technikai és elméleti felkészültségének növelése.²⁴

Az 1952-es Roboz-cikket követően elindult egyféle diskurzus: Roboz Ágnes több kritikát írt vidéki előadásokról a *Táncművészet* hasábjain (pl. kecskemétiről), de Szalay Karola, Sándor László, a Fővárosi Vig Színház koreográfusa, Kun Zsuzsa, L. Merényi Zsuzsa, Körtvélyes Géza, L. Dési Rózsi, Gera Mihály, Bán Hédi, Boldog László, Csizmadia György, Danielisz László, Szenthegyi István is hozzászólt a kérdéskörhöz – egy-egy kritika megírásával, de többnyire ugyanazon erősségekre vagy éppen hátrányokra világítottak rá, amit Roboz tételes felsorolt.²⁵

Kritika és önkritika az első ötéves terv után

Érdeemes megnézni, hogy az első ötéves tervet követően az 1952-ben felsorolt problémák megoldódtak-e az operett-tánc esetében, mit és hogyan értékelt a színházi vezetőség. A teátrum a népművelési minisztériumnak küldött dokumentumot (*Jelentés: A Fővárosi Operettszínház ötéves tervéről*) 1954-ben:

„A színház eddigi műsorpolitikájának elemzése alapján elmondhatjuk, hogy a törekvés valóban céltudatosan az új magyar operett kialakítása érdekében működött / ha gyakorlatban nem is mindig igazolta ezt. / Eb-

²³ Roboz 1952: 53.

²⁴ Roboz 1952: 53.

²⁵ Erről részletesen lásd Lengyel 2020.

ben a törekvésben természetesen csak az adott korlátozások és lehetőségek között volt képes dolgozni. Arányosnak és eredményesnek nevezhető a népidemokratikus, szovjet, illetve klasszikus műsoranyag is.”²⁶

A vezetőség kitért a képzésre – többek között a táncra – is, melyet egyébként Roboz Ágnes is sürgetett korábban:

„Az Operettszínház a jövőben egy-egy belül az énekes, táncos jellegre kíván nagyobb hangsúlyt fektetni. Ehhez természetesen állandó utánpótlásra van szüksége. Az utánpótlás a Színművészeti Főiskola csak részben tudja megvalósítani. A színház javaslata értelmében operett-stúdiót kíván létesíteni, amely az állandó az állandó tehetségkutatás során is friss anyag szakszerű képzésével segítené az utánpótlási problémák megoldását.”²⁷

Nos, az irány egyértelmű volt és hacsak kevésbé eredményesen és látványosan, de úgy tűnt, elindult a szakmai diskurzus is. Anketákat tartottak az operettéről, ahol a cikket követően még specifikusabban szóba került a tánc ügye is, így tehát még jobban nyomomonkövethető Roboz Ágnes koreográfus szerepe a diskurzus elindításában. Jó példa erre az az 1955-ös kétnapos anket, mely a Fővárosi Operettszínház államosításának öt éves évfordulójára szerveződött, mely rendezvényen három fő kérdést vitattak meg a szakemberek: 1. az operett műfaj fogalmának tisztázása és a színház célkitűzései; 2. az operett jelentősége; 3. a színpadi tánc – és azon belül az operett-tánc – kérdésköre. Az utóbbi ügykörben Albert István, a Fővárosi Operettszínház tánckarának tagja, Rimóczi Viola, a színház balettmestere és Roboz Ágnes szólaltak fel.²⁸

Albert István – valójában még a Roboz Ágnes által 1952-ben papírra vetett problémával állt elő:

„Kéréssel szeretnék fordulni az írókhoz – mondotta Albert István. – Amikor a darab dramaturgiai megformálása történik – a hármas egység szem előtt tartásával –, ne feledkezzenek meg arról a »harmadrendű« szempontokról sem, hogy az operett bizonyos fokig mégis csak táncos műfaj. Bizony, ebből a szempontból igen mostoha a helyzet és sokszor kimarad a táncszám, mert »nem megy bele.«”²⁹

²⁶ Gáspár 1954.

²⁷ Gáspár 1954.

²⁸ Tabi 1955: 87.

²⁹ Tabi 1955: 87.

Rimóczi Viola pedig lényegében azt fogalmazta meg, hogy fontos a táncokban is a kor- és a stílushűség, ám ez azért nem érvényesül, mert a színészeknek nincs meg a szükséges táncalapja.

„Hibáztatható ebből a szempontból a Főiskola oktatórendszere is, amikor operettszínészeket elemi tánc tudás nélkül enged színpadra. Ez magával hozza természetesen, hogy a színész összeütközésbe kerül a koreográfussal. Pedig a sikernek elengedhetetlen feltétele e kettő együttműködése. A koreográfus elgondolja, a színész meg eltáncolja a számot, tehát nagyon fontos az, hogy a színész érezze, amit csinál.”³⁰

Roboz Ágnes pedig az államosítást követő működésről elmondta, hogy az operettszínpadai táncosokat sokszor hatalmába kerítette a naturalizmus veszélye. *„Olyan erővel fordítottunk hátat a régi operett- tánc hagyományoknak, hogy sem azt nem vettük észre, ami ezekből továbbfejleszhető volt, sem azt, hogy sokszor hibás útra tévedtünk.”³¹* Elhibázott iránynak tartotta azt is, hogy a tánckar csak „kultúr csoportként” táncolhatott, ezáltal pedig színpad a színpadon alakult ki. Ez azért lehetett probléma, mert így pontosan azt az igényt szorította háttérbe, hogy a tánc az operettelőadás szervező része lesz. Az egykoron problémaként emlegetett, az államosítás előtti időkből megörökölt „színésztáncokat” habár sikerült kiszorítani, de ez sem hozott megoldást, hiszen ezáltal az operettek táncban szegényebbé váltak. Azonban új eredményként szólt a néptánc operettszínpadai jelenlétéről: *„De ennek az időszaknak eredményeként kell említenünk a néptánc bevonulását a színpadra (Aranycsillag, Palotaszálló, Havasi kürt, Szabad szél, Szelistyei asszonyok).”³²* Ám ez a „siker” is számos bírálatot kapott a szakmabeliektől, legalábbis Roboz Ágnes ezt sejtette:

„Voltak és bizonyára ma is vannak, akik úgy féltették a néptáncot az operettszínpadtól, mint a falusi ártatlanságot a nagyváros forgatagától. Mások azt kívánták, hogy a néptánc a néprajzi gyűjtés hitelével kerüljön az operettszínpadra, egyesek pedig már a színpadra stilizált néptáncot is vulgárisnak találták. Meggyőződésem szerint azokban az operettekben, amelyek a mi életünket ábrázolják, helyt kell kapnia a

³⁰ Tabi 1955: 87.

³¹ Tabi 1955: 87.

³² Tabi 1955: 87.

*néptáncnak. A színpadi feldolgozás formáját pedig mindenkor a darab mondanivalója, dramaturgiai szerkezete szabja meg, valamint az a feladat, amelyet a rendezés a táncra bíz.*³³

Így pedig – részben a néptánc operettszínpadra történő beemelésével – mint mondta – 1955-re már több eredménnyel alkalmazták az operettszínpadon a táncot (nem csupán mint hangulati aláfestés jelent meg). Sőt, nem zárkózott el az új feladatok kijelölésétől sem: új társastánc hódítsa meg az operettszínpadot. Ez alatt azt értette, hogy eddig minden nagyobb operettkorszak *„megteremtette és hódító útjára bocsátotta a maga társastáncát: a keringőt, a polkát, a foxtrottot, a tangót”*.³⁴ A szocialista operettjátszás pedig ezen operett-tánc hagyományok árnyékában próbálta (újra)értelmezni a táncok operettben betöltött szerepét.

Összegzés

Jelen cikk Roboz Ágnes koreográfus az operett-tánc ügyét tematizáló, a *Táncművészetben* megjelent írásából kiindulva tekintette át az államosítás időszakában új funkciót kapott operettműfaj táncot érintő – és megoldásra váró – problémáit. Roboz szerepét nem túl- és alábecsülve – az írások tartalmára és azok hátterére fókuszálva – tekintetem át röviden az operett-táncokkal kapcsolatos ideológiai, funkcióbeli, gyakorlati és elméleti kérdéseket. Számos hiányosságról (például a képzés hiányáról) és tévútról (például a „színesztáncok” háttérbe szorításáról), de megannyi eredményről (például a néptánc operettszínpadon alkalmazásáról) is beszámoltak a koreográfusok – kiváltképp Roboz, státuszából eredően –, ám kivétel nélkül minden szóbeli vagy írásbeli közlésük ideológiai keretézést is kapott. Az operett-táncról folytatott szakmai diskurzus pedig folytatódott, de 1956 után Roboz Ágnes, 1957 után pedig Gáspár Margit nélkül, ekkor ugyanis mindketten kikerültek a Fővárosi Operettszínház kötelékéből.

³³ Tabi 1955: 87.

³⁴ Tabi 1955: 87.

Irodalom

Bozó Péter

- 2013 *Operett Magyarországon (1859 – 1960)*. <http://www.zti.hu/mza/m0402.htm> [Utolsó letöltés: 2023. 05. 14.]

GARA Márk

- é. n. *A Táncművészet című folyóirat rövid története*. <http://resolver.sinhaztortenet.hu/study/STD25872>.

[Utolsó letöltés dátuma: 2023. 05. 14.]

- 2020 A koreográfia államosított keretei. In Jákfalvi Magdolna – Kékesi Kun Árpád – Kiss Gabriella – Ring Orsolya (szerk.): *Újjáépítés és államosítás. Tanulmánykötet a kultúra államosításának kezdeti éveiről*. Budapest: Arktisz – TMA. 84–90.

GÁSPÁR Margit

- 1954?: *A Fővárosi Operettszínház útja a Felszabadulás óta* – jegyzet, OSZMI Archívum (Budapesti Operettszínház)

- 1954 *Jelentés: A Fővárosi Operettszínház öt éves tervéről* – jegyzet, OSZMI Archívum (Budapesti Operettszínház)

- 1963 *A múzsák nevetlen gyermeke. A könnyűzenés színpad kétezer éve*. Budapest: Zeneműkiadó

HELTAI Gyöngyi

- 2012 *Az operett metamorfózisai 1945–1956*. A kapitalista „giccs”-től a haladó „mimusjátig”-ig. Budapest: ELTE Eötvös Kiadó.

KÉKESI KUN Árpád

- 2018 *Szabad szél, 1950*. <https://operett.hu/hirek/szabad-szel-1950>. [Utolsó letöltés dátuma: 2023. 05. 01.]

- 2020 Átideologizált forradalomkép zenés színházi köntösben. In Jákfalvi Magdolna – Kékesi Kun Árpád – Kiss Gabriella – Ring Orsolya (szerk.): *Újjáépítés és államosítás. Tanulmánykötet a kultúra államosításának kezdeti éveiről*. 73–83. Budapest: Arktisz – TMA.

LENGYEL Emese

- 2020 Az operett és az operett-tánc megjelenése a Táncművészet folyóiratban 1952 és 1956 között. In Lanszki Anita (szerk.): *Tánc*

és kulturális örökség: VII. Nemzetközi Tánc tudományi Konferencia a Magyar Táncművészeti Egyetemen 2019. november 15–16. Budapest: Magyar Táncművészeti Egyetem. 144–152.

2023 Classification of Operetta Dance in *Táncművészet Magazine* between 1952 and 1956. *Arts*. [Megjelenés alatt.]

LELKES Zsófia

é.n. *Roboz Ágnes*. https://theatron.hu/kalman_kozvetites/az-operett-szinhez-koreografusai/?kozkat=roboz-agnes&nb=1.

[Utolsó letöltés dátuma: 2023. 05. 01.]

ROBOZ Ágnes

1952 Az operett-tánc. *Táncművészet*. II. 2. 50–54.

SÁNDOR László

1953 A Fővárosi Operett Színház tánckarának munkájáról. *Táncművészet*. III. 7. 196–200.

SZÉKELY György (főszerk.)

1994 *Magyar Színházművészeti Lexikon*. Budapest: Akadémiai Kiadó.

TABI Ervin

1955 Ankét az operetről. *Táncművészet*. V. 2. 87.

Egy jelenség margójára – a tradicionális tánckultúra színpadi reprezentációjának szemléletteremtő példája Zsuráfszky Zoltán alkotóművészetében

MIKULICS ÁDÁM

Bevezetés

Az eredeti, hagyományos társadalmi közegéből kilépő tradicionális táncmateria mesterséges környezetben való revitalizációjának és művészi koncepcióba ágyazásának lehetőségei, illetve ezek irányvonalai a revival mozgalom megjelenésétől napjainkig a tánc tudományos szemléletének kiemelt és az interpretáció számos módját feltáró területeként jelennek meg a kutatásokban. A néptánc színpadi megjelenésének deskriptív jellegű, valamint új értelmezési látókörcet integráló és különböző megközelítési utak felé nyitó, komplex vizsgálati eredményeket felmutató tanulmányokban történt ábrázolásai a színpadi néptánc kutatástörténetének fontos állomásai.

A színpadi néptánc(művészet) kialakulását és a paraszti tánckultúra reprezentációinak eltérő szemléleteket alkalmazó alkotói attitűdjeit rövidebb áttekintésként helyezi tudománytörténeti kontextusba Kovács Henrik a néptánc funkcióváltozásait feltáró, 2021-ben megjelent munkájában.¹ A hagyományos tánckultúra színpadi megjelenését a bemutató-mutatványos táncfunkció egyik egyedi csoportjának tekintve a történeti múltban is értelmezi, s legkorábbi megnyilvánulásait az egyes tánc-történeti emlékek segítségével a 16–17. századra vezeti vissza. A néptánc színpadra kerülésének folyamatával és eltérő fejlődési irányjaival foglalkozó munkákra hivatkozva nyújtja történetének vázlatos keresztmetszetét a gyökerektől egészen a napjainkban tapasztalható, elsősorban a média által generált jelenségek számbavételéig. Maácz László 1980-ban megfogalmazott gondolataihoz hasonlóan Kovács is utal a színpadi néptánc funkciójával, tartalmával kapcsolatos, egymással ellentétes irányvonalakat képviselő nézőpontok közti feszültségekre, az élénkebb tár-

¹ Kovács 2021: 76–79.

sadalmi párbeszédet generáló kérdésekre, melyek már a hagyományos paraszti tánckincs 1930-as évekbeli színpadra kerülése óta folyamatosan jelen vannak mind a tudományos, mind a művészi diskurzusban.² A szerző a színpadi néptánc műfajainak és egyes meghatározó alkotó egyéniségeinek rövid felsorolásakor a magyar néptánckutatás addigi eredményeit színpadra állító „autentikus” koreografálási szemléletmódot is kiemeli. A 21. századi urbánus kultúra részeként megjelenő tánckincs funkcióit vizsgáló munka kutatási tere – a megfogalmazott célokhoz adekvát módon – már nem terjed ki az „autentikusság”, a „hitelesség” terminusainak jelentéstartalmára, értelmezéseikhez vezető lehetséges megközelítésekre, a tudományos és művészi összefüggéseinek meghatározásában rejlő nehézségek ábrázolására.

Az autentikusság és a hitelesség kérdése a néptáncszínpadokon

A jelzett fogalmak egységes, konszenzuson alapuló definiálásának hiányára, illetve ennek szükségességére hívja fel a figyelmet Székely Anna egy 2015-ben megjelent, a színpadi néptánc számos problémájára és kérdésére recens kutatási eredményekkel reflektáló tanulmánya, melyben magyarországi néptáncversenyek kontextusában vizsgálja a hitelesség és az autentikusság kérdését a néptáncszínpadokon az egyes fórumok főszereplőinek narratívái alapján.³ Kutatásának egyik legfontosabb konklúziója volt az a tapasztalat, mely szerint

„[...] a színpadi néptánc-produkcióknál és versenyeknél az autentikus kifejezést nem értelmezi egységesen sem a zsűri, sem a nézők, de a résztvevők, így a versenyző táncosok, koreográfusok sem, ami valószínűleg abból ered, hogy a fogalomnak nem ismerjük a tudományos, egzakt meghatározását.”⁴

Szisztematikus és komplex vizsgálatra törekvő kutatói attitűdről tanúskodó terepmunkája nagyrészt a 2013-as „Tedd ki a pontot!” Nemzetközi Legényesversenyre irányult. Az évente megrendezésre kerülő szólótáncos verseny céljait az 1997-es kezdetek óta így fogalmazzák meg a verseny szervezői:

² Maác 1980: 71–103.

³ Székely 2015.

⁴ Székely 2015: 26.

„A rendezőség segítséget kíván nyújtani a legényes tánc minél magasabb színvonalú elsajátításához és továbbéltetéséhez. Az évenként megrendezett versenyen a Kárpát-medence kiváló legényes táncosainak anyagából válogatunk Kalotaszegről, a Küküllő mentéről, Gyimesből és a Mezőségről. A verseny Martin György munkásságának értékeit tükrözi, mely a táncos archív filmek elemzésére és alkalmazására helyezi a hangsúlyt. A verseny célja a versenyzők tánctechnikai fejlődésének elősegítése, az archív filmelemzés módszerének elsajátítása és alkalmazása.”⁵

Székely az adott Legényesverseny kapcsán hasonlítja össze a színpadi produkciót a meghatározásában „eredetiként” szolgáló archív filmfelvételen látottal, s mindezek tükrében vizsgálja az autentikusság és a hitelesség fogalmainak az esemény kapcsán felmerülő, eltérő jelentéstartalmait. A tanulmány szerzőjének megalapozott kutatási eredményekre támaszkodó értelmezésében a vizsgált verseny által teremtett színpadi környezetben autentikusnak tekinthetjük azt a táncos megfogalmazást, mely tartalmilag és formailag az előadói minta mozgáskultúrájának legfőbb karakterjegyeit, mozdulatait elsajátítva rekonstruálja a táncot, és saját táncos egyéniségét is képes kifejezni az adott táncos adatközlőre jellemző mozgásstruktúrákon és a tánc szerkezetének egészén keresztül.⁶ A Székely által vizsgált kontextusban a hitelesség fogalmi kategóriája az adott paraszttáncos mozgásanyagához, mozdulatminőségeihez való hű ragaszkodást foglalja magában, mely az újraalkotási folyamat keretként szolgál.⁷ Felföldi László, a hitelesség kategóriájának tartalmát több aspektusból vizsgálva megállapítást tesz a tudományos szakember, az alkotó koreográfus és az előadó szempontjából értelmezett fogalommagyarázat eltéréseire. A kutató számára a hagyományos kultúrához való viszonyrendszerben, a koreográfus és a táncos esetében a saját művéhez, illetve a részére feladatként kijelölt szerep megformálásához való hűség relációjában válik érvényessé a hitelesség tartalma.⁸ A színpadra alkalmazott néptáncban a hitelesség fogalma a hagyományos kultúra folklór-megnyilvánulásaihoz való hűségben realizálódik, hiszen Felföldi is rámu-

⁵ [sz.n.] 2019.

⁶ Székely 2015: 30–32.

⁷ Székely 2015: 41.

⁸ Felföldi 2004.

tat arra, hogy az alkotók és táncosok a tudományos vizsgálatok eredményeire, vagyis a kutató tevékenységére hagyatkozva hozzák létre színpadi alkotásaikat.

Nemzetközi horizontra kitekintve Székely Anna a színpadi néptánc lehetséges elméleti megközelítésének vizsgálatakor Andriy Nahachewsky ukrán tánckutató munkájára támaszkodik, aki az ukrán néptáncok színpadi megjelenítésének tanulmányozásakor meghatározza a reflektív, vagyis a visszacsatoló táncelőadás kategóriáját.⁹ Székelyt idézve, ebben az esetben „[...] a résztvevők tudatosan kapcsolatot keresnek a múlttal, a táncokat »örökségként« tekintik, [...] ahol a tánc a múltra utal vissza, az előadáson keresztül. Ez olyankor jön létre, amikor a táncos »úgy tesz, mintha...«.¹⁰ Ennek értelmében a színpadi néptánc releváns megközelítésekor Nahachewsky elméleti keretében Székely nyomán a múlt egy meghatározott eseményének ábrázolását célzó színpadi táncelőadást visszatükröző táncként aposztrofálhatunk.¹¹

Székely Anna a magyar színpadi néptánc(művészet) számos kérdésére friss, reflektív szemlélettel tekintő fent hivatkozott tanulmányaiban a színpadi néptáncot interpretációként, vagyis egyéni értelmezés mentén és annak eredményeként megjelenő előadásként határozza meg.¹² Kutatási eredményeit elsősorban azon a „terepen” végzett vizsgálataira alapozva reprezentálja, melyet a színpadi néptánc terén – eddigi kutatásaim és empíriáim alapján - az 1990-es évek második felében felbukkanó jelenség teremtett meg, s az egyes kiemelkedő paraszt táncos egyéniségek rögzített táncfolyamatainak, mozgásvilágának, gesztusrendszerének, esetenként táncbéli viselkedésének szigorúan pontos és konzekvens elsajátításában és színpadon való megjelenítésében öltött testet. A dokumentált paraszti tánckincs ilyen értékrendszer mellett történő értelmezését és előadását célzó szemlélet első látványos eredménye recens kutatásaim alapján a Zsuráfszky Zoltán¹³ által vezetett Budapest Táncgyüttes

⁹ Székely 2020: 138.

¹⁰ Székely 2015: 30.

¹¹ Székely 2015: 30.

¹² Székely 2020: 138.

¹³ Zsuráfszky Zoltán Kossuth-díjas, Kiváló Művész, a Nemzet Művésze, a Magyar Nemzeti Táncgyüttes művészeti vezetője. Az ÁBI Néptánc tagozata első legendás évfolyamának (1971–1975) nívódíjjal kitüntetett egykori növendéke, ahol mesterei Györgyfalvy Katalin és Timár Sándor voltak. Tanulmányait követően a Magyar Állami Népi Együttes táncos szólistája, majd 1983-ig tánckarvezetője lett. Koreográfusként a MÁNE Párhuzam-csoportosulásában mutatkozott be, majd 1984-ben megalapította a Kodály Kamara Táncgyüttest. 1991-től a Budapest Táncgyüttes vezetője, majd igazgatója lett. 2007 és 2012 között Honvéd Táncszínház

*Bonchida háromszor*¹⁴ címet viselő előadása, mely a magyar néptáncmozgalom számára az autentikusság és a hitelesség kategóriáján belüli (amennyiben elfogadjuk e fogalmak fentebb vázolt megközelítésének relevanciáját) egyik fontos fokmérővé vált. Tanulmányomban az objektív ismeretközlésre törekedve a színházi darab színpadra állításának munkafolyamatára, a művészi koncepcióra vonatkozó reflektív narratívák textualizációja és azok jelzésszerű magyarázata által kívánom megvilágítani azt a jelenséget, melyet kutatói véleményem szerint a magyar színpadi néptáncművészetben a *Bonchida háromszor* és a művet alkotóként jegyző Zsuráfszky Zoltán indított el. Az alkotói szándék szerint a darab Martin György, Adrian Vicol, Emil Petruțiu, Kallós Zoltán és Sztanó Pál 1969. május 31-én Bonchidán rögzített filmfelvételeinek pontos színpadi adaptációja, mely során a gyűjtési eredményen megfigyelhető négy magyar és négy román nemzetiségű adatközlő adott táncfolyamaton keresztül megnyilvánuló táncos karakterének elsajátításában és megjelenítésében érhető tetten a mű fő koreográfusi koncepciója.¹⁵ A cigányság táncanyagát az 1969-es kutatómunka még nem rögzítette – színpadi reprezentációja Zsuráfszky és a Budapest Táncegyüttes vezető táncosainak recens kutatásából táplálkozó tapasztalatainak eredménye, akik egyfajta „kiegészítő” gyűjtést végeztek a lokális közösség cigány nemzetiségű lakosságán belül.

Munkám eltekint a tánc történeti előzmények ábrázolásától, az előadás komplex, színházelméleti megközelítés mentén történő elemzésétől, s a színpadi néptánc területét érintő, a fentebb megfogalmazott összefüggéseken túli esetleges revelációk feltárása is további kutatás tárgyát képezi.

művészeti vezetője, majd a Honvéd Együttes az igazgatósága alatt veszi fel mai, aktuális nevét. Munkássága során számos gyűjtőúton vett részt, anyagait a MTA BTK Zenetudományi Intézet Néptánc Archívuma gondozza. A magyar néptánc hagyományok és tánc kultúra mellett behatóan foglalkozott a román, szlovák, gorál és cigány táncanyagokkal is.

¹⁴ A darab bemutatójára 1999. január 23-án került sor a kisebb befogadóképességgel rendelkező, intímebb atmoszférát árasztó Világtojás Színházban.

¹⁵ Az archív filmfelvételek 682.7-12 Ft. leltári jelzettel hozzáférhetők az MTA BTK Zenetudományi Intézetének online felületen működő adatbázisán keresztül.

Narratívák mentén – reflexiók az alkotói gondolattól a megvalósulásig... és azon túl

Az Élő Martin Archívum-sorozat¹⁶ első részeként megjelenő műsor előkészületeire így emlékszik vissza a darab rendező-koreográfusa:

„A néptáncnak ilyen fajta mélyfúrásakor, ezeknek a monografikus műsoraimnak az előkészítésekor átfésültem még egyszer az eredeti anyagokat, minden tudományos leírást, a kinetográfiai anyagokat még egyszer áttanultam. Az volt a célom, hogy végre tanuljuk meg részletesen a bonchidai filmet. Valamint csináltam egy kiegészítő filmezést a cigányok között, hiszen Tinkáék '69-ben a magyar és román anyagot rögzítették. Így már megvolt a magyar, román és a cigány táncanyag is. Kiosztottam a táncosaimnak a feladatokat, és mindenki megtanult egy szerepet. A cél a rögzített anyag tökéletes elsajátítása volt, ahol egy táncosom egy adatközlőt táncol és személyesít meg, miközben a táncos teljes egyéniségét megpróbálja magáévá tenni. Először senki nem hitt benne, hogy ez a fajta monografikus feldolgozás érdekes lesz a nem szakmai közönség számára, de rácáfolt a műsor. Ez egy olyan próbálkozás, ami teljességet tud mutatni egy anyagról.”¹⁷

Margittai Gábor a *Magyar Nemzet* hasábjain megjelenő kritikájában az újszerű, a néptáncszínpadokon mindaddig példa nélküli megközelítésnek talán a legszembetűnőbb aspektusát emeli ki azzal, hogy a táncos megformálás mélységét a színészi karakterábrázolás sajátosságaival azonosítja: *„Az előadás szenzációja éppen az arcok felmutatása volt. A táncosok – ritka alkalom! – színészekké váltak, belebújtak egy-egy bonchidai parasztember bőrébe, hogy valóban élővé, belelelegezhetővé tegyék Martin archív filmjeinek légkörét.”¹⁸* A kritikából idézett sorok egyértelműen rámutatnak a jelenség egy ér-

¹⁶ Martin György tudományos munkássága előtt tisztelegve, filmes táncgyűjtéseiből ihletet merítve indította el Zsuráfszky Zoltán az *Élő Martin Archívum* sorozatát. Az egyes darabok egyedi művészi szemléletet és látásmódot képviselve jellegzetes és kiemelkedő alkotásai a magyar színpadi néptáncművészetnek, melyek egyfajta példát mutatnak arra, hogyan lehet az egyes tradicionális paraszti táncmatériákat magas fokú elemzői munka eredményeként elsajátítva művészi értékű előadásokat létrehozni.

A Magyar Nemzeti Táncgyűjtés Archívum-sorozatának tagjai: Bonchida háromszor (1999), Kalotaszeg (2002), Szatmár (2004), Mezőség (2008) és Gyimes (2011).

¹⁷ Interjú – Zsuráfszky 2023.

¹⁸ Margittai 2002.

telmezési lehetőségére, mely által az adott lokális közösség tánckultúrájának egy-egy szegmenséről a lehető legobjektívebb ismeretek – az alkotói szándék szerint – közlésének reprezentációs közegévé válik a színpadi tér.

Deffend Irén¹⁹ az előadó szemszögéből világítja meg a darab színpadra állításának metodikáját, melynek eredménye egy új kontextust teremtett a színpadi néptánc és a tradicionális paraszti tánckultúra relációjában:

„Az a fajta filmelemzői attitűd, ahogyan a Martin Archívumok föl lettek dolgozva, a Zsura szándéka és ötlete. A cél az volt, hogy próbáljunk meghatározni egy olyan módszertant, ami a mozdulatelemzést helyezi előtérbe, annak alaposságát tekinti célnak, így az adatközlők minden rezdülése, a törzshelyzet, a pontos térközök és lépéstávolság, a forgásnak a sebessége, stb. a megfigyelő munka része volt. Semmi ehhez hasonló mélységű elemző munkán alapuló megjelenítés nem volt előtte jellemző. Zsurának ez nagyon fontos volt, és ebben a műsorban próbálta ki először. [...] A Bonchidához stílusgyakorlatot tartottak, ahol a tánc szerkezetét, működését adták át - a forgás sebességek hogyan viszonyulnak egymáshoz az egyes nemzetiségek táncaiban. De ezek inkább ráhangolódások voltak, majd meghatározták, kinek mi lesz a feladata. Habitusban, adottság, karakter szempontjából válogattak ki minket. Konkrétan mindenkinek valamelyik párt kellett néznie. Hetekig csak ezzel foglalkoztunk, majd számonkérte, ki hol tart. Aztán újra néztük a filmeket és megint volt egy összetáncolás, ahol megnéztük már egymást is. Ezeken az alkalmakon Zsura már koreográfus szemmel nézte, mikor, hol és mekkora hangsúlyt helyezne egyik, másik pár táncára.”²⁰

Az egyes táncos szerepek meghatározása és „kiosztása” a színpadi adaptáció szempontjából kiemelt jelentőségű volt az előkészítő munkafázis során. A műsor koncepciójába való belehelyezkedést szolgáló módszereket Taba

¹⁹ Magyar Ezüst Érdemkereszt polgári tagozat kitüntetés, valamint a Martin György Néptáncszövetség Művészeti vezetői növendékjének birtokosa. Felsőfokú végzettségeit a Budapesti Tanítóképző Főiskola tanító szakán, Magyar Színház- és Filmművészeti Egyetem drámapedagógus szakán, továbbá a Budapesti Metropolitan Egyetem, Arts & Business Menedzser szakán szerezte. 1996 és 2017 között a Budapest Táncegyüttes, a Honvéd Táncszínház, majd a Magyar Nemzeti Táncegyüttes táncművésze, szakmai asszisztense és táncos szólistája volt. Jelenleg a Corvinus Közgazdász Néptáncgyüttes művészeti vezetője.

²⁰ Interjú – Deffend 2023.

Csaba²¹ és Kádár Ignác²² narratívái ábrázolják: „Ezzel a fajta megközelítéssel, amit Zsura fölvezetett nekünk, addig még nem találkoztunk” – nyilatkozik Taba Csaba, majd így folytatja:

„Ahhoz voltunk hozzászokva, hogy tanított valaki egy anyagot egy egységes séma alapján, s így tanultuk meg az arra a régióra jellemző tánc típusok legfőbb karakterjegyeit. Ez a fajta kutatás és műhelymunka fantasztikus volt. Zsura nagyon jól megtalálta a karaktereket. Az egyes táncos adatközlő egyéniségek és az ő táncosai közötti paralelleket. Nagy hangsúlyt fektetett az előadói attitűdök közötti hasonlóságokra. Ezeket mindig nagyon jól eltalálta. Ez igaz volt a Martin Archivum összes részére. A leosztás után szabad kezet kaptunk. Zsura szabad teret adott az önálló felkészüléshez. Megvolt a szakmai bizalom felénk. Néhány hét után nézett ránk. Korrigálások voltak a részéről, de ezt nyilván el is vártuk. Minden egyes apró részletre igyekeztünk odafigyelni, hiszen ilyen szintű precíz munkát addig még nem végeztünk. Magát a filmet persze ismertük, de inkább csak általános képet vázoltunk fel a látottak alapján a bonchidai táncokról akár táncosként, akár tanítás közben. Ez a fajta módszer, hogy egyénre lebontva lett a feladat ránk osztva, nagyon nagy felelősséget jelentett számunkra. Innentől kezdve minden rezdülésre figyelni kellett: hogyan lép be a táncba, hogyan lép ki abból. Az is belekerült a színpadi feldolgozásba, ahogy az egyik román táncos a zsebéből kivett zsebkendővel megtörli a homlokát. Azonosulnunk kellett az adatközlővel. A felvételeken keresztül kerestük az egyéniséget. A műsorban egyértelműen az individuum megjelenése volt a domináns.”²³ „Addig sohasem dolgoztam fel egyetlen táncanyagot sem ilyen szinten – emlékszik vissza Kádár Ig-

²¹ A Népművészet Ifjú Mestere kitüntetéssel elismert táncművész és néptáncpedagógus 1988 és 1992 között a Timár Sándor művészeti vezetése alatt álló Magyar Állami Népi Együttes, majd 1992 és 2007 között a Budapest Táncgyűttes tánckari tagja, később táncos szólistája volt. Felsőfokú végzettségét a Magyar Táncművészeti Főiskola néptáncpedagógus szakán szerezte. Jelenleg több vezető amatőr néptáncgyűttes vezetője, vendég oktatója.

²² A Nemzetközi Legényesverseny 2008-ban és 2009-ben első díjjal jutalmazott táncművész 2000 és 2007 között a Budapest Táncgyűttes tagja, vezető táncos szólistája volt. Hivatásos táncosként a Magyar Táncművészek Szövetsége két alkalommal is „Az évad legjobb férfi táncművésze” díjjal ismerte el előadóművészi munkáját. Jelenleg az Ajka-Padragkút táncgyűttes művészeti vezetőjeként, koreográfusaként tevékenykedik.

²³ Interjú – Taba 2023.

nác. Mindannyiunkban volt egy hatalmas megfelelési vágy. Páratlan feladat és követelmény volt számunkra. De Zsura nagyon bízott bennünk. Előtte ezzel a felfogással sehol sem találkoztam. Úgy érzem, ott bontakozhattunk ki igazán. Minden filmet lekértek az akadémiáról és körülbelül három hónap volt a felkészülési időszak. Hetente, kéthetente számot kellett adni a felkészülés aktuális állapotáról.”²⁴

A *Bonchida háromszor* – az *Élő Martin Archivum* többi darabjához hasonlóan – a paraszti tánckultúra egyedi feldolgozási módszerben testet öltő szemléletmódja mellett egy jól felépített művészi koncepcióba ágyazva fogalmaz meg kortárs gondolatokat és üzeneteket, melyek szintén az alkotói attitűd sajátjai, hiszen

„[...] remekül használja ki a színpadi tánc sajátos megjelenítési formájában rejlő áttételes jelentéshordozást azáltal, ahogyan a paraszti táncot kilépteti „adatközlő” szerepköréből, és gondolathordozóvá emeli. Ehhez hatékony segítséget kér az alkalmazott scenikától, ám döntőnek a komplex színpadi szerepet betöltő mobil tükrötáblák bizonyulnak.”²⁵

Az alkotó mindezt a következőképp fogalmazza meg:

„A *Bonchidában* a művészi koncepció a tükörrel született meg. Azért tolom oda a nézők elé a tükröket, hogy nézzen bele mindenki, és tegye fel magának a kérdést, mit tesz ő ezért a kultúráért, hogy tovább éljen? Ez egy kisebb provokáció, ez a díszlet funkciója.”²⁶

A színpad és a hitelesség viszonyrendszerét taglalva Székely Anna hivatkozott tanulmányában Faragó József egy 1982-es munkájára alapozva kifejti a színpadi néptánc egyedi jellegéből, sok esetben determinált helyzetéből fakadó sajátosságokat, párhuzamba állítva a paraszti tánckultúra hagyományos közegben való megjelenésének természetével. A hagyományos táncmatéria a színpadra kerülve produkcióvá, szerepét vizsgálva szórakoztató funkciójává válik. A színpadra állító, alkotó koreográfus legfőbb feladatákként pedig a tánc hagyományos környezetében megismert formai, szerkezeti, funkcionális jellemzőihez hű reprezentálást tartja.²⁷ Ennek az értelmezésnek a mentén

²⁴ Interjú – Kádár 2023.

²⁵ Kerekes 1999: 16–17.

²⁶ Interjú – Zsuráfszky 2023.

²⁷ Székely 2015: 41.

haladva a színpadi néptánc funkciói és a vele szemben támasztott elvárások tükrében megállapíthatjuk, hogy olyan formában kell eleget tennie a szórapoztató szerepkörnek, hogy eközben hű marad a hagyományos környezetben tapasztalt formájához. Ebben a megközelítésben látja Zsuráfszky az *Élő Martin Archivum*-jelenség korlátait:

„A nagy adatközlőket próbáltam megjeleníteni a színpadon. Csak őket lehet ilyen szinten bemutatni a színpadon az embereknek. Olyan területet, olyan adatközlőket kell választani, ami, és aki fenntarthatja a néző érdeklődését. Lehet csinálni Élő Martin Archivum-darabot, csak annak úgy kell megszületnie, hogy teljes alapossággal és körültekintő művészi erővel legyen fölvértezve az alkotó, hogy az a nézőket elvarázsolja.”²⁸

A sorozat egyes darabjait életre hívó idea meggyőző módon éreztette hatását a néptáncmozgalom megnyilvánulásának különböző szinterein (szólótáncversenyek, néptáncgyűttesek bemutatkozásának különböző fórumai), s a gyűjtési eredmények feldolgozásának és színpadon való megfogalmazásának módszertanában egyértelmű példát és szakmai elvárást jelentett a Budapest Táncgyűttes munkássága. Az újfajta megközelítés közvetlen módon tapasztalható hatásairól így vélekednek interjúalanyaim: *„Az amatőr néptáncmozgalomban futótűzként terjedt ez a fajta szemlélet”* – reflektál a jelenség kibontakozására Deffend Irén.

„Az adatközlő táncosok egyes táncfolyamatainak ilyen szintű elsajátítása egyértelműen elindult a mozgalomban, és onnantól kezdve a mai napig mindenki így táncolja a bonchidai táncanyagot. Addig egyetlen magyarországi együttes sem táncolta ebben a viseletösszeállításban. Így ez a tudatos koncepció a jelmezek tekintetében is megjelent.”²⁹

„Korábban ez a felfogás egyértelműen nem volt ilyen szinten jelen a színpadon” – vélekedik Taba Csaba.

Ez forradalmi volt a paraszti tánckincshez való viszonyulás tekintetében. Jellemzően az amatőr mozgalom reagált erre érzékenyebben. Ez ma mindenhol ott van a szakmai szemléletben. Létrejöttek azok a versenyek, ahol specifikusan egy adatközlő táncát kell megformázni. Ma

²⁸ Interjú – Zsuráfszky 2023.

²⁹ Interjú – Deffend 2023.

*már szinte mindenki így nyúl egy anyaghoz. Én e tekintetben pozitív irányú fejlődési lehetőséget már nem igazán látok.*³⁰

Majd Kádár Ignác egy már-már költői képpel zárja a gondolatkört: *„Egy olyan képet festett Zsura ezzel a mozgalom falára, ami egy életre rajta marad és azt nem lehet lekaparni. Senki nem csinált előtte ilyen jellegű dolgot.”*³¹

A művel kapcsolatban vizsgált jelenség a magyar színpadi néptáncra irányuló tánctudományi kutatásokban talán kisebb hangsúllyal kerül a vizsgálatok látókörébe. Primer források reflexióira támaszkodó, antropológiai szempontú megközelítések a néptáncmozgalomban egyfajta paradigmaváltást okozó szemlélet hatásának tudományos párbeszédben való megjelenése segíthet szélesebb értelmezési keretek között is a jelenség komplex magyarázatában, feltételezett hatásmechanizmusának feltárásában.

³⁰ Interjú – Taba 2023.

³¹ Interjú – Kádár 2023.

Irodalom

FELFÖLDI László

- 2004 Hitelesség és kultúra. In Jankovics József – Nyerges Judit (szerk.): *Hatalom és kultúra. Az V. Nemzetközi Hungarológiai Kongresszus előadásai I.* Budapest: Nemzetközi Magyarorságtudományi Társaság. 511–522.

KEREKES József

- 1999 Bonchida háromszor. *Táncművészet*. 30. évf. 2. sz. 16–17.

KOVÁCS Henrik

- 2021 *A néptánc társadalmi funkcióváltozásai. A néptánc szerepének vizsgálata a 20-21. század revival közegében.* Debrecen: Debreceni Egyetem Néprajzi Tanszék, MTA – DE Néprajzi Kutatócsoport.

MAÁ CZ László

- 1980 A magyar néptáncmozgalom a hetvenes években. https://adt.arcanum.com/hu/view/TanctudomanyiTanulmanyok_11_1980-1981/?query=ma%C3%A1cz%20l%C3%A1szl%C3%B3&pg=130&layout=s [Letöltés dátuma: 2023. 01. 04.]

MARGITTAI Gábor

- 2002 Íme, a táncoló ember. Élő Martin-archívumsorozat: Bonchida és Kalotaszeg. *Magyar Nemzet*. 65. évf. 301. sz. 15.

SZÉKELY Anna

- 2015 Az autentikusság és hitelesség kérdésének vizsgálata három magyarországi néptáncverseny kapcsán. In Simon András (szerk.): *DiákKörKép 2. Tudományos diákköri írások a néprajz szegedi műhelyéből.* Szeged: SZTE BTK. 26–46.
- 2020 Bonchidai román férfitáncok egy néptáncversenyen. In Pál-Kovács Dóra – Szőnyi Vivien (szerk.): *A mozgás misztériuma. Tanulmányok Fügedi János tiszteletére.* Budapest: L'Harmattan Kiadó. 134–151.

[SZ.N.]

- 2019 „Tedd ki a pontot!” XXII. Nemzetközi Legényesverseny és „Fordulj egyet előttem!” III. Nemzetközi Párostánc verseny.

Budapesti Művelődési Központ. Elérhető: <http://www.bmknet.hu/bmk-lezajlott-rendezvenyek-archivuma/bmk-lezajlott-muveszeti-rendezvenyek/9103-tedd-ki-a-pontot-xxii-nemzetkozi-legenyverseny-es-fordulj-egy-et-elottem-iii-nemzetkozi-parostanc-verseny>. [utolsó letöltés: 2023. 05. 21.]

Interjúk

MIKULICS Ádám

Interjú Deffend Irénnel. 2023. május 22. A hangfelvétel a szerző tulajdonában van.

Interjú Kádár Ignáccal. 2023. május 22. A hangfelvétel a szerző tulajdonában van.

Interjú Taba Csabával. 2023. május 22. A hangfelvétel a szerző tulajdonában van.

Interjú Zsuráfszky Zoltánnal. 2023. május 23. A hangfelvétel a szerző tulajdonában van.

Kettősspirálú londoni haláltánc A Tragédia lehetséges Scruton-olvasata

WINDHAGER ÁKOS

A *Tragédia* és a *Parsifal* közös olvasata

„Éli, Éli, lammá szabakthani?!”

(Mt, 27,46)

Hol van az Isten a közösség történeti tragédiái idején? Van-e szavakkal megfogalmazható célja a történelemnek? Jobb lett-e a világ a hit, a szerelem és a művészet révén? A válasz a kérdésre olyanok, mint Pierre de Fermat (1607–1665) sejtése, sem a lapszélre, de sok más oldalra se férne ki és végső bizonyítására párszáz év sem lenne elegendő. Madách Imre is terjedelmes műben, *Az ember tragédiája* (1861) drámai költeményben kereste rájuk a választ. Illetve, mutatta be a nem jó válaszokat. A mű első megjelenése óta folyik a vita arról, hogy milyen feleletet is adott a szerző, hogy azok mely művelődési folyamatban értelmezhetőek, illetve kiragadva azokat a műalkotásból mennyire érvényesek más tudományok (pl. teológia, történetírás, filozófia) nézőpontjából.

Én arra vállalkozom később kifejtett okból, hogy a *Tragédiát* Roger Scruton Richard Wagner *Parsifal*-járól írt kötete alapján elemzem.¹ A *Tragédiában* az emberért az Isten és a Sátán, a *Parsifalban* a Grálért (a Grál-emberért) Titurel és Klingsor verseng. A versengés Ádám és Parsifal bőrére (lelki üdvére) menő halálos küzdelem, amely csak azért éri meg nekik, mert a végén a jó győz. Wagner zenedrámájában a világ Parsifal személyében visszakapja a Megváltó jelenlétét, Madách hőse, Ádám pedig kinyilatkoztatást kap arról, hogy az emberek – miként – hallhatják az Úr hangját. Wagner megoldása közelebb áll napjaink elvárásához, mert a Grál-lovagok *jelképesen* a felmutatott szent kehely Eucharisziájában, *színről színre* pedig a „Megváltó megváltásában” („Höchstes Heiles Wunder! / Erlösung dem Erlöser!”), azaz Parsifalban tapasztalhatják

¹ Scruton 2021.

meg az Isten jelenlétét.² Madách megoldása viszont életszerűbb, mert Ádám és Éva az Úr hangját a költészetben, a zenén és a szerelmen keresztül hallhatja – ha a közvetlen érzékelésben bármi megzavarja. Mindkét darabban – a jelenlét gesztusával – az Isten a kegyelmét árasztja ki az emberiségre.

Az angol filozófus a Wagner-operában azt vizsgálta, hogy mit jelent az Isten jelenlétének hiánya a szereplők, a dramaturgia és az értelmezői közeg számára. Feltárja, hogy Wagnernél az ideális emberi közösség az, amelyikben a vezető, a tagok és a hagyományokban őrzött szentség metonimikus egységet alkot. Ebben a közösségben megvalósul Jézus ígérete: „Ahol ugyanis ketten vagy hárman összegyűlnek a nevemben, ott vagyok közöttük.”³ Így a Megváltó, noha távol van, mégis jelen van. Az Isten e paradoxon jelenlétét keresem Scruton alapján a *Tragédiában*. Konkrétan azt, hogy az Úr milyen módon *nem* jelenik meg ott, ahol várják a szereplők; milyen magyarázat van a távolétére, és miként érhető a visszatérése (ha az visszatérés). A kérdés magyar gyakorlati jelentőségét mutatja, hogy az Úr távollétét Paulay Endre (1836–1894) ősbemutatója (1883) óta a színházi hagyomány kanonikusan a *Tragédia* immanens jelenségének tekinti.

Azért választottam az összehasonlítás alapjául a *Tragédiát* nem olvasó Scruton *Parsifal*-monográfiáját, mert azt a keresztény esztétikai hagyományt képviseli, amelyben a *Tragédiát* a magyar szakirodalom közel egy évszázadig elemezte. Ismert okból 1948 után megszakadt a hazai keresztény esztétikai diskurzus.⁴ Noha világos, hogy Scruton az egyetemes, európai keresztény gondolkodást képviselte, és nem a jellegzetes közép-európai fenomenológiát, ám korszerű kérdésfeltevésai felfrissítik a *Tragédia*-értelmezést. A magyar olvasó számára folytatja az az érveléssort, amelyet nálunk Prohászka Ottokár (1858–1927), Ravasz László (1882–1975) és Sík Sándor (1889–1963), valamint Voinovich Géza (1877–1952) és Riedl Frigyes (1856–1921) alkalmazott.⁵ Az angol filozófus segítségül hívása arra is alkalmat ad, hogy az elemzésben túllépjünk a magyar szakirodalomban túltengő német romantikus filozófiai megközelítésen, elsősorban Georg W. F. Hegel és Ludwig Büchner hatástörténetén.

² Wagner 1882: 259.

³ Máté 18,20.

⁴ A megszakadt magyar keresztény esztétika *Tragédia*-olvasatára két példa: Fáj 1957. és Fáj 1986.

⁵ Voinovich 1914; Prohászka 1923; Ravasz 1924; Ravasz 1934; Sík 1934; Riedl 1935.

A kutatásom kihívása így is az, hogy elkerülje az 1861-től datálható, mára közel másfélezerre tehető szakirodalom számos zsákutcáját. A *Tragédiát* az értelmezők egyaránt olvasták történelmi látomásnak, vallásbölcseletnek és filozófiai rendszernek. Mások pedig tiltakoztak ellene, így a mű egy karizmatikus újraértelmezője, Hevesi Sándor (1873–1939) is: „*Az Ember Tragédiája* nem történelmi arcképcsarnok, nem látványos képsorozat, nem történelmi korfestés, hanem mindennél több, nagyobb, költőibb valami: az ember örök küzdelme Ádám álmában, változó víziókban.”⁶ A Nemzeti Színház egy későbbi rendezője, Gellért Endre (1914–1960) ellenkező irányból hasonló végkövetkeztetésre jutott. „[A] történelmi képek nem hazugságok. [...] [Lucifera] történelmet mutatja, *de végső fokon nem a történelmi valóságot*, hanem Lucifer szándékából következően annak árnyoldalait.”⁷ Akadt nem egy kutató, aki a szerző magánéletének nyilvánvaló kivételéseként értelmezte.⁸ Noha mindegyik elemzés hozzájárult a Műről való láncbeszédhez, a külsődleges viszonyítási pontok az irodalmi szöveg jelleget nem helyezték középpontba. A szakirodalomnak csak kis része látta színházi alkotásnak, holott az utóbbi révén tárult fel a drámai költemény szerzői szándékot tükröző játéktere. Mindezt tudva merül fel bennem a kérdés, vajon a *Parsifallal* való összevetés, az „Isten jelenlétének a hiánya” szempont nem az ezerötszázegyedik (félre) elemzés-e.

⁶ Hevesi 1923a: 9.

⁷ Gellért 1954, Közli: Koltai 1990: 200.

⁸ Palágyi 1900.

	<i>Tragédia</i>	<i>Parsifal</i>
Mitikus előjáték	1. szín: a Mennyben – Lucifer és az Úr összeütöközése	Előjáték zene
Bűnbeesés	2-3. szín: Lucifer megkísérti az emberpárt, Élet az Éden peremén	1. felvonás: (korábban: Klingsor öncsonkítása, a gerely elvesztése, Amfortas sebe), jelenben: a hatyúgyilkosság
Emberi küzdelem az Isten jelenléteért	4-10. szín: Egyiptom, Athén, Róma, Konstantinápoly, Prága, Párizs, Prága	1. felvonás finálé: a részvétlen Grál-szerzés (Die Gralsweihe ohne Mitleid)
A kortárs jelen: illúziók	11. szín: London	2. felvonás: Klingsor birodalma
A világ Isten nélkül	12-14. szín: Falanszter, Úr, jégkorszak	3. felvonás eleje: Gurnemanz és Kundry, Parsifal érkezése
Feloldás: Isten jelenléte	15. szín: „Ádám és Éva megváltása” (Az Úr visszafogadja kegyelmébe az emberpárt.)	3. felvonás finálé: A Megváltó megváltása

1. ábra: A *Tragédia* és a *Parsifal* szerkezeti összevetése

A címben jelölt londoni szín fináléját, a kettőspirálú haláltáncot azért emeltem ki, mert a távollevő Isten legmarkánsabb megnyilvánulása. A londoni színtér két túlvilági pont felé nyílik meg: az Ég (örök emlékezet) és a Halál (feledés). Ádám szellemszemmel nézheti az emberi létet és feltárul előtte, hogy a szereplőket a *danse macabre* (haláltánc) örvénye a mélybe rántja. Az Isten jelenlétének hiánya miatt a londoni szín létharca értelmetlenné vált, az élet hagyományos értékei kiüresedtek. Csupán Évára nem hat a halál vonzása,

mert ő a szerelem [itt: az érzelmek], a költészet [itt: a művészet általában] és az ifjúság [itt: az új nemzedékek születése] szimbólumaként halhatatlan. Éppannyira biblikus a kép, mint amennyire a romantikus filozófia irodalmi öröksége. A jelenet kiemelt szerepét az adja, hogy bár maga az Úr is hasonlóképpen nyilatkozik majd jelenlétéről az utolsó színben, de amíg az egy mitikus jelenetben zajlik, addig a londoni jelenet a mindenkori jelenben mutat a földi léten túlra.

A kortárs valóságot a Wagner-opera is hasonlóképpen mutatja meg a második felvonás fináléjában. A *Parsifal*ban is összeomlik az illúzióvilág (Klingsor birodalma), onnan is hosszú vándorlásra indul a főhős és ő is a másokkal való küzdelmekben mélyíti el a *compassio* (részvét, együttszenvetés) erényét. Ahogy a londoni jelenetben, úgy a Klingsor utáni időszakban a szereplők az Isten valós és illúzió jelenlététől is megfosztatnak, s a kozmikus magány vár rájuk. Az Úr jelenlétét csak az utópikus jövőben, a harmadik felvonás fináléjában, illetve a tizenötödik színben tapasztalhatják meg. Ahol azután megtudják, hogy végig jelen volt.

A Megváltó távolléte a *Parsifal*ban

„Veled Uram, de nélkülöd!”
(Boldizsár Miklós, 1984)

Roger Scruton a *Parsifal*-könyvben három olyan jelenséget elemez végig, amelyek közvetlenül is vonatkozathatóak a *Tragédiára*. Az általa vizsgált három jelenség összefügg: az Isten meghasítása (a Teremtő távol van, a Megváltó időszakosan jelen); a Grál-metonímia (a Grálkirály, a közösség és a szentség szimbolikus és valóságos azonossága); végül a kairosz-idő kulcssíkká emelése (a földi és égi időszemlélet összeütközése). Előrevetítve az elemzést, Scruton *Parsifal*-olvasata a következő: a büntől szenvedő közösséget megújítja a részvéte által az ősi hagyományokat elsajátító hős. A király, Amfortas, bűne következtében ugyanis a kairoszból, az örök jelenből (értsd: élő emlékezetből) a kronoszba, a múlandó időbe (értsd: felejtésbe) süllyedt a közösség. Parsifal, a korábban részvétlen főhős, úgy tudta megújítani a közösséget, hogy

részvétet tanúsított a vezeklő király szenvedése iránt, és ezáltal „Grállá” vált. Az opera kulcstrópusa tehát a metonimikus kapcsolat a hős, a Megváltó, a Grál és az előzőt védő közösség között. Az angol gondolkodó e trópus mentén tárja fel az opera keresztény szóhasználata alatti jelentésmezőt.

A bűnbeesés az európai művelődésben kiemelt elbeszélés, ahogy az eredeti állapot helyreállításáért folytatott küzdelem is. A kereszténység válasza a bűnre a Megváltás, amely a megtestesüléssel (Karácsony) kezdődik, a kereszthalállal (Nagypéntek) folytatódik, azt a feltámadás (Húsvétvasárnap) követi, végül a Szentlélek eljövételével (Pünkösöd) ér véget. Onnantól kezdve a Megváltás nem egyszeri befejezett múlt idejű esemény, hanem folyamatos befejezett jelen idejű akció. A Megváltás kulcsigéje a keresztény szövegekben a szeretet (*caritas*), amelyet a különböző értelmezők más-más módon magyaráztak. Wagner a részvét (*das Mitleid*) fogalmát használta, amelyet Scruton *compassio*-ként értelmezett.⁹ A scrutoni alapfogalom alakjában és értelmezésében is megegyezik a német katolikus teológus, Johann Baptist Metz (1928–2019) vezérmotívumával. A német gondolkodó számos tanulmányban fejtette ki a *compassio*-elméletét, legvégső változatát pedig a *Memoria passionis* (2006) könyvében fogalmazta meg.¹⁰ Ahogy Scruton, úgy Metz is a *compassio*-t – magyarul: a szánalmat, a részvétet és az együttszenvedést – tekinti a megélt hit (Wagnernél: a Grál) alapelveként.¹¹ Metz külön hangsúlyozza, hogy Krisztus a szenvedéseinkhez fordul oda, a Megváltás oka a szenvedéseinkkel való együttérzése, társszenvedése. „Az emberre tekintve Jézus elsősorban nem annak bűnét látta, hanem a másik szenvedését.”¹² Ha a krisztusi szenvedésről (és a feltámadásról) elfelejtkezve a Megváltást diadaltörténetté redukáljuk, ahogy Wagner a *Parsifal* cselekményében teszi, akkor azzal az evilági üdvözlést érzük el.

Az opera Montsalvat-jában minden nap a wagneri értelemben átértelmezett örömnappal, amely Nagypéntektől Nagypéntekig tart. A szöveg szerint a zeneszerző a kereszthalált tekinti Megváltásnak, amelyet a felvilágító Grál újra és újra jelenvalóvá ismétel. Scruton olvasatában Montsalvat, a Grál-kastély, arra hív, hogy a jelen világban éljünk a korábitól eltérően, a közösséggel

⁹ Scruton 2021: 101.

¹⁰ Metz 2006; Metz 2008. Lázár Kovács 2006: 422.

¹¹ Mezei 2009: 18.

¹² Ratzinger – Metz 2006: 403.

együttérezve (részvételi együttszenvetéssel). Akkor a saját erőfeszítésünk által és Isten segedelme nélkül is elérjük a Megváltást.¹³ Az együttszenvetést vállaló egyének közössége helyreállítja a Teremtés rendjét, így ők már a Megváltást árasztják ki. Az angol filozófus mutatta ki először, hogy amíg az opera elbeszélhető cselekménye valóban csupán Nagypéntek szimbolikus öröméig jutott, addig a zene a *compassio* mélységét járja be.¹⁴

Az evilági üdvözülésnél mélyebb sík feltáráshoz Scruton bevezeti a kairosz és kronosz megkülönböztetését.¹⁵ Az ógörög hagyomány alapján kairosznak nevezi az idő azon pillanatait, amelyben kiemelkedő jelentőségű esemény történik, az Isten jelenléte nyilvánvaló, és amelynek mozgása körkörös. Másképpen: a kairosz a mitikus, égi idő, az örök jelen. A kronosz pedig a hétköznapi idő, amelynek mozgása egyenletes és egyirányú. Montsalvatban a szertartások, a maguk megváltoztathatatlan szabályokkal leírt koreográfiájukkal, az időtlenségbe (a kairoszba) emelik át a résztvevőket (erre utal a Gurnemanz „térre vált idő” kifejezése). A Grál-kastélyban – mivel az az örök jelen világa – semmi sem változik. Amikor a fináléban Parsifal Montsalvatba megtér, átlényegül, s onnantól kezdve a külső tekintetek számára láthatatlan. Nemcsak azért, mert „Jól csak a szívével lát az ember. Ami igazán lényeges, az a szemnek láthatatlan.”, hanem mert aki a kronoszban él, annak a látását egy fátyol eltakarja, és a kairoszt nem látja. Legfeljebb érzékelheti, hogy valamit nem lát, ahogy Parsifal is észleli az első felvonás fináléjában. (Ezzel a látásmóddal látja Ádám a londoni kettősspirálú haláltáncot és ezt igényli magának örök tudásként a fináléban.) A kronosz illúziója mindenkit megtéveszt. Az okos Klingsor is e délibáb hatására vét előbb önmaga, majd a Megváltó ellen: ő a Grált a kronoszban akarta uralni, s nem a kairoszban befogadni. Amfortas is azért bukott el, mert a kairoszból Kundryért a kronoszba lépett ki és többé csak a térben talált haza, a térére vált időben nem.

Scruton a *Parsifal* Isten-képében tehát azt a paradoxont mutatja be, hogy az Isten létezik (méghez a „ehje asar ehje”), de a mű kronosz-idejében nincs jelen, hiányzik a történésekből. A Megváltó tehát eltávozott a kronosz-világból, s csak misztikus (itt: elhallgatott dolgok révén feltárható) nyo-

¹³ Scruton 2021: 14.

¹⁴ Scruton 2021: 101

¹⁵ Scruton 2021: 13.

mokat hagyott maga után.¹⁶ A távoli (kairoszbeli) Isten képe a 19. századi, elsősorban presbiteriánus hagyományból ered, amely pedig Immanuel Kant Istenérv-kritikájából (*A tiszta ész kritikája*, 1781) vezethető le. A presbiteriánus megközelítést Wagner vallomása összegzi: „Nem hiszek Istenben, csak az istenfélelemben”.¹⁷ A zeneszerző az egyéni hit(élet)et folyamatos önfeláldozásnak látta, amely révén azonban a hívő megtapasztalhatta a közösségben való feloldás élményét.¹⁸ A közösség ugyanis azért fontos Scruton Wagner-olvasatában, mert a szentséget a közösség hagyománya – az emlékezet – őrzi. A szentségre való emlékezés annak rituális jellege miatt maga is szent. Így válik maga a közösség válik szentté a rítus idejére. Ahogy tehát a közösség őrzi a szentséget az – ismétlések révén az örök jelenben játszó – szertartáson keresztül, azonképpen a szentség is megőrzi a közösségeket.¹⁹ Így az operában nem az Isten „szolgáltatja ki” a Megváltást az embereknek, hanem a közösség – még ha a társadalmi rangsor alapján magát a felmutatást a legelső Grál-presbiter (itt: király) végzi is el.²⁰ Ennek mintájára válik metonimikussá Parsifal és a közösség kapcsolata. A lovag a harmadik felvonásban átveszi – a dramaturgiában Amfortas, a mitológiában azonban – Jézus szerepét, ő válik a Megváltóvá, ahogy a szöveg fogalmaz: a Megváltó megváltójává.²¹ Parsifal áldását (a Megváltást) a közösségre terjeszti ki, ahogy ő is tőlük – és a jelképé emelt – Gráltól kapta.²²

A bűn azonban az ideális közösséget is megrontja. A közösség a bűnbeesést követően a kairoszból a kronoszba zuhan, a Grál-látásából az isteni távollét sivárságába, a szeretetből a részvétlenségbe. Utóbbira a legjobb példa a hattyút legyilkoló főhős. Parsifal részvétlenségét Wagner – igen didaktikusan – hangsúlyozza: részvétlén a lelőtt hattyú iránt, részvétlén a hattyúval jelképesen és valóságosan azonos Amfortas iránt és részvétlén saját anyja, Herzeleide (magyarul: a szív fájdalma) iránt. Amfortas bűne bonyolultabb. A nőtlen király szerelme egy nő iránt önmagában erény lenne. Grál-királyként azonban neki tudnia (azaz emlékeznie) kellett volna, hogy Kundry nem

¹⁶ Scruton 2021: 68.

¹⁷ Scruton 2021: 9.

¹⁸ Scruton 2021: 15.

¹⁹ Scruton 2021: 13.

²⁰ Scruton 2021: 5.

²¹ Scruton 2021: 63.

²² Scruton 2021: 63.

az, akinek látszik. Az érzéki vágy sem bűn önmagában, azt nemes érzelmek és elköteleződés (kairosz) is kísérhetik. Amfortas esetében az vált végzetes hibává, hogy a kronoszt (pillanatnyi kéj) előnyben részesítése a kairosszal (a szent cél) szemben.

Az opera Istene Amfortas sérülésekor hagyta el a világot, hiszen a királlyal a Grál (itt: Jézus Wagner-avatárja) kapott halálos sebet. Amíg az új király nem töltheti be tisztjét, addig az Isten jelenlétének hiányában volt/van a világ.²³ Wagnernél ráadásul a Megváltó az oltáron csak metaforikusan van jelen, de valóságosan azok életében, akik hiába várják.²⁴ A hiányát mindenki megszenvedí, Titurel belehal, Amfortas egy Krisztus-i élethosszig vezekel, Klingsor pedig örömtelen keserűségben szégyenkezik. Kundry újjászületések során át hurcolja vétke terhét. Szétesik a Grál-közösség is. De még Parsifal is céltalan bolyong, és kétségbeesésből kétségbeesésbe zuhan, holott visszaszerezte részvéte révén a szent gerelyt. Az angol filozófus zord Wasteland-ként azonosítja Wagner világát.²⁵

Metz és Scruton fogalmai szerint: Amfortas Klingsor ellen harcolva feledte a Grált, majd sebe megfosztotta a közösséget a szentségtől, és a folytonos feledés romlását hozta Montsalvatba. A feledéstől szenved Parsifal is, az első felvonásban egyetlen identitását firtató kérdésére sem tudott felelni. Kundry csókjával született meg benne a részvét, de a gerellyel a Grál-kastélyba vezető visszaútra nem emlékezik. Csak, amikor az emlékeiből valós élménnyé vált az együtt-szenvedés, akkor térhetett haza a gerellyel. A Megváltó távolléte kétértelmű, látszik ez Nietzsche „az Isten halott!” olvasatából is. A német filozófus, nem mellesleg a *Parsifal* kikristályosodásának közvetlen szemtanúja, az opera részvét-gondolatát elutasítva mutatott rá a kereszténység alapvető kortárs kihívásaira. A *Parsifal* keserű paródiájaként írt *Így szólott Zarathustra* (1883) kötetében az Isten az emberek iránti végtelen részvéte miatt hal meg (öli meg a legocsmányabb ember). Scruton hosszan vitatja Nietzsche kritikáját, ám annyiban igazat ad neki, hogy Wagner akkora különbséget tesz a Megváltó és a Teremtő között, hogy az már két külön „létezőként” jelenik meg.²⁶ Tehát ki nem mondva, az angol bölcselelő elfogadja a német gondolkodó véleményét:

²³ Scruton 2021: 8.

²⁴ Scruton 2021: 18.

²⁵ Scruton 2021: 98.

²⁶ Scruton 2021: 100.

mert Wagner a Megváltó halálát mutatja meg, míg a Teremtő létéről nem nyilatkozik. A Megváltó (az egykori Titurel, a fiatal Amfortas és a finálé Parsifalja) ebben az olvasatban a többi kiválasztott Wagner-hősre (pl. Siegfried) hasonlít, aki emberfeletti képességekkel rendelkezik és önerőből végrehajtja a mitikus feladatot, a közösség „megváltását”.

Hátra van még, hogy számot adjunk arról, hogy honnan is tudhatunk a fentebb leírtakról. Az már eddig is kiderült, hogy ami fontos, az elmesélhetetlen a wagneri trópushalmazás következtében, valamint azért is, mert a lényeges cselekmény a kairoszban játszódik, nekünk pedig kronosz-nyelv áll rendelkezésre. A zeneszerző révén azonban minden szférában kijelölt egy-egy elbeszélőt, és noha a dramaturgiai csúcsponton ellentmondanak egymásnak, de mégiscsak közvetítik az eseményt egyenrangú szólamaikkal. Az opera szereplői között az információkat Kundry osztja meg, illetve titkolja el. A cselekményt (sokkal inkább: a cselekmény értelmezését) Gurnemanz előadásából ismerhetjük meg. A történetnél mélyebb összefüggéseket a zene és szöveg együtteséből nyerhetjük meg nem értelmi úton.

Az Úr távolléte a *Tragédia* szövegében

„Ádám, Ádám! Elhagytál engemet,
Elhagylak én is, lásd, mit érsz magadban.”²⁷
(Madách)

Az ember tragédiája a világtörténelem egyes kiválasztott eseményei alapján keresi a választ a *Parsifaléval* azonos kérdésre, hogy miként boldogulhat az egyén és a közösség. Madách így ad prózai válaszát:

„Egész művem alapeszméje az akar lenni, hogy amint az ember Istentől elszakad, s önerejére támaszkodva cselekedni kezd: az emberiség legnagyobb s legszentebb eszméin végig egymásután cselekszi ezt. Igaz, hogy mindenütt megbukik, s megbuktatója mindenütt egy gyönge, mi az emberi természet legbensőbb lényében rejlik, melyet levetni nem bír (ez volna csekély nézetem szerint tragikum), de, bár kétség-

²⁷ Madách 2005: II, 182–183.

be esve azt tartja, hogy eddig tett minden kísérlet erőfogyasztás volt, azért mégis fejlődése mindig előbbre s előbbre ment, az emberiség haladt, ha egy küzdő egyén nem is vette észre, s azon emberi gyöngét, melyet saját maga legyőzni nem bír, *az isteni gondviselő vezérlő keze* pótolja, mire az utolsó jelenet »küzdj és bízzál«-ja vonatkozik.”²⁸

Sommásan azt mondhatjuk, hogy a *Tragédia* megfordítja a magyar romantika klasszikussá vált sorát: „Mi dolgunk a világon? küzdeni / Erőnk szerint a legnemesbékért.” A Madách-dráma azzal szembesíti főhőseit, hogy bár a „legnemesb” eszmékért küzdenek erejük szerint, mégis eljutnak addig a lelkiállapotig, amelyben így kiáltanak fel: „Nincs a Teremtésben vesztes, csak én!” A válasz arra a kérdésre, hogy miért is éri meg küzdeni erőnk szerint – és miért nem, a mű egésze révén tárható fel. Természetesen, nem ad egyetlen, jelszóra alakítható választ. Sőt, éppen a jelszavak kiüresedését szemlélteti. Így az előzőekben érintett Vörösmartyre utaló szentencia, „A cél a küzdés maga!” sem tud arany szabállyá válni, mert az új-jégkorszak ironikus jelentében az is értelmét veszti.

A főszereplők, Ádám és Éva, bár ettek a mindentudás fájáról, valójában nem lettek mindentudók. Scruton fogalmaival: a bűn következtében a kairoszról kizuhantak a kronoszba, ahol a korábbi működő rendszer helyett csupán részjelenségeket észleltek és hiányolták a teljességet. Ezért azt kérték Lucifertől az Édenből való távoztuk után, hogy mutassa meg nekik, megérte-e a bűnbeesés. A Sátán teljesíti kérésüket és közös (!) álomba merülnek, amelyben feltárul számukra a jövő. (A néző számára a múlt.) Az álombéli jelenetek az ókori Egyiptomban, Athénban és Rómában, majd a középkori Konstantinápolyban, az újkori Prágában, Párizsban és Londonban, végül az alternatív befejezések Falanszterállamában, az Űrben és az újabb jégkorszakát élő Föld Egyenlítőjén játszódnak. Madách történelmi forrásokat használt fel, de nem törekedett történelmi hűségre. A történelmet életálomként és a jelen visszfényeként ábrázolta. Az egyes korokba az álmodó Ádám lendületet és új eszméket visz, amelyek azonban rendre elveszítik erkölcsi tartalmukat. A csalódások hatására Ádám fokozatosan elkeseredik, végül, felébredve, kilátástalannak látja az emberiség történetét (és jövőjét). Lucifer kis híján eléri célját, és sike-

²⁸ Madách Imre levele Erdélyi Jánoshoz, 1862. szeptember 13., Alsó-Sztregova, Közli: Kerényi 2006: 178. Kiemelés tőlem.

rülne is öngyilkosságra rávennie, amikor Éva bejelenti, hogy gyermeket vár. Ádám a kétségbeesésből hirtelen ébred fel, és megadja magát az Úrnak.

Amíg Wagnernél a részvét révén léphetünk át a kronoszból a kairoszba, Madáchnál fordítva: a részvét révén válik majd egyáltalán lehetségessé a kronosz léte. Az álomszínekben viszont megfordul az idők menete, mert ott mindannyiszor a kronosz szabályai szerint kezdődik az új nap és egy kairosz-élménnyel zárul. Viszont – és Ádám keserű élménye éppen az, hogy – az előző korszak lezárásában megélt kairoszi felismerés a következő jelenetben már unt kronosszá szürkül a közösség számára. Az eredendő bűn (az önmegváltás kísértése) következtében egy emberi „gyöngé” kisiklatja a közösség megszentelődését. A gyöngére Lucifer hívja majd fel a figyelmet, aki az álomban nem halálos ellenfélként jelenik meg, hanem szövetségesként. Éva a legtöbb esetben önálló életet él, s így hol hű, hol hűtlen, hol egyedülálló, hol kettős személyiség.

Amíg a *Parsifalban* úgy áll helyre a világ rendje, a Megváltás, hogy a főhős és a közösség a Grálban egyé válik, addig Ádám minden esetben a közösségen kívül találja magát. Az ókori Athénban, a forradalmi Párizsban és a diktatórikus Falanszterállamban ki akarják végezni. Magányt él meg akkor is, amikor Egyiptomban és az új-jégkorszakban istenségnek tartják. Akkor sem jár jobban, amikor nem akarják bántani, pusztán csak nem értik meg, mint az ókori Rómában, a középkori Konstantinápolyban és az újkori Prágában. A kortárs Londonban kigúnyolják, elűzik, dicsőítik majd el akarják fogni. Hasonlóképpen nem adatik meg neki az idilli házaseset sem, hol küzd csak Éváért (Konstantinápoly), hol, ha együtt is vannak a nő hűtlen (Prága), hol pedig a szép házaseset (Athén) sem feledtetheti a csöcselék halálos fenyegetését.

Helyszín, idő	Ádám karak- tere	Éva ka- raktere	Ádám egyéni célja	Ádám közös- ségi célja	Társadal- mi gya- korlata
Egyiptom, ókor	Fáraó	rabnő	egyediség: dicsőség	-	despotiz- mus
Athén, ókor	Miltia- dész	Miltiadész hű neje	a nép szol- gálata	szabad- ság	demagógia
Róma, ókor	Sergiolus	Júlia (kéj- hölgy)	a szerelem kéje	-	bacchaná- lia
Konstan- tinápoly, középkor	Tankréd	Izora (apá- ca)	a lovagi erény	testvéri- ség	fanatizmus
Prága (1.), „1610”	Kepler	Borbála, Kepler hűtlen fele- sége	tudomány: a tudás rendszere	-	babona
Párizs, 1794	Danton	(1) márki- nő (2) forra- dalmárnő	a nép szol- gálata	egyen- lőség	diktatúra
Prága (2.), „1610”	Kepler	Borbála, Kepler visszatérő neje	tudomány: a köz fel- világosítá- ása	-	veszedel- mes viszo- nyok
London, kortárs	Utazó	polgárlány (Margit)	a szerelem illúziója	szabad- ság	kalmárvi- lág
Falanszter, jövő	Utazó	anya sze- repű mun- kásnő	a lovagi erény a tudomány ellen	egyen- lőség	társada- lom-mér- nökség
Úr, jövő	Utazó	-	az egyedi- ség	az állam elutasítá- ása	(kozmosz magány)
Eszkimó, jövő	Utazó	az eszkimó felesége	a vigasz- keresés	testvéri- ség	túlélés harca

2. ábra: A történelmi álmok összevetése

A magyar irodalomtudomány hagyományosan úgy gondolja, hogy a történelmi álom egére – a történelem egyes eseményeinek értelmezésére – Lucifer fest

sötét árnyakat. Az egyik legértőbb korai műbíráló, Erdélyi János (1814–1868) így ír:

„Azon mystikus viszony előállítása helyett, melyben van ember a jó és rossz szellemmel, inkább az adatik, melyben van csupán az ördöggel, miért az *Ember Tragédiájának* alapeszméje Luciferben van megtestesülve, az indokok tőle származva, és a történelemből oly események kiszemelve, és összeállítva, melyeket a rossz lélek sugallata után vitt véghez az ember, vagyis az embervilági történelemnek ördögi része.”²⁹

Maguk a szereplők azonban nem vádolják történelemhamisítással a Sátánt. Igaz, Ádám a fináléban úgy nyilatkozik az Úrnak, hogy „rettentő látomások gyötörtek, / És nem tudom, mi bennök a való.”³⁰ Ám ezzel együtt sem tekinti egyetlen szereplő sem a történelemről szóló álmot Lucifer torz értelmezésének. Ők azt a valóság hű értelmezésének veszik, s maga az Úr sem utal egy igével sem annak félremagyarázására. (De a változtatás jogát fenntartja.) A történelmi látomás esetében az emberpár nem a sötétre-festést kapja Lucifertől, hanem az ellenkezőjét. Idézve a drámát:

„LUCIFER:
Legyen. Bübájat szállítok reátok,
És a jövőnek végeig beláttok
Tünékeny álm képei alatt;
De hogyha látjátok, mi dőre a cél,
Mi súlyos a harc, melybe útatok tér;
Hogy csüggedés ne érjen emiatt,
És a csatától meg ne fussatok:
Egére egy kicsiny sugárt adok,
Mely biztatand, hogy csalfa tünemény
Egész látás – s e sugár a remény. —”³¹

Az Isten, aki korábban – látszólag – csak a magas fenségből érintkezett az emberpárral, a fináléban közelebb hajol az emberhez. Olyan őszinteséggel és szeretettel fordul felénk, amely korábban számukra elképzelhetetlen volt.

²⁹ Erdélyi 1862: 3.

³⁰ Madách 2005: XV: 110–111.

³¹ Uo., III, 546–555. Kiemelés tőlem.

Kegyelmébe (vissza)fogadja őket. Az Úr nem az álmoktól rémült meg, de az emberpárért aggódott – még ha azt Isten máshogy teszi, mint mi. Ahogy Ádám együtt szenvedett az egyes korok szereplőivel, úgy az Úr együtt szenvedett az emberpár félelmeivel. A Mindenható Örök Atya (Wagner: Teremtő) az apostoloktól búcsúzó Fiúvá (Wagner: Megváltó) vált, aki vigaszt, reményt és szeretet ad. Állandó jelenlétéről biztosítja az emberpárt. Azt is felfedi, hogy miként észlelhetik jelenlétét. Ígér egy állandó égi szózatot (a Megváltásra való emlékezést), amelyet azonban az egyes korok létharca, haláltánca és boszorkányüldözése elfeledtethet. Ezért más módon is elérhető lesz: az új nemzedékek születésében, a művészetben, továbbá a szerelemben. Mindegyiket Évához köti az Úr, akin keresztül mindezek megvalósulhatnak.

„Az ÚR
S ha tett dús életed
Zajában elnémúl ez égi szó,
E gyöngé nő tisztább lelkülete,
Az érdekek mocskától távolabb,
Meghallja azt, és szíverén keresztül,
Költészetté fog és dallá szűrődni.”³²

Az emberek tehát elsősorban a „szíven” és a szüntelenül megismételt emlékezésen keresztül léphetnek be az Isten örök jelenébe. Mindez azonban nem ismeretlen már Ádám számára, mert tartalmát tekintve azonos szózatot hallott már ugyanerről a tárgyról.

„ÉVA
Mit állsz, tátongó mélység, lábaimnál!
Ne hidd, hogy éjed engem elriaszt:
A por hull csak belé, e föld szülötte,
Én glóriával átallépek azt.
Szerelem, költészet s ifjuság
Nemtője tár utat örök honomba;
E földre csak mosolyom hoz gyönyört,
Ha napsugár gyanánt száll egy-egy arcra.”³³

³² Uo., XV, 161–167.

³³ Uo., XI, 584–591. Kiemelés tőlem.

Éva e jelenetben a Szűzanya, Maris Stella attribútumait öltötte magára. A kulcs tehát, Isten jelenlétének érzékeléséhez a szerelem, a költészet [művészet] és az örök ifjúság [a nemzedékek körforgása]. Az Úr tehát több ízben, több időpontban is megmutatta önmagát. Az, hogy ennek ellenére is nehéz őt megtalálni, mégis az emberiség közös tapasztalata. Ádám ugyanis annak is tanúja volt, ahogy a szerelem ürességet adott neki (Róma, Prága, Eszkimó-szín), ahogy a művészet isteni jellegét veszítve üzletté vált (London), vagy éppen indexre került (Falanszter), de az ifjúság bája mögött is csupán az ostobaság honolt (Prága, London). Isten tehát bár megmutatja az utat önmagához, mégsem oly egyértelmű az. Madách őszinte maradt hőseihez, így a végén Éva boldog lett, Ádám pedig kételkedő maradt. A darabot ugyanis az Úr szózata: „Mondottam ember, küzdj és bízva bízzál!” zárja, amely nyitva hagyja Ádám kérdéseit.³⁴

Az Úr távolléte a *Tragédia* a rendezésekben

„Noha nincs ott ténylegesen, mégis ott van!”³⁵

(Gellért Endre)

Az, hogy – Scruton kulcsmotívumát átvéve – az Isten jelenlétének a hiánya a *Tragédia* kulcsmotívuma lett – a szöveg egyes elemeivel ellentétben – a magyar színháztörténet máig meg nem kérdőjelezett előadási szokásából fakad. A madáchi Isten-kép befogadástörténetére a legjelentősebb hatást Paulay Ede említett, 1883-as ősbemutatója gyakorolta azzal, hogy az Úr nem jelent meg a színpadon, ellentétben a szöveg utalásaival. A *Tragédia* szövegében ez áll: „A mennyekben Az ÚR dicstől környezetten trónján. ANGYALOK SEREGE térden. A NÉGY FŐANGYAL a trón mellett áll. Nagy fényesség.”³⁶ Ezzel szemben Paulay rendezésében az Úr nem jelent meg személyében, hanem egy glóriával körülvett háromszögben lévő szem szimbolizálta a színpad felső függönyén.³⁷ Hangja végig a színpad mögől szólt és „nem csendült illúzi-

³⁴ Uo., XV, 202.

³⁵ Gellért 1954: 3.

³⁶ Madách 2005: I.1 előtti rendezői sorok

³⁷ Németh 1933: 15.

ót keltő módon.”³⁸ A különbség nyilvánvaló, mégis néhány esetet leszámítva máig Paulay értelmezése a meghatározó.

Isten színpadi ábrázolása jelentős kihívás volt, természetesen, a korai modern művelődésben, ahogy arról a *Budapesti Hírlap* újságírója hosszabban is értekezett:

„Igen jó ízlés súgta a rendezőnek, hogy az Úr szerepét a minimumra kell redukálnia. Egy más intézkedés, amit tett, az, hogy *láthatatlan* is tette az Istent. Ebben is van sok ráció, noha a mennyszágnak éppen az a fő-fő megkülönböztető tulajdonsága, hogy ott az Isten színről-színre látható. De az élő Istent színpadra vinni egyfelül *profanációnak* tartathatik, másfelül mivel kell és lehet egy emberi alakot körül venni, hogy illúzióit, képzetét egy Istennek, azaz jobban az Istennek keltse? Másfelül áll viszont az, hogy a színpadon voltaképpen nem existál nem látható szereplő, kivált az olyan, aki beszél és intézkedik. Ha már halljuk ott az Úr intéző szavát, mért ne lássuk ábrázatát is?”³⁹

Az újságíró ötletet is ad, hogy miként kéne valóságos jelenlétet biztosítani:

„Hogy milyen legyen az, akit sohasem láttunk? — Istenem, legyen olyan, mint a hangja: legyen emberi. [...] Ha látjuk ez Istent dicsben, fényben és mennyei nyugalomban, s ha ez Isten, emberi képével, megszólal emberi hangon: természetes lesz és a dolog megesis illúziónk csorbája nélkül.”⁴⁰

Az Úr dramaturgiai szerepét Paulay tehát gyengíti, míg Luciferét erősen megnöveli. A négy azonosrangú főangyalt két csoportra osztotta. Gábrielt, Ráfaelt és Mihályt fiatal színészlányok alakították és recitativo deklamáltak természetellenes magas hangfekvésben. Lucifert viszont a kor híres cselszövő férfikaraktere, Gyenes László (1857–1924) játszotta egy emberöltőn keresztül.⁴¹ Az összecsapás dramaturgiai erőviszonyai így látványosan javultak a Kísértő javára. Mindezt tetézte, hogy Paulay a kettősspirálú londoni haláltáncot kihagyta. A rendező akarva-akaratlanul is a klingsori birodalom pusztulás utáni állapotát jelölte ki a kortárs valóságnak, az értelmezés alapsíkjának.

³⁸ Beöthy 1883: [1]

³⁹ Rákosi 1883: 1. Kiemelés tőlem

⁴⁰ Uo.

⁴¹ Székely 2009: 270.

Azt a Pusztaországot, amelyben majd csak kétségekkel telve tudjuk – az emberpárral együtt érezve – meghallgatni az Úr gyengéd szavait.

Hevesi Sándor	Németh Antal	Major Tamás	Vámos László	Vidnyánszky Attila
1908 , Bp. Népszínház-Vígopera	1930 , Magyar Rádió (1931, 1932 is)	1955 , Bp., Nemzeti Szh., Gellért Endre, Marton Endre	1965 , Szeged, Szabadtéri Színpad (1966, 1969 is)	1998 , Beregszász Illyés Gyula Nemzeti Szh.
1923 , Bp. Nemzeti Szh,	1937 , Hamburg, Staatliches Schauspielhaus	1957 , Bp., Margitszigeti Szabadtéri Színpad (Nemzeti)	1970 , Bp. Operaház (Ránki-opera)	1998 , Veszprém, Kolozsvári Áll. Magy. Szh.
1926 , Bp. Nemzeti Szh,	1937 , Bp. Nemzeti Szh,	1960 , Szeged, Szabadtéri Színpad	1983 , Szeged Szabadtéri Színpad,	2011 , Szeged, Szabadtéri Játékok
	1939 , Bp. Nemzeti Szh. Kamara	1960 , Bp. Nemzeti Szh.,	1983 , Bp. Nemzeti Szh.	2012 , Debrecen Csokonai Szh.
	1940 , Frankfurt, Städtische Bühnen Schauspielhaus	1964 , Bp. Nemzeti Szh.		2018 , Bp. Nemzeti Szh.
	1943 , Bern Stadttheater	1972 , Bp. Nemzeti Szh.		2023 , Bp. Nemzeti Szh

3. ábra: A *Tragédia* ismertebb rendezői (1908–2023)

Az Úr megjelenítésében részleges változást hozott Hevesi Sándor második rendezése (1923). Kijelentette, hogy „[a]z Úr és Lucifer között harc folyik (nem kedélyes fogadás).”⁴² A küzdelmet a rendezés középpontjába állítja, s Paulay értelmezésével szemben azzal élezi ki a küzdelmet, hogy az Isten jelenlétét folyamatosá teszi. Igaz, eszmék révén biztosítja az Úr állandóságát. „A harc már most a földön folyik tovább, ahol Ádám két erő között áll: a lelkébe ültetett ideál (Isten) és a maró és merő kétkedés (az ördög) között.”⁴³ Amiképpen Parsifal küzdött a szerelmi vággyal és a hivatástudattal Kundry csókja után, úgy vívódott Ádám is. Ismét Hevesit idézve:

„Ahogy Ádám a nőn keresztül érzi és érti meg igazi hivatását s azután elhagyja a nőt, hogy csak hivatásának éljen, meg újra visszatér hozzá, hivatását feledve, ahogy kiábrándul hivatásából, meg újra föllelkesül érte: ennek a hatalmas, soha véget nem érő drámának kell a színpad víziószerű képein keresztül megelevenednie.”⁴⁴

Hevesi harmadik rendezésében (1926) már misztériumként értelmezte a drámát:

„Minden középkori misztérium mennyei prológgal kezdődött, épp úgy, mint *Az ember tragédiája* és a prológ ott is, mint Madáchnál, Isten és a Sátán között folyó harc volt. [...] Ez a drámai játék, mondjuk: ez az isteni színjáték csak úgy volt megvalósítható s a nézők számára érzékeltethető, hogy a mennyország, tehát Isten jelenléte az egész passzión keresztül nyilvánvaló maradt, csakúgy, mint a Sátáné.”⁴⁵

1926-ban már nemcsak eszmei módon vitte a színre Isten képét, hanem színházi-tárgyi valóságában is. A dráma kezdetétől láthatóvá tette a háromszintes színpadkép tetején a mennyországot, amely az Istent *jelképezte*. A rendező nyilatkozata alapján az Úr jelképes jelenléte és *de facto* jelenlétének hiánya egyidőben volt látható.

„Mihelyt a színpadi keret lehetőségessé teszi azt, hogy a menny – ahol az Úr székel – egész idő alatt ott legyen a néző szeme előtt s mihelyt lehetőségessé válik az, hogy a lugas, amelyben Ádám és Éva világtörténelmi álmukat álmodják, állandóan ott maradjon a színen, tehát

⁴² Hevesi 1923: 9.

⁴³ Uo.

⁴⁴ Uo.

⁴⁵ Hevesi 1926a: 15.

hogy az *Úr szeme állandóan ott függjön a történeten* s viszont a történelemben cselekvő Adám és Éva mögött állandóan ott érezzük az álmodó Ádámot és Évát, akkor megszűnik a színpadon a történelmi képsorozat s jogaiba lép a megkomponált költemény.⁴⁶

Egy félreértése azonban Hevesinek is van: már a kezdet-kezdetétől vörös fény veszi körbe Lucifert, tehát ő is eleve elrendelte a történelem menetét.⁴⁷

Voinovich Géza (1877–1952) irodalomtörténész 1934-es rendezésében a misztérium-értelmezésből indult ki, de tovább erősítette a szakrális jelleget. Rendezőtársa, Horváth Árpád (1899–1944), aki nem értett egyet Voinovich sem elvi, sem technikai részleteivel, kényszeredetten így írt az elgondolásról. „*Az ember tragédiája* egy szavakban komponált nagymise. A darab mítosz-szal kezdődik, s mítosszal végződik. Isten a mű megoldása. A XV szín olyan, mint egy Alleluja.”⁴⁸ Később erős kritikával jelentkezett, amelyért 35 évesen nyugdíjazták. Hasonló szakrális megoldással már a misztérium-rendezést jól ismerő Németh Antal (1903–1968) sem élt, de ő a transzcendenciát mégis – jól ismert – jelképek révén megmutatta. Így 1937-es rendezésében az Úr, Lucifer, az angyalok, Péter apostol és a konstantinápolyi papok mind képviselték saját keresztényi vonatkozásaikat. Értelmezésében a *Tragédia* mégis – finom jelzések révén – kilépett a korábbi horizontból. Az Úr hangját eredetileg háromszólamú együttes énekelte volna, ám végül egyszólamú énekbeszédként hangzott el zenekari kísérettel (orgona, vonósszólamok).⁴⁹ Az Úr szózata ezúttal nem a magasból, nem oldalról és nem is alulról szólalt meg, hanem a nézőtér magasságából. Őt magát nem látták a nézők, csak egy erős fénygömböt, amely beszéde alatt végig ragyogott. A Luciferrel folytatott párbeszéde viszont operaduett-jelleget kapott. A bűnbeesés és az eszmélés, illetve a finálé, a visszatérés az Isten kegyelmébe hasonló módon erős zenei aláfestéssel játszódott le.

Németh a *Tragédia* bibliai keretszíneit operai karakterűvé tette, a történeteiket viszont elemelte attól. A történeti színekben a zene kísérő elem volt, legfeljebb melodramai jelleget adott. A cselekményen túl a zenei motívumrendszer (pl. szerelem-, küzdelem-, Lucifer-motívum) kötötte össze a két

⁴⁶ Hevesi 1926b: 12.

⁴⁷ Kárpáti 1926: 796.

⁴⁸ Horváth 1982: 167.

⁴⁹ Koltai 1990: 92.

eltérő jelenetsort. Az opera-elképzelése egyértelműen a *Parsifal* felé nyitotta meg a *Tragédia* értelmezését, hatása nyilvánvaló Dohnányi Ernő (1877–1960) nagyszabású oratóriumában, a *Cantus vitae*ben (1941). Németh a londoni jelenetet teszi meg rendezése középpontjának, amelyről leválasztja a Haláltáncot önálló számként.⁵⁰ Éva, aki abban legyőzi a Halált, az operaivá tett (meggyengített, kulturális emlékké tett) Isten-kép következtében nem a Teremtő és nem is a Megváltó tükörképe. Jelentése Ady sorával ragadható meg: „Az Élet él és élni akar”. Németh összegezte az elődök rendezői (pl. Hevesi) és a kortársak irodalomtudományi (pl. Voinovich – akit személy szerint nem kedvelt egyébként), valamint vallásesztétikai (pl. Ravasz) értelmezéseit, és önálló új korszakot nyitott.

Az Úr és Lucifer párbajáról a hangsúlyt végül Major Tamás (1910–1986) helyezte át az emberi küzdelem síkjára. A rendező, aki maga számos rendezésben alakította Lucifert, érthető módon Ádám és az ördög között játszatta le a drámai összecsapást. A rendezéseiben a Sátánt tette meg az író képzelt szócsövéné, a mindentudó főhőssé. Az Úr továbbra sem jelent meg, de palástja jól látszott a keretszínekben. A Nemzeti Színház 1955-ben kapott engedélyt a *Tragédia* újbóli, az 1948-as betiltása utáni első bemutatására, ám három rendező együttműködésével: Marton Endre (1917–1979), Gellért Endre és Major Tamás. Utóbbit a politikai megbízhatósága miatt jelölték ki. Gellért írt értelmezésükről:

„A mennyországot nem akarjuk misztifikálni. Nagyon valóságos ez a mennyország majdnem azt mondhatnám, hogy hierarchikus rend érvényesül benne, az arkangyalokkal, angyalokkal a trónon ülő Úrral. [...] Rend van ebben a mennyországban, s ebbe a rendbe zűrzavar kerül Lucifer közbelépésével. Itt a szín annyira reális, szinte naivan, gyermekien reális, mint a reneszánsz festményeken. Az Urat ugyan nem hozzuk be a színre, de palástját látjuk. Noha nincs ott ténylegesen, mégis ott van.”⁵¹

Szintén Gellért veti papírra a következő árulkodó sort:

„Madách elképzelése szerint a harc az Úr és Lucifer között az emberért folyik. Az álomképek során a *nagyon is emberi Lucifer* Ádámmal

⁵⁰ Uo. 102.

⁵¹ Gellért 1954., kézirat, közli: Koltai 1990: 192.

való állandó birkózásban törekszik célja elérésére, az élet értelmetlenségének és hiábavalóságának bebizonyítására. Nemcsak Ádám és Éva, de Lucifer is változik ezekben a színekben.”⁵²

Jellemző, hogy amikor a pártállami rendszer már nem félt a *Tragédiától*, akkor viszont azért viszik színre az Istent, hogy kifigurázzák. A feladatot Major oldotta meg az 1960-as önálló rendezésében.

„A Michelangelo Mózes-maszkban trónján ülő *naiv, öreg, népi* elképzelésű bölcs aggastyán, s nem a misztikus Úr, aki ily módon cselekvőbb alakká vált. Az Úr az új beállításban nem haragvó Felsőbb Lény, nem zsarnok Égi Fejedelem, tiszta jelkép ő, maga a mozgó anyag, a Világ megtestesülése Madách mitikus antropomorfizmusában.”⁵³

Az Isten tehát a marxista olvasatban jelkép, az anyag egyik változata. (Egyben kísértetiesen hasonlít egy jámbor balgára, miközben a róla szóló operát 1983-ig a pártállam nem engedte előadni).

A misztérium-értelmezés felé egy lépést tett Vámos László (1928–1996) az ünnepi, 1983-as rendezésével, amelyben az Úr méltóságos öregember. Sinkovits Imre (1928–2001) hangjával a magyar színházi kultúra az egyik csúcspontját érte el, egy nemzedékre kanonizálódott az értelmezése. Az Úr azóta is az ő hangján szólal meg a mai színházlátogató nemzedékek emlékeiben. Látni azonban nem lehetett.⁵⁴ Ő személyében egyesítette a *Tragédia* színpadi hagyományát, ugyanis alakította már Ádámot (Major, 1964, Nemzeti Színház) és Lucifert (Vámos, 1969, Szeged) is, valamint számos kisebb szereplőt (Föld szellemének hangja, Saint-Just, elítélt – Major, 1955, Nemzeti). Mivel Sinkovitsot az egész ország szerette filmes és színházi szerepei alapján, így az Urat jónak, igaznak és bölcsnek értelmezték.

A kortárs spanyol rendező, Richard Salvat viszont már látványával is a misztérium-értelmezést újította meg az 1994-es Nemzeti Színház-i előadásban. Fülöp Viktor (1929–1997) balettművész alakította az Urat és az egész előadást végignézte a színpad felső síkjából. Jelen volt tehát, de érdemben csak a fináléban szerepelt. Az Úr „ehje asar ehje” öröklését hangsúlyozta a rendező

⁵² Gellért 1954: 3. Kiemelés tőlem.

⁵³ Molnár Gál 1971, Közli: Koltai 1990: 218. Kiemelés tőlem.

⁵⁴ Alakította Ádámot, 1964-ben a Nemzeti Színházban és Lucifert 1969-ben a Szegedi Szabadtéri Játékokon. 1994-ben a Nemzetiben immáron az idős Ádámot alakította, míg az 1997-es várszínházi előadás ismét az ő hangját használta fel.

azáltal is, hogy betartva Madách a szereplők életkorára vonatkozó megjegyzéseit, Ádámot és Évát előadásonként három-három színész alakított. Lucifer és az Úr maradt állandó. Látni tehát az Urat, magát csak igen kivételes előadásokban lehetett, de az elmúlt száznegyven év előadási hagyományára, az volt a ritka kivétel.

Összegzés: A kettősspirálú londoni haláltánc

„Dies irae, dies illa” – zeng a haláltáncok gregorián szekvenciájában. Madách azonban a londoni szín lezárásban nem az Utolsó Ítéletet idézi meg, hanem a középkori moralitást, az *Akárkit*. A halál mindenkiért eljön, a jókért és a rosszakért, a fiatalokért és az idősekért, a munkásokért és a költőkért. A középkori játékban ezt a metaforát a haláltánc fejezte ki. Azt járta mindenki. A bábjátékos, a korcsmáros, a kis leány, a cigányasszony, a gyáros, a munkás, a tanuló, a katona, a kéjhölgy, az elítélt és a nyegle.

Madách azt így írta le: „Az egész vásár csoportozattá alakúl, mely a szín tántongó síron ás, azt körül tánczolja, míg egymás után mind belépje ugoranak.”⁵⁵ Éva azonban átlép rajta, és elmondja az előzőekben idézett sorait. Az Évából áradó kegyelmek: szépség, szerelmek, új élet – és a művészet – azonban a kairoszra és a compassiora mutatnak tovább. Így az emlékezés révén a biztos halál előtt az egyén számára lehetséges, ha nem is a Grállá válás, de a részvét elsajátítása révén a kronoszban megélni az Örök jelent. És élvezni a Megváltást. A londoni haláltánc, ahogy korábban említettem, a jelen olvasata (az aktuális *Tragédia*-olvasások jelenje), egyben az a pont a *Tragédiában*, amikor láthatjuk az Úr munkálkodását. Intésére testünk „földbe vágy”, „fáradt” lelkünk – Évát követve – az égbe. De az Istentől kapott „Grál” -útmutató alapján még a földi éltünk során ráláthatunk. Az, hogy elég-e mindez, más kérdés. Láttuk, Ádámnak kevés volt.

A „földbe vágyásunk” és Éva égbe emelését, másképpen: a haláltáncot Paulay kihagyta az előadásból, elvi és gyakorlati szempontokból. Az öt követő rendezők első nemzedéke megkísérelte azt is bemutatni, de a kritika élesen lecsapott rá. Hevesi vállalta, hogy megrendezi, de egyik előadásában sem találta meg annak végleges alakját. Németh Antalnak viszont sikerült

⁵⁵ Madách 2005: XI, (550 előtti rendezői sorok)

abból nemzetközi színvonalú önálló betétet kialakítania. Farkas Ferenc (1905–2000) zenéjére Milloss Aurél (1906–1988) készített látványos koreográfiát. A halált megszemélyesítő koreográfus expresszionista táncjelenetben járja végig a felsorolt szereplőket. Mind az életére oly jellemző cselekvést végzi gépiesen maga elé bámulva. A halál táncával egyenként öli meg őket. A finálé azonban új szereplőt hoz:

„A színpad forog, s a Halál vad győzelmi táncot jár a dermedt testek között. Midőn újra a második körszeletre ér, a nyegle emelvényének helyén halvány fehérség villan. A Halál nekitámad. A fehérség azonban egyre erősödik, míg végül Évának, az örök nőnek fényárban tündöklő alakja tűnik föl. [...] Éva szavai alatt a zene mennyei hangokká tisztul. A fény most már vakítóvá sugárzik Éva alakján, mely lassan emelkedik fölfelé. A Halál legyőzötten hever a földön.”⁵⁶

Az Úr tehát „noha nincs ott ténylegesen, mégis ott van!”⁵⁷ Madách közösségei nem váltak ténylegesen Grállá, de az Isten megismert módokon megtapasztalható jelenlétében – átvitt értelemben – azzá váltak. És az átváltozáshoz a kulcs a szerelem, a művészet és a belőlük fakadó ifjúság.

⁵⁶ Koltai 1990: 103.

⁵⁷ Gellért 1954: 3.

Irodalom

BEÖTHY Zsolt

1883 Madách a színpadon. *Pesti Hírlap*. 1883. szeptember 23. [1–3.]

ERDÉLYI János

1862 Az ember tragédiája. *Magyarország*. 1862. augusztus 28.
szeptember 3. [2–3.]

FÁJ Attila

1957 Az ember tragédiájának sorsa. *Katolikus Szemle*. (Róma) 1957.
9. 3. 110–113.

1986 Az ember tragédiája és az antiutópiák. Madách történelem-
szemlélete. *Katolikus Szemle*. (Róma). 1986. 38. 1. 31–44.

GELLÉRT Endre

1954 „Óh, hallom, hallom a jövő dalát.” „Az ember tragédiája” né-
hány rendezői problémájáról. *Irodalmi Újság*, 1954. november
6., 3 – 4.

HEVESI Sándor (névtelenül)

1926a Az Ember tragédiája misztérium-színpadon. Hevesi Sándor
Madách drámai költeményének új rendezéséről. *Nemzeti
Ujság*. 1926. január 10. 12.

HEVESI Sándor

1923 Az új „Ember tragédiája”. *Nemzeti Ujság*. 1923. január 21.
9–10.

1926b Az ember tragédiája misztérium színpadon. *Magyar Színpad*.
1926. október 29. 14–15.

HORVÁTH Árpád

1982 *Modernség és tradíció*. Budapest: Gondolat.

KÁRPÁTI Aurél

1926 Az Ember Tragédiája, mint misztérium. *Nyugat*. 1926. 22.
(1926. november 16.). 795–797.

KERÉNYI Ferenc

2006 *Madách Imre*. Pozsony: Kalligram.

KOLTAI Tamás

1990 Az ember tragédiája színpadon (1933–1968). Budapest:

Kelenföld Kiadó.

LÁZÁR Kovács Ákos

- 2006 Emlékezet, szenvedés, esztétika. J. B. Metz három szenvedélyéről. *Vigília*. 2006. 6. 418–424.

MADÁCH Imre

- 2005 *Az ember tragédiája. Drámai költemény. Szinoptikus kritikai kiadás.* (Szerk.: Kerényi Ferenc). Budapest: Argumentum.

METZ, Johann Baptist

- 2006 *Memoria Passionis: Ein provozierendes Gedächtnis in pluralistischer Gesellschaft.* Freiburg: Herder
- 2008 *Memoria passionis, Veszélyes emlékezet a pluralista társadalomban.* Ford. Görföl Tibor. *Vigília*.

MEZEI Balázs

- 2009 A szenvedés mélyén hála van. Néhány gondolat B. Metz *Memoria passionis* című könyvéről. *Vigília*. 2009. 1. 16–19.

NÉMETH Antal

- 1993 *Az ember tragédiája a színpadon.* Budapest: Budapest Székesfőváros kiadása.

PALÁGYI Menyhért

- 1900 *Madách Imre élete és költészete.* Budapest: Athenaeum.

PROHÁSZKA Ottokár

- 1923 Az ember tragédiája s a pesszimizmus. *Katholikus Szemle*. (1923) 37. 4. 193–201.

RÁKOSI Jenő (--ő szignóval)

- 1883 A három arkangyal, az Úr és Jászai Mari. *Budapesti Hírlap*. 1883. szeptember 26. 1–2.

RATZINGER, Joseph – METZ, Johann Baptist

- 2006 Isten, a szenvedés és a politikai teológia. *Vigília*. 2006. 6. 402–409.

RAVASZ László

- 1924 Madách „pesszimizmusa”. *Protestáns Szemle*. 1924. 1. 24–30.
- 1934 Az ember tragédiájának költői igazsága. *Budapesti Szemle*. 1934. 232. kötet. 676. sz. 360–363.

RIEDL Frigyes

1935 *Madách; Tanítványaival.* Sajtó alá rend. Hanvai Ilona. Budapest: Egyetemi Nyomda.

SCRUTON, Roger

2021 *Wagner's Parsifal: The Music of Redemption.* London: Penguin.

SÍK Sándor

1934 Az Ember Tragédiájáról. *Budapesti Szemle.* 1934. 234. kötet. 681. sz. 229–243.

SZÉKELY György

1991 Mozaikok. *Színháztudományi Szemle.* 32. 6–20.

2009 Az ember tragédiája a színpadon. Uő: *Mozaikok - Színháztudományi szemle.* 39. Budapest: OSZM. 263–279.

VOINOVICH Géza

1914 *Madách Imre és Az ember tragédiája.* Budapest: Kisfaludy Társaság.

WAGNER, Richard

1882 *Parsifal.* Übertragen von Rubinstein, Josef. Mainz: Schott und Söhne.

Rezümék angol nyelven

1.

The Anthropology of Dance Culture

GÁBOR BICZÓ

The richness of dance in form, its situational variability, allows researchers to attempt to interpret the universal cultural phenomenon from different theoretical perspectives of anthropology. The aim of this paper is to offer a brief insight into some of the basic issues in the anthropological interpretation of dance culture. In the first section of the text, the disciplinary framework for the interpretation of the subject is referred to through highlighting four major theoretical points: 1) Dance culture as a research topic in the early stages of the history of cultural anthropology; 2) The phenomenological interpretation of dance; 3) The anthropological significance of the hermeneutics of dance. 4) The multifunctional nature of dance, dance as a total and complex cultural phenomenon. In the second part of the paper, the context of the cultural studies of dance by three prominent researchers - Boas, Malinowski and Evans-Pritchard - will be examined. The paper argues that dance culture, or any of its ad hoc manifestations, i.e. dance, cannot be understood without an analysis of the socio-cultural conditions that make it possible. Thus, clarifying the context is both an inalienable element and a prerequisite for interpreting dance phenomena.

Keywords: dance anthropology, science history, phenomenological interpretation of dance, hermeneutics of dance, Boas, Malinowski, Evans-Pritchard

2. Use of space, movement, art – and dance (on the relationship between the anthropology of art and the anthropology of dance)

KOPPÁNY LÁSZLÓ CSÁJI

Alongside the broadening of the scientific horizon of anthropology, we can also observe a counter-process. With the explosion in the scope and literature of anthropology in the second half of the 20th century, anthropology also gave rise to a series of sub-disciplines. The anthropology of art and, separately, the anthropology of dance were born in the 1960s and 1970s as part of this thematic specialisation. In this paper I will examine how the concept of art anthropology and the relationship between dance anthropology and art anthropology have changed over the last half century, and what changes I envisage for the future. In this paper, I will use a case study to show how dance anthropology is intertwined with other anthropological perspectives. At the same time, the new horizons of the anthropology of art that unfolded in the 2010s offer new opportunities for further reflection on the achievements of dance anthropology and for putting the experience and knowledge acquired into a new dimension. In this paper, I will try to explore aspects of dance anthropology (or dance culture anthropology in other approaches) that could allow it to be more organically integrated into the anthropology of art, which is dynamically expanding its theoretical perspective.

Keywords: dance anthropology, anthropology of art, visuality, Balinese, intermedial art, digital culture, ANTART, contemporary art theory

3. Fragments for the Social History of Early Modern Dance Culture

MÁTÉ KAVECSÁNSZKI

In my study, I will present international examples of the social history method of dance history research, as well as a case study of my own. Historians are not typically interested in the historicity of dance itself (unless they are dance historians specifically investigating the characteristics, history and change of formal and structural issues), but rather in the cultural-historical phenomenon through which they illuminate it - as is typical of holistic dance anthropology, which goes back to the limits of the living past. The cultural context of dance and its relationship to it is thus the subject of research. It is typical that research at the interface of new cultural and social history and dance studies emphasises both the dance-historical and the social-historical aspects of contemporary dance culture, and I will cite several international examples of this in my paper. The case study concerns early modern church discipline: since the 1960s, social and mental history has increasingly turned to the impact of the Protestant and Catholic Reformation on early modern societies. Knowledge about the reform of popular culture has been growing, and even data specifically related to the history of dance have been added. In my study, I will illustrate how it is possible to interpret sources on dance culture in social history by looking at a few case studies.

Keywords: new history of society, early modern Protestantism, social discipline, prohibition of dance, moral theology, microhistory, history of dance

4. The experiments and theories of dance research in the 1940s – Presentation of the dance atlas

NÓRA ÁBRAHÁM

Very little information is available about the dance research that started in the 1940s. The history of research on Hungarian dance folklore in this period barely discusses the works of István Molnár, Emma Lugossy and Sándor Gönyey. However, as my research progressed, in the spring of 2023, I found the documents of the dance registry in the Ethnological Repository of the Museum of Ethnography. This provides a very accurate picture of the living dance culture of 1940s Hungary, its ethnic characteristics and the methodology of dance research that was then just starting. My present thesis aims to describe this. In this sense, my study attempts a contextualized interpretation of the results, theoretical basis and practice of dance research that started in the 1940s. My hypothesis is that academic research into dance folklore played a role in the creation of a theatrical tradition among urban youth in the 1940s. I present case studies of the Bodrogek collection and research on the dance tradition of the Székely population in Bukovina. What was the purpose of creating the dance registry? What theoretical basis was it based on? What impact did it have on the evolving style of stage folk dance?

Keywords: dance registry, folklore, Institute of Ethnology, dance folklore, dance research, cultural morphology, Márta Belényesi, Edit Kaposi, Olga Szentpál

The closest I have come to musical asymmetry is in Macedonian folklore, one of my main research areas, which has drawn my attention to some aspects of ethnomusicological study of the issue. In this paper, I summarize the main nodes of research and attempts to define musical asymmetry, and also propose new approaches to the interpretation of the phenomenon: 1) Aksak should be interpreted in the context of chain and circle dance culture; 2) Simultaneity and choreological asymmetry should be interpreted together with aksak as attributes of Balkan chain and circle dance culture. Together, I propose to refer to these as Aksak phenomena. 3) The chain and circle dance culture is a cultural phenomenon quite different from the later couple dances. 4) The Aksak phenomena should be understood together in the context of the choreia phenomenon. On this basis, I propose a new multidisciplinary interpretative framework.

Keywords: musical asymmetry, Aksak phenomena, chain and circle dance culture, oro, „Bulgarian rhythm”, choreia

6. The Spatial Structure of the Traditional Dance Culture of Fields

SÁNDOR VARGA

The precise definition of the Transylvanian Mezőség as a region with a distinct folk culture and a coherent internal structure is still a matter of debate among Hungarian ethnographers. Some consider some small districts to belong to the Mezőség, others not. On the basis of my research, I distinguish a central group of villages in the Mezőség from the rest of the area, as do some Hungarian ethnochoreologists and ethnomusicologists. Within the central region of the Mezőség, a further, smaller group of villages can be distinguished on the basis of their dance and music culture. The regular weekend dance events in these villages, organised until the 1960s by local young people, were performed by Roma musicians from the Hungarian Palatka. In my writing, I refer to this area as the Palatka dance community.

Keywords: Mezőség, dance dialects, linguistics, folklore research, traditions and modernization, displacement of cultural elements

7. Parallel dissimultaneity in dance culture – The organic transformation of the dance repertoire of a rural Moldavian community

VIVIEN BONDEA

This study deals with the changes in the local dance heritage of the Moldavian village of Magyarfalu (Romania) from the 1940s to the end of the 2010s. The primary hypothesis of the holistic approach to dance anthropology research that has been carried out in the settlement since 2015 is that the dance culture of a community undergoes a continuous transformation, and that this transformation is related to macro- and micro-historical processes or events affecting the community under study. In response to influences from the 'outside', communities must necessarily have an 'internal' response, an adaptive practice, in order to keep the culture and society functioning. In the context of the study of dance culture, we can therefore assume that the changes in the form, style and content of dances, and the transformation of the dance life that provides the framework for the acquisition and use of dance, are the result of individual and community practices of adaptation. In the case of Magyarfalu, adaptation may be the result of interrelated ecological, political, economic and socio-cultural processes or events, such as environmental crises, regime change, labour migration or modernisation. Besides describing the changes in the dance repertoire, the study seeks to answer the question of what macro- and micro-historical processes or events are behind the transformation of the dance repertoire in the Hungarian village and the community's adaptability in the light of the transformation of the local dance repertoire.

Keywords: Magyarfalu (Arini), dance anthropology, community practices of adaptation, transformation of dance repertoire, modernisation

8. Transgenerational processes of traditional gypsy dance:
the example of Nyírvasvári

HENRIETT SZABÓ

The present study deals with the traditional heritage of a local Oláh Roma community located in a peripheral region of Northeastern Hungary, especially with the preservation and transmission of folklore elements through the example of the habits of the settlement. Through the case study I will show how and why the cultural transformation of different ethnic sub-communities - with special emphasis on the relationship between Hungarians and Roma people - is achieved in a multi-ethnic settlement during long-term cohabitation. Among the traditional elements found in Nyírvasvári, a special theme, the question of the transgenerational process of traditionalization of Roma dance, will be interpreted. Our approach focuses on the question of what social circumstances result in the survival of Roma dance and how it is an integral part of local Roma culture in a context where dance education and dance events are not institutionalized at the local level. Research in Nyírvasvári demonstrates that the heritage of a local community, in this case the dance culture, can provide an appropriate basis for a more accurate understanding of the community functions of tradition.

Keywords: segregative cohabitation, acculturation, adaptation, transgenerational process of preserving traditions, Roma botoló dance, Master of Folk Art

9. The Kálla Feast – Reflections on the partial results of a dance anthropological micro-research

MELINDA MARINKA

The preserving of heritage elements presupposes the activity of the community that conserves them, that generates or requires the preservation. When examining the community's context, it may be interesting to know who is involved in the preservation of which elements, and what function or role do these people and elements play? The wedding is one of the contexts that represent examples of many social, communal and individual processes, referring to the functioning of the local community, and not excluding other spatial and temporal dimensions beyond the locality. It is perhaps no wonder, then, that the theme has provided the basis for countless research and artistic approaches of the subject, or has provided ideas for the heritage-building activities of a local community. An example of this is the Kállai wedding dance as a local heritage element, which I will discuss in details, and through which further questions of the process of staging and community building may be brought to the fore.

Keywords: heritage elements, Kállai wedding dance, Kállai double dance, stage arrangement, local memory, construction of traditions, community formation

The case study deals with the question of how and under what conditions dance, as a dominant element of cultural heritage in the community processes of a mixed-ethnic settlement, influences the life of the local community and the development of inter-ethnic relations. The site of the analysis is Nagyecsed, where in 2019 an anthropological documentary was produced, the content of which and the related research form the basis of this paper. In addition to the visual representation of the role of dance in the film, the incorporation of qualitative information from interviews recorded during anthropological fieldwork contributed to the formulation of the idea that dance, as a tool of mediation, functions as a kind of „common language” and as a factor influencing the coexistence of local communities. It can be said that dance culture is an essential factor in the socio-cultural reality of Nagyecsed. The present case study is a good example of why it can be an important task to clarify the contexts that shed light on the role of local traditions in the life of - often peripheral - communities.

Keywords: Nagyecsed, local communities, ethnospecific elements of tradition, Oláh Romani community, Romungro Roma community, tradition preserving in local communities, Roma dances of Nagyecsed

11. On embodiment of local dance tradition as cultural value. The Nagyecséd example

FELFÖLDI, LÁSZLÓ

The author gives a short description of a recently developed practice of the construction and safeguarding of the local cultural heritage in the field of dance and music tradition. The practice was initiated by the local cultural managers in Nagyecséd settlement in North-Eastern Hungary during the last decade. Its speciality lies in the application of a kind of „traditional model” attuned with the interests of the different generations of the today’s local community. This multi-faceted event caught the author’s attention from the very beginning. As chair of the evaluating board, he was in a favorable position when it came to data collection, but the interpretation of the sources (interviews, personal conversations, video recordings, written documents) required greater caution from him because of his role in the event. It is an ongoing research project, which aims at the examination of the way and practice of embodiment of the local dance and music tradition in a multi-generational, multi-ethnic socio-cultural context in Nagyecséd settlement. Research, which has been hampered by the pandemic, does not yet allow far-reaching conclusions to be drawn. As a first announcement, author undertakes to give a systematic presentation of the event, highlighting the specialities used in the embodiment of dance and musical knowledge.

Keywords: embodiment, personification, dance knowledge, local heritage, Hungary

12. An anthropological approach to Catholic ritual dances: The case of the Obando fertility dance, Subli and Kuraldal

JOSE ANTONIO LORENZO L. TAMAYO

This study focuses on three Catholic ritual dances on the island of Luzon in the Philippines: *Sayaw ng Panalangin*, a fertility dance in Obando, Bulacan, the devotion to the Holy Cross through the *subli* in Batangas, and the *kuraldal* in Sasmuan, Pampanga, which centers on the devotion to St. Lucy. Using the etic approach, it aims to provide an anthropological framework in which Catholic ritual dances can be analyzed. Relying on the narratives provided by four selected texts, a framework was derived that explains how these ritual dances underwent transculturation and transformative continuity. It was found that transformations resulting from the two notions are still sustained in the ritual dances at present time with the images of saints and *panata* (vow) of devotees at its core. Liminality, *communitas*, and the syntagmatic relationship of the elements in each dance ritual existed in the context of the three ritual dances.

Keywords: *Sayaw ng Panalangin*, Obando fertility dance, *subli*, *kuraldal*, ritual dances, Philippine folk dances, transculturation, transformative continuity

13. *Turumba sa Birhen: Exploring the devotion to Our Lady of Sorrows through street dancing in Pakil, Laguna, the Philippines*

JOSE ANTONIO LORENZO L. TAMAYO

The dance culture of Filipinos is diverse. This diversity can also be observed in the ritual dances present in the traditions of the Catholic Church in the Philippines. One of the most popular ritual dances is the *Turumba*, which is performed in the *lupi* processions in honor of *Nuestra Señora de los Dolores de Turumba* (Our Lady of Sorrows of Turumba) in Pakil, Laguna. Current discourses on the said ritual dance are heavily anchored on historical documentation, folk dance traditions, popular religiosity, and musicality. In contrast, the incumbent study focuses on the ethnographic and anthropological understanding of the *Turumba*. The intention is to explore the practice based on the perspective and experience of the participants. Addressing the gaps posed by extant literature, in-depth interviews were conducted with selected devotees, who have been attending the *lupi* processions annually. Findings reveal concepts on *liminality*, *communitas*, the dancing body, and the symbolic nature of the dance.

Keywords: *Turumba*, ritual dance, Philippine folk dance, popular religiosity, Pakil, Laguna, folk Catholicism

14. On the Legal and Political Framework of the Folk Dance Revival Movement in Hungary in the Second Half of the Twentieth Century

FELFÖLDI, LÁSZLÓ

In cultural studies, political anthropology and other human sciences, laws (all kinds of legal regulations) and justice are considered to be part of the basic structure of society, mediating between cultural and political interests and the normative order of the society. They are the means of social consensus and control. This paper is part of a wider research project which examines those sources that best represent cultural policy in Hungary during the periods 1918–1948, 1949–1989 and 1990–2010. Here I focus only on the central one, the socialist era, which caused major changes to the way of life of bearers of folk music and folk dance traditions in Hungary. I concentrate on the question of how legal documents mirror the purposes of the decision makers and how they impact on the cultural life they are intended to change. In order to define the most characteristic features of the cultural policy and its consequences I select for discussion the following: interpretation of traditional culture (folk dance and folk music); ideological background; target beneficiaries; the temporal aspect of the documents; objectives of preservation and contemporization of traditions; direction of regulation for cultural modernization (from below or from above), and ways of transmission of traditional knowledge.

Keywords: legal documents, revival movement, cultural policy, Hungary

15. The Hungarian folk dance community and revival folk dance

ANNA SZÉKELY

The Hungarian folk dance community can be defined as a specific social group based on its organisation, functioning, ideology and dance culture. In my study, I will describe the characteristics of the contemporary folk dance group culture and the characteristics of revival folk dance. First, I briefly address the issue of defining community, applying theoretical approaches from subcultural studies. The focus of ethnographic and anthropological research since the 2010s has been on the rural and metropolitan folk dance community, amateur folk dance ensembles, revival dancers and the functioning of the urban dance hall. In the second part of my paper, I will present the characteristics of this group not only on the basis of the available literature, but also on the basis of my own research and observations in person and online. Finally, I describe the general characteristics of revival folk dance and dance houses.

Keywords: community of folk dancers, folk pub, revival folk dance, neo-tribe, subculture, folk dance movement

The main aim of institutional dance teaching in public education in Hungary is to educate people in the arts. According to experts, the system is unique in almost all of Europe. Creative pedagogy, agile methods (which mainly reflects the approach), and the development of thinking are all reflected in the dance literacy content in the dimensions of public education. In my writing I touch upon the heterogeneous system of pre-primary, primary and secondary art schools, as it provides the basis for dance literacy. After analysing the dance education at each level of education, I will touch upon the structural challenges of a career in the arts and a career as a dance teacher. I also address a number of issues related to the future institutionalisation of folk dance education.

Keywords: dance education in institutions, system of heritage transmission, framework curriculum, National Curriculum, career of dance teachers

The primary advantage of the potential of VR and AR technologies is that they create an educational environment that is learner-centred. The introduction of their use requires more preparation and development of digital competences on the part of educators. The digital transformation of higher education is not only a necessity but also an opportunity: it is a chance to lay the foundations for a new, modern higher education. This is why we have launched our BalletWhere pilot project to create and test a 3D dance education curriculum. Before compiling the curricula, we conducted research on dance history, where we opened up a new field of comparative research: we examined the origins of ballet history in the Visegrad Four region from the perspectives of institutional history, ballet history and art theory, compared to the specificities of the Balkan region.

The teaching materials were integrated into a 3D curriculum. Translating dance analysis and movement into 3D, the creation of 3D dance curricula offers multiple didactic innovations compared to historical curricula.

Keywords: history of ballet, 3D curriculum, Motion Capture, MaxWhere, virtual history of dance, VR technology

18. The use of virtual reality in the presentation and teaching of dance history

ATTILA GILÁNYI

Today, virtual reality is playing an increasingly important role in many areas of science and everyday life. Recent research has shown that its proper use has a positive impact on human memory, helping the human brain to learn faster, discover parallels and understand complex tasks and data more easily. Virtual reality technologies also have a number of applications for dance education and the presentation of dance history. In this paper, we present some of them, such as the visualisation of the building of the first Hungarian National Theatre and the usability of ballet history curricula in this virtual space. In dance education and the presentation of dance history, these possibilities are particularly exploitable due to the nature of the institutional structure and certain specificities of the educational content and theory.

Keywords: 3D Classroom, MaxWhere, virtuáal theatre auditorium, history of Hungarian ballet, Unity, virtual reconstruction

19. Folk dance and character dance education in the training structure of the State Ballet Institute – sources for an unfolding semantic research idea

ÁDÁM MIKULICS

The possibilities of revitalizing and artistically conceptualizing the traditional dance matrix in an artificial environment, leaving its original, traditional social context, and the directions of these revitalizations have been a major area of research in the scientific approach to dance and exploring many modes of interpretation from the emergence of the revival movement to the present day. Recent research has placed special emphasis on the conceptual background of authenticity, which in the artistic and theatrical world often seemed unambiguous in the past, revealing a lack of a unified, consensus-based definition of these concepts. The performance of the Budapest Dance Ensemble, led by Zoltán Zsuráfszky, entitled *Bonchida háromszor*, has become an important benchmark for the Hungarian folk dance movement within the category of authenticity. In my study, through the textualization of reflective narratives on the staging process of the theatrical piece, its artistic concept and their signifying explanation, I intend to shed light on the phenomenon that, in my opinion, was initiated in Hungarian folk dance art on stage by *Bonchida háromszor* and Zoltán Zsuráfszky as the creator of the performance. The phenomenon examined in connection with the work is perhaps less prominent in dance studies of Hungarian stage folk dance.

Keywords: stage folk dance, Budapest Dance Ensemble, authenticity, stage adaptation, folk dance movement

20. The Theoretical Approach to Dramatic Dance and its Stage Forms in
Hungary in the 1930s

NÓRA ÁBRAHÁM

In my paper I present the forms and contents of works on artistic movement and performances created in the 1930s in Hungary (Budapest and Szeged), and I deal with the content- and space-specific variations of dance as an artistic creation, which can be referred to as a symbolic representation of the body. I will attempt to make sense of space-specific performances of extreme scale by applying the system of relations between body and bodies. In addition, I analyse the manifestations of the mythological role of man and woman in reinterpretations of mystery and morality plays in the early 20th century. My study touches on the cultural politics that influenced theatre art in the 1930s. I will discuss the possibilities of the art-theoretical analysis of the body and dance, the dramaturgy of movement, and I will discuss in detail the possibilities of interpreting mystery plays and morality in movement art. I will use the large-scale performances of the 1920s and 1930s in Budapest and Szeged as case studies.

Keywords: artistic movement, Olga Szentpál, Szeged Open Air Festival, folklore, mystery play, dramatic movement

21.

Snippets from the era of socialist operetta performance:
Ágnes Roboz on the Problem of Operetta Dance

EMESE LENGYEL

This study is based on research that focused on the professional discourse on operetta dance in Hungary from the 1950s until the change of regime. I started my research only from the 1950s, although the genre had a history of almost a century in Hungary, because it was under socialism that operetta dance came into the spotlight in the country, and a dialogue within the profession could be initiated, although this could be done in a way that was in line with the expectations of the party state. A closer focus on the writings of the choreographer Ágnes Roboz (1926-2021) is justified by the fact that Roboz was the first professional to initiate a discourse on the problem of operetta dance in the pages of the journal *Táncművészet*, which in a broader sense is nothing other than a set of issues concerning (musical) stage dances. In this paper I will briefly discuss the changes that affected operetta and the Budapest Operetta Theatre after 1949. I will then review the content of the very first discussion paper of 1952, and then the criticism and self-criticism that the theatre exercised on the issue of operetta dance after the first five-year plan (1950-1954).

Keywords: socialist operetta, operetta dance, operetta performance in Budapest, dramaturgy, politics of theatre, stage dance, dancer training

22. Folk dance and character dance education in the training structure of the State Ballet Institute – sources for an unfolding semantic research idea

ÁDÁM MIKULICS

The starting point of my research, which focuses on the investigation of the institutional frameworks that ensured the search for the path and the supply of professional Hungarian folk dance in the 1970s and 1980s, and which explores the sources and formulates assumptions along these lines in later periods, is the analysis of the artistic and pedagogical careers of two emblematic artists, Katalin Györgyfalvai and Sándor Timár, and the social and cultural environment that influenced them. My research focuses on the relationship of the artists to peasant dance culture in the context of the artistic aspirations of the period. The anthropological analysis of the period in question focuses on the influence of the State Ballet Institute's Folk Dance Department, which started on 1 September 1971. The focus of the current phase of my research - placing the research in the context of the history of the institution - is the methodology and the educational environment of the first class of the State Ballet Institute's Folk Dance Department. In my work, which is based on primary source accounts, exam registers, working group reports and other archival data, institutional documents and their analysis, I would like to reflect on the history and characteristics of the training by briefly cross-sectioning the training of folk dance and character dance within the Institute's training system.

Keywords: State Ballet Institute, art of folk dance, dancer training, professional folk dance ensemble, authenticity, rural local heritage, stage adaptation, generation of choreographers

23.

London's double-spiral death dance.
A possible Scruton reading of Tragedy

ÁKOS WINDHAGER

In my study, I attempt to analyse Imre Madách's *The Tragedy of Man* on the basis of Roger Scruton's book on Richard Wagner's *Parsifal*. Studying Wagner's opera, the English philosopher explored what the absence of God's presence, or more precisely his absence, means for the characters, the dramaturgy and the interpretative milieu. It is this absence of God in *The Tragedy* that I am investigating: specifically, the ways in which God does not appear where the characters expect him to appear; what explanation there is for his absence; and how his return is achieved. And, of course, how all this - the appearance of the Lord - can be achieved on stage. I have highlighted the finale of the London scene, the double-spiral death dance, because it is the most striking manifestation of the absent God, and its staging is a major challenge, so it has been mostly left out of the performances. Antal Németh, on the other hand, managed to turn it into an independent entry of international standard. To the music of Ferenc Farkas (1905-2000), Aurél Milloss (1906-1988) created a spectacular choreography. In the expressionistic dance scene, the choreographer himself personified death.

Keywords: danse macabre, The Tragedy of Man, Wagner's opera, history of Hungarian theatre, dramaturgy, Aurél Milloss, Scruton

A kötet szerzői

NÓRA ÁBRAHÁM

Dance anthropologist. She is currently a doctoral student in the Ethnography and Cultural Anthropology program of the Doctoral School of History and Ethnography at the University of Debrecen. She graduated from the Hungarian Dance Academy in 2003 with a BA in Choreography and in 2005 with a BA in Dance Pedagogy. As a professional dancer, she was a member of the Dunaújváros Dance Theatre and the BM Duna Art Ensemble between 2000-2007. Since 2016, she has been a teacher of dance theory at the Folk Art Secondary School in Fót. In 2022, she was awarded a three-year scholarship of the MMA-MMKI Art Theory Department. In 2023, she was awarded second place in the art/art history section of the 26th Tavaszi szél PhD conference at the University of Miskolc. Her main research area is the historical and cultural anthropological interpretation and analysis of movement and dance culture. She is a member of the Hungarian Association for Ethnochoreology and the Hungarian Cultural Anthropological Society.

Email: abrahamnor@gmail.com

GÁBOR BICZÓ GÁBOR, PHD, DR. HABIL.

He is a professor at the University of Debrecen, head of the Department of Social Sciences at the Faculty of Child Education and Special Education, lecturer and PhD training advisor at the Department of Ethnology, and lecturer at the Doctoral School of History and Ethnography. His academic work focuses on the study of ethnic coexistence, assimilation studies, the history of sociocultural anthropology and, within this framework, philosophical and applied anthropological topics. He studies the practical social science context of the integration of peripheral communities in Hungary, and produces anthropological documentaries on this topic.

Email: biczo.gabor@ped.unideb.hu

Ethnographer and dance anthropologist. Her main field of research is the dance culture of the Moldavian Hungarians. She received his Master's degree from the Department of Ethnography and Cultural Anthropology of the University of Szeged in 2014, with the Sándor Bálint Medal. Her PhD thesis entitled „Village dances - Anthropological study of the dance culture of a Moldavian Hungarian community” was presented in 2021 at the Doctoral School of History of the University of Szeged. She speaks English and Romanian, and has completed her internships at the Kriza János Ethnographic Society (Cluj-Napoca, Romania) and at the Institute of Cultural Heritage Research of the Moldavian Academy of Sciences (Chisinau, Moldova). She is currently working as a research assistant at the Institute of Musicology of the Faculty of Arts and as a project coordinator at the Association of Moldavian Csángó Hungarians. She has conducted field research in Hungary (Tiszazug), Romania (Mezőség, Moldavia), Moldova (South Bessarabia) and Ukraine (Black Sea Plains). She has published several papers in Hungarian and English in Hungarian and English language journals. She is a member of the Hungarian Association for Ethnochoreology, the Hungarian Cultural Anthropological Society, the Hungarian Ethnographic Society and the International Council for Traditional Music.

Email: bondeavivien@gmail.com

Anna Mária Bólya is a PhD researcher in ethnography and cultural anthropology, music theory teacher, dance history teacher, course and camp organiser. She is also a founder of an art school, and used to work as choir director, vocal music teacher and subject developer. Her main research interests are sacrality and dance, and the artistic treatment of traditional dance material. She runs a research company that brings together an international consortium of universities. The profile of the company is arts research and R&D. She is leading research projects, the most important of which are: Hungarian ballet

and Hungarian stage folk dance history in a multidisciplinary approach; Macedonian ritual dance tradition; studies on the first Hungarian all-artistic production, the Hungarian *Csupajátéka* by Aurél Milloss; R&D possibilities of dance education; chain and circle dance culture from an ethnomusicological and multidisciplinary perspective; chain and circle dance culture as a common European heritage. She is guest lecturer at Hungarian and foreign universities, lecturer at the Doctoral School of Ethnography and History at the University of Debrecen, and at the Doctoral School of Philosophy at the University of Pécs, senior research fellow at the Institute for Art Theory and Methodology of the Hungarian Academy of Arts. She is founding Editor-in-Chief of the Macedonian Scientific and Cultural Bulletin. Anna Mária Bólya is a member of the Hungarian Ethnographic Society, the Working Committee on Dance of the Hungarian Academy of Sciences, the European Association of Social Anthropologists, the International Dance Council of UNESCO and the International Council for Traditional Music.

Email: info@bolyaannamaria.hu

LÁSZLÓ KOPPÁNY CSÁJI, PHD

Ethnographer, cultural anthropologist, writer and lawyer. Director of the Research Institute for Art Theory and Methodology of the Hungarian Academy of Arts. His main research interests include anthropology of religion, ethnicity studies, anthropology of art, nomadism, historical anthropology, anthropological applications of cognitive semantics and discourse theory. His major fieldwork has been carried out in Transylvania, in Vojvodina, in the Ural Mountains, in the Kazakh steppe, in Pakistan, India, Indonesia, Nepal, Japan and China. In 2020, he presented his doctoral thesis entitled *The Prophet of Lights – A Study of the Processes of Reality and Culture Construction of a New Religious Movement in the Carpathian Basin*, at the Interdisciplinary Doctoral School of the Pázmány Péter Catholic University. He has been guest lecturer at several universities abroad (UCLA, Kaunas University, Kyoto Sangyo University, South Ural State University, etc.) and he is co-chair of the SIEF (International Society for Ethnology and Folklore) Young Scholars’

Working Group (YSWG) on mentoring, publication and integration of young scholars. In 2020, he led the Hungarian part of the working group on quality assurance and accreditation in the EU project FilmEU. He is the translator of the archaic Kyrgyz epic *Manas*. In 2015 he was awarded the Sándor Kőrösi Csoma Memorial Medal. László Koppány Csáji is the member of the Supervisory Board of the Hungarian Association of Cultural Anthropology (MAKAT).

Email: csaji.koppany@mma-mmki.hu

LÁSZLÓ FELFÖLDI, PHD, DR. HABIL.

Folk dance researcher. Professor at the Department of Ethnography of the University of Szeged. Retired Head of Department and Deputy Scientific Director of the Institute of Musicology of the Hungarian Academy of Sciences. Former instructor and coordinator of the Choreomundus international MA joint course in dance anthropology. He is the former chairman of the Dance Research Group of the International Council for Traditional Music (ICTM) (2008-2015), and a national honorary member of the Hungarian Ethnographic Society (2022). His field research included Hungarian and ethnic Hungarian communities of the Carpathian Basin, but he has also studied the dance traditions of the Finno-Ugric and Turkic peoples living along the Volga-Kama and Belaya rivers, and the Obi Ugric peoples of north-western Siberia. His main research topics include: the relationship between community dance culture and individual creativity, the role of dance personalities, the application of the biographical method in dance research, the protection of dance heritage, and the interpretation of dance heritage sources in the light of recent folklore. Over the past decades, he has given more than 100 lectures on these topics at national and international conferences and published numerous papers and studies. He is Chairman of the Dance Studies Working Committee of the Hungarian Academy of Sciences, which is responsible for promoting the development of dance studies into an independent research discipline. He is involved in the activities of the University of Szeged's Doctoral School of History and the University of Budapest's doctoral School of European

Ethnology. He is a lecturer in the Ethnography Programme of the Doctoral School of History at University of Debrecen. He is a non-academic member of the Hungarian Academy of Arts.

Email: laszlof47@gmail.com

ATTILA GILÁNYI, PHD, DR. HABIL.

Mathematician, professor of mathematics, habilitated associate professor at the Faculty of Informatics of the University of Debrecen. He obtained a diploma in mathematics with honours in 1992 and a diploma as a teacher of mathematics with honours in 1996 at the Kossuth Lajos University of Sciences. He spent 7 months as a student at the University of Paderborn in Germany with a Tempus scholarship. After graduating as a mathematician, he continued his studies at the University of Karlsruhe with the support of the German Academic Exchange Service (DAAD) and obtained his PhD degree there in 1995. He also habilitated at the University of Karlsruhe in 2001. In 2001, he was awarded the ISFE Medal („for outstanding contributions to the 39th International Symposium on Functional Equations, 2001”). In 2002 he received the Alexits György Prize of the Hungarian Academy of Sciences, in 2015 the Best Paper Award of the 6th IEEE International Conference on Cognitive Infocommunications, and in 2019 the Best Session Award of the 10th IEEE International Conference on Cognitive Infocommunications. He is an editor of several major international scientific journals and has been the Managing Editor of *Aequationes Mathematicae* since 2008. His main research interests include: virtual reality, solving mathematical problems with computers, function equations and inequalities, convexity and its generalizations.

Email: gilanyi.attila@inf.unideb.hu

MÁTÉ KAVECSÁNSZKI, PHD, DR. HABIL.

Ethnographer, historian. Habilitated Associate Professor at the Department of Ethnography at the University of Debrecen. In 2014, he presented his thesis entitled “Folk Dance - Ballroom Dance - Social Relations”. Between 2014 and 2018 he was a research fellow at the Research Group of Ethnography of the Hungarian Academy of Sciences (MTA-DE). In 2015, his book *Dance and Community* was awarded the János Petőfi S. Publication Prize. In 2016, he received the MTA Academic Youth Prize for his research achievements in the field of dance studies. Between 2017 and 2020, he received the Bolyai grant from the Hungarian Academy of Sciences. In 2020 he was awarded the János Jankó Prize of the Hungarian Ethnographic Society. His main research interests include the study of changes in folk/popular dance culture, and the interpretation of Hungarian dance culture in terms of mental history, historical anthropology and social history. He is a member, former vice-president of the Hungarian Ethnochoreological Society. Other memberships: Gesellschaft für Tanzforschung, Hungarian Ethnographic Society, Dance Research Committee of the Hungarian Academy of Sciences, Hungarian Dance Society.

Email: kavecsanszki.mate@arts.unideb.hu

EMESE LENGYEL

PhD student, editor and arts manager. She is a student of the Doctoral School of Literature and Cultural Studies and the Doctoral School of History and Ethnography at the University of Debrecen. She obtained a Master’s degree in Ethnography with honours in 2021. Her thesis on the history of the Hungarian Association of Stage Authors was the winner of the János Ujvári Diploma Award competition launched by the National Intellectual Property Office in the academic year 2020/2021. In parallel to her studies in Debrecen, she was a student of the Master of Design and Art Management at the Budapest Metropolitan University, and graduated as a curator in 2022. In recognition of her outstanding achievements, she received the Metropolitan Diploma Award of the Faculty of Arts and Creative Industries. Her main interests are the history of Viennese and

Hungarian operetta and arts management. She has been awarded six research grants from the New National Excellence Programme during her studies. She is a member of the Expert Committee of the Centre for Arts at the University of Debrecen.

Email: lengyelemesl@gmail.com

MELINDA MARINKA, PHD

Ethnographer. She is a senior research fellow of the ELKH-DE Research Group on Ethnography (formerly MTA-DE Research Group on Ethnography). She received her PhD degree from the University of Debrecen in 2016. Her PhD thesis was entitled “The Traces of Folk Culture of the Satu Mare Swabians, Present-Day Ethnic Characteristics. Individual - Community – Identity”. She has been awarded the grant of the IVDE (Institut für Volkskunde der Deutschen des östlichen Europa) multiple times. She teaches at the Department of Ethnography of the University of Debrecen and at the Dance Department of the Secondary School for Arts in Nyíregyháza. She regularly gives scientific and educational ethnographic lectures in Hungarian and German. Her research interests include the ethnographic and folkloristic characteristics of the Upper Tisza region. In this context, special emphasis is placed on the interpretation of memory and heritage formation processes related to German ethnicity. She approaches local social phenomena through the relationship between individual and community, focusing her research on changes in customary elements.

Email: marinka.melinda@arts.unideb.hu

ÁDÁM MIKULICS

Folk dance teacher, PhD student. He is a secondary school teacher at the Dance Department of the Secondary School for Art sin Nyíregyháza and a lecturer at the Department of Folk Dance of the Hungarian Dance University, where he focuses on exploring innovative possibilities of complex skill and ability development. He completed his higher education at the Hungarian Dance University in the field of folk dance and rehearsal management, and then at the master's programme, where he obtained a master's degree and a diploma of certified dance teacher in 2013. In 2023, he graduated from the Budapest University of Technology and Economics with honours in the specialised further education programme in public education leadership and pedagogy. His research interests include the anthropological study of the cultural and social environment of Hungarian folk dance on stage.

E-mail: mikulics.adam16@gmail.com

ÉVA NAGY, PHD

Ethnographer. She graduated from the Kossuth Lajos University of Sciences in 1998 with a degree in ethnography and pedagogy. Since 2018, she has been a deputy assistant professor at the Department of Ethnology of the University of Debrecen. Since 2000, she has been teaching at the University of Debrecen in the BA, MA, TMA, OMA, LOMA, PhD courses. She has been a member of the Györffy István Ethnographical Association since 2000, a member of the Hungarian Ethnographic Society since 2003, and secretary of the Ecclesiastical Ethnography Section of the Doctoral College of the Reformed Church of Hungary since 2019. Since 2019 she has been the editor of the journal *Religious Ethnography*. She became a member of the Subcommittee on Subject Pedagogy of the Scientific Committee on Pedagogy of the Hungarian Academy of Science since 2023. Her main research interests include the study of change in the Bihar region, the preservation of traditional elements of nutrition, life strategies.

Email: nagy.eva@arts.unideb.hu

Cultural and visual anthropologist, documentary filmmaker. She graduated summa cum laude in 2022 at the University of Debrecen in the doctoral programme in ethnography and cultural anthropology. Her thesis was published in a book form in 2023 under the title *Variations on Coexistence*. She acquired his expertise in visual anthropology and documentary filmmaking at the MA programme of the University of Miskolc. She is a founding member of the AntRom film workshop, where she studies Hungarian-Gypsy coexistence situations in local rural communities and makes anthropological documentaries on the subject. She is the author of the monograph *Kisvilágok* (2022), a book based on the nine episodes of the film series of the same title (co-authors Gábor Biczó and Zsolt Soós). As a member of the ELKH academic research group, working alongside the Department of Ethnology at the University of Debrecen, she is engaged in the study of local ethnic coexistence situations. As a lecturer, she teaches courses in visual ethnography and anthropology, film analysis lectures and seminars. She is also the leader of the Schiffer Pál Film Club at the Balázs Lippai Roma College. The main areas of her studies include the cultural anthropological analysis of Roma-Hungarian ethnic coexistence, the study of community processes in local societies, and the social integration of Roma and/or disadvantaged youth. In addition, she is interested in the theory and practice of ethnographic/anthropological filmmaking, and issues of visual representation of tradition. She is a member of the Hungarian Film Studies Society, its working group on film education methodology and, from 2022, of the board's working group. She is also a member of the Hungarian Cultural Anthropological Society and the Hungarian Ethnographic Society.

Email: szabo.henriett@arts.unideb.hu

Ethnographer, dance anthropologist. She graduated from the University of Szeged, specializing in ethnography, dance anthropology, dance folklore studies. During her studies she completed the Choreomundus International Master's Degree in Dance Research. She is a doctoral candidate at the Doctoral School of History of SZTE. Her main research interests are the Hungarian dance house movement and revival folk dancers. She has conducted fieldwork in Hungarian and Transylvanian settlements, folk dance camps, dance competitions and festivals. In 2020, she was awarded a Research-Presenter Fellowship by the Hungarian American Teachers Association for her presentation at the conference on Folk Dance and Music Camps in Transylvania as a Subject for Anthropological Research in Dance. Currently, she is a research assistant at the Institute of Musicology, Research Centre for the Humanities, and MTA-SYLFF Sasakawa Fellow. Her research results have been published in Hungarian and English. She is a member of the Hungarian Association of Ethnochoreology and will be its president from 2023. Other memberships include: Hungarian Association for Cultural Anthropology, Hungarian Association for Dance Research, International Council for Traditional Music.

Email: szekely.panka@gmail.com

TAMAYO, JOSE ANTONIO LORENZO L.

Jose Antonio Lorenzo Tamayo obtained his bachelor's degree in International Studies major in European Studies and master's degree in Teaching English Language at De La Salle University in Manila, Philippines. For twelve years, he taught courses on research, purposive communication, oral communication, and journalism to senior high school and undergraduate students of the same university. His interest in the field of intangible cultural heritage inspired him to apply for a doctoral scholarship in Hungary through the Stipendium Hungaricum Programme. At present, he pursues his doctoral degree in Ethnology and Cultural Anthropology at the University of Debrecen. He is currently working on his dissertation entitled "*Sayaw ng Bati: an ethnographic*

and anthropological study on the Easter dance ritual of the Southern Tagalog Region in the Philippines.” While his research and publications focused on Catholic sponsorship traditions, particularly the *camareros* (custodian of religious images) and *hermano mayor* (fiesta sponsor), he developed an interest in the field of dance anthropology which led him to publish two articles regarding the Turumba tradition in Pakil, Laguna and an anthropological framework to understand Catholic religious dances in the island of Luzon.

Email: jose.antonio.tamayo@dlsu.edu.ph

SÁNDOR VARGA, PHD

Ethnologist, ethnographer, ethnochoreologist. Adjunct professor at the Department of Ethnography and Cultural Anthropology, University of Szeged, lecturer and coordinator of the *Choreomundus* international MA dance research course. He is a senior research fellow at the Institute for Musicology, Research Centre for the Humanities. Since 2002 he has been teaching ethnography, dance folklore and dance anthropology in Hungarian, English and German at various universities and colleges in Hungary and abroad. In 2012, he finished his doctoral thesis „Changes in the dance culture of a village in the Mezőség in the 20th century” with summa cum laude at the ELTE Doctoral School of History. He is the president of the Folk Music and Folk Dance Section of the Hungarian Ethnographic Society. Other memberships include Hungarian Association of Ethnochoreology, ICTM Study Group, Gesellschaft for Tanzforschung.

Email: vasandor@gmail.com

Cultural historian, researcher of historical memory. Adjunct professor at the Institute of Communication and Media Studies of Pázmány Péter Catholic University, lecturer in political and ecclesiastical communication. Senior Research Fellow at the Research Institute for Art Theory and Methodology of the Hungarian Academy of Arts. His main research interests are the representation of Central European and Hungarian history in cultural memory: in the works of fiction, classical music and film. He has published monographs on the memory of 1956 (*Vivente e morinete* - 1956 memory in classical music, 2016), 1848/49 (*Apocalypse and apotheosis in Petőfi symphonies*, Axis IV/1, 2023) and Trianon (*The musical memory of Trianon between 1920 and 1938*, Magyar Művészet 2020/4). He has organised several international conferences on Central European cultural identity and edited a volume of studies on the subject (e.g. Shostakovich-Syndrome - The Burdened Memories of Central European Societies in the 20th Century, 2021) and has written monographs on several important Hungarian composers (Ede Terényi, 2018 and 2021; György Szabados, 2019; Ödön Mihalovich, 2020). He also researches the relationship between the publicity of fiction and classical music (e.g. Erkel's *Bánk bán* in the light of transcriptions and interpretations, Scenario, 2020/8). Since 2023 he is the director of the Hungarian Scruton Hub, organizing the first Budapest Scruton Seminar for Hungarian and foreign students with international speakers.

Email: windhager.akos@mma-mmki.hu

Project title: *(The programme is implemented within the framework of the Interreg V-A Romania-Hungary Cooperation Programme, ROHU446 - EduCultCentre, the project Romanian-Hungarian cross-border cultural incubator for performing arts, organised by Csokonai Theatre.)*

Material editor: *(Kavecsánszki Máté)*

Publishing date: *(08 / 2023)*

This project is funded by the European Union under the European Regional Development Fund and co-financed by Romania and Hungary.

The content of this material does not necessarily represent the official position of the European Union.