



TÁNC TUDOMÁNYI TANULMÁNYOK

1969–1970



TÁNC-TUDOMÁNYI TANULMÁNYOK

1969—1970

TÁNCTUDOMÁNYI TANULMÁNYOK

1969–1970

SZERKESZTETTE
DIENES GEDEON
MAÁ CZ LÁSZLÓ

KIADJA
A MAGYAR TÁNCMŰVÉSZEK SZÖVETSÉGE
TUDOMÁNYOS TAGOZATA
BUDAPEST, 1970

A fedőlapon

Bortnyik Sándor: A három táncosnő

c. olajfestménye

© MAGYAR TÁNCMŰVÉSZEK SZÖVETSÉGE
BUDAPEST, 1970

KÉSZÜLT
A MŰVELŐDÉSÜGYI MINISZTERIUM
ÉS A MŰVÉSZETI SZAKSZERVEZETEK SZÖVETSÉGE
TÁMOGATÁSÁVAL

Printed in Hungary
A kiadásért felel: Körtvélyes Géza
Képszerkesztő: Sugár László
Készült az MSZ 5601-59 szabvány
szerint B/5 alakban 23 A/5 ív terjedelemben
1020 példányban. — 2429/70 /

71.5760 Egyetemi Nyomda, Budapest
Felelős vezető: Janka Gyula igazgató

TARTALOMJEGYZÉK

Körtvélyes Géza

Balet és néptánc kapcsolata
Magyarországon, 1945–1956

Vitányi Iván

Új törekvések a magyar
balettművészetben

Maácz László

Új alkotók, új jelenségek
a néptáncművészetben

Pesovár Ernő

A magyar tánc kutatás
25 éve

Dienes Valéria

A mozdulatritmika alapvonalai

Pálfi Csaba

A Gyöngyösbokréta története

Kaposi Edit

Adalékok az európai és a magyar
táncmesterség történetéhez

Kallós Zoltán—Martin György

A gyimesi csángók táncélete
és táncai

Pesovár Ernő

A Tánctudományi Tanulmányok köteteiben
megjelent cikkek annotációja (angol nyelven)

CONTENTS

- G. Körtvélyes
The Relationship between Ballet and
Folkdance in Hungary, 1945—1956
- I. Vitányi
New Strivings in Hungarian Ballet
- L. Maác
New Choreographers and New Developments
in Folkdance Art
- E. Pesovár
Twenty-Five Years of Hungarian
Dance Research
- V. Dienes
The Rhythm of Movement
- Cs. Pálfi
The "Pearly Bouquet"
- E. Kaposi
Addenda to the History of European and
Hungarian Dance Teaching
- Z. Kallós—Gy. Martin
The Dancing Activity and Dances of the
Csángó Ethnic Group of Gyimes
- E. Pesovár
Annotation of Articles Published in *Táncstudományi
Tanulmányok* (Studies on the Art of Dancing)

BALETT ÉS NÉPTÁNC KAPCSOLATA MAGYARORSZÁGON

1945—1956

Körtvélyes Géza

Az 1968. tavaszán lezajlott első hazai seregszemle, a Magyar Táncművészet Hete tanulmányai szerint, a mai magyar táncművészet két fő ágazata a klasszikus balett és a néptáncművészet. A tánc történeti kutatás feladata lesz kimunkálni, hogy ez a kettős arculat milyen tényezők és folyamatok összjátékának köszönhető. Tanulmányunkban most azt vizsgáljuk fel: milyen kapcsolat mutatkozott meg a magyar balett- és néptáncművészet fejlődésében, a felszabadulást követő első évtizedben?

E kapcsolat és kölcsönhatás vizsgálata előtt vessünk egy pillantást a balettművészet XX. századi megújulására — a magyar balettművészet múlt századi történetére, s az általános és hazai tendenciák XX. századi találkozására.

Közismert tény, hogy a balettművészet nyugat-európai-népi gyökerekből fejlődött ki, s hogy több évszázados fejlődése folyamán koronként — valamilyen céllal, szemlélettel és formában — találkozott a népi tánc hagyománnyal, vagy annak stilizált formáival. Ez a találkozás a XIX. században a romantika jegyében következett be, amikor is e stílus jellegzetes témaválasztása kereste és találta meg azokat az európai népi-nemzeti táncokat, amelyeket azután mint reális, életteli s egyben különleges világot kapcsolt össze, vagy éppen ütköztetett meg az irreálissal, a lepárolttal és egyetemessel. (Gondoljunk a *Giselle* I. felvonására, vagy a *Hattyúk tava* III. felvonása karaktertáncaira, — ezek funkciójára, jellegére és feldolgozásmódjára.)

A romantikus balett a múlt század folyamán bejárta a fejlődés ívének emelkedő, tetőző, majd hanyatló szakaszát, s ez a folyamat alakította-változtatta a balettszínpadra került néptáncok karakterét és funkcióját is. A haladás és a hanyatlás egymást követő szakasza jórészt azokat a színeket és vonásokat változtatta, sápasztotta meg a romantikus balettszínpadon, amiért és amivel a néptáncok odakerültek. A tartalmi- szemléleti, valamint a formai és funkcióváltás — ami egyébként csak része volt a romantikus balett általános alakulásának — tette azután szükségessé, hogy a balett újítói a XX. században a néptánchoz való viszonyt újraértelmezzék. A legtudatosabban ez épp Mihail Fokin koreográfiai gyakorlatában és elméletében fogalmazódik meg.

A balettszínpad megújulásának az egyik útja a táncdráma volt, méghozzá a drámai-dramaturgiai hitelesség jegyében. Fokin ezt írja koreográfiai hitvallásában: „a táncnak és a mimikai mozdulatoknak csak akkor van értelmük a balettben, ha drámai cselekmény kifejezésére szolgálnak. . . minden egyes esetben új formát kell alkotni, amely a lehető legjobban mutatja be az ábrázolt korszakot és a nemzeti karaktert.” (Levél a *Times*hez, 1914. július 6.) Tehát: a táncok dramaturgiai *indokoltságát* és történeti-nemzeti *hitelességét* követeli. Ezért tanulmányozza az élő néptáncokat és — jobbra képzőművészeti alkotások alapján — a történeti korszakok táncábrázolásait; ezeket az elveit igyekszik különböző orosz, keleti és antik témájú táncművekben minél meggyőzőbben és megalapozottabban realizálni. Az általa nyitott úton lépett tovább az Orosz Balett második koreográfusa, Leonid Massine, valamint a szovjet balett-avantgard két vezető alakja: Fjodor Lopuhov és Kaszjan Golejzovszkij is.

A XX. század első évtizedei tehát a balettművészet megújításában igen jelentős szerepet szántak és juttattak a népi tánc hagyományoknak. Összhangban a zene és a képzőművészet fejlődésével, a balett *folklorisztikus irányzatának* kifejlődését segítették elő.

A század 30-as éveitől a nemzeti tendencia szerte a világon megerősödik. A nemzetiség jegyében bontakozik ki a szovjet balett új fejlődési szakasza, valamint az angol és amerikai nemzeti balett megszületése is. A Szovjetunió és az USA esetében ezen belül a táncfolklor igen fontos szerepet kapott, és a későbbi évtizedekben erősen befolyásolta más országok ilyen irányú fejlődését is. (A jazz-tánc és az amerikai néger folklor, valamint a szovjet balett nemzeti tendenciáinak kisugárzására gondolunk.)

A magyar színházi kultúra, s ezen belül a zenés színház, a daljáték és a balett viszonylag kései „intézményes” fejlődése komplikált helyzetet, ellentmondásokat teremtett. Ezek lényegét abban jelölhetjük meg, hogy a magyar balettszínház elmaradt az általános fejlődés tempójától, és eredményeit hosszú ideig nem tudta kellőképp, kellő színvonalon meghonosítani. Sajátos nemzeti formáját, idiomáját sem alakíthatta ki a múlt század folyamán, elmaradása tehát tulajdonképpen kettős jellegű volt. Az egyetemes eredmények megfelelő szintű meghonosítása és a magyar nemzeti-népi táncjáték kialakításának feladata átcúsózott a XX. századra, — áttételesen a magyar társadalom és kultúra általános érvényű, átfogó feladataival együtt.

Hogy mi volt a teendő, azt Bartók és Kodály nagyszerű célkitűzése és történelmi jelentőségű alkotói munkássága mutatta meg a legtisztábban, s egyben a táncművészet-hez legközelebb esően.

Mint ismeretes: a magyar táncnak a múlt század folyamán nem született meg sem a Liszt-je, sem az Erkel-je, és arról sem lehetett a századfordulón mindössze tizenhatesztendő Operaház balettmunkájával kapcsolatban beszélni, hogy — az opera műfajából véve a példát — eleven és nívós Mozart vagy éppen Wagner kultusza lett volna.

A magyar balettnak a századforduló idején sem elég erős klasszikus előadóművészeti-technikai kultúrája, sem jelentős romantikus repertoárja, sem nemzeti táncjátékai nincsenek, és hosszú idő telik el még addig, amíg az Operaház mindezekkel fokozatosan felfegyverkezik.

Más alkalommal írtunk már arról, hogy a XX. századi balett-megújulás Fokin-Massine-i eredményeivel a magyar balett csak az 1930-as évek folyamán ismerkedett meg, Cieplinsky és főként Harangozó munkássága útján.

Az egyetemes érvényű klasszikus alapokat 1902–1914 közt ugyan Nicola Guerra megerősítette, ezt azonban Nádasy Ferenc csak 1937-től fejleszthette tovább. A század második harmadában került aztán sor a XX. századi eredmények nemzeti meghonosítására, s ezzel összhangban a nemzeti-népies táncjáték kialakításának kezdeteire, és a klasszikus technika újr alapozására. A feladatok közül a maradandó értékű romantikus repertoár elsajátítása még váratott magára, és a kialakult népies táncjátékstílus folklorisztikus továbbfejlesztése is program maradhatott.

Harangozó Gyula — történelmi érdemei mellett — sem mélyedt el olyannyira a magyar táncfolklorban, hogy a behatóbb, tudományos igényű gyűjtést a táncművészet számára feleslegessé tette volna. Emellett, időközben a Szovjetunióban megszületett az önálló színpadi néptáncművészet, és több „fokozatban” és stílusban is jelentős eredményeket ért el. Minderre nálunk csak a II. Világháború után, az új Magyarország megszületésével párhuzamosan került sor. Ezt megelőzően azonban a népi-nemzeti



1. Bartók—Harangozó: *A fábólfaragott királyfi*

Bartók—Harangozó: *The Wooden Prince*

táncidióma újbóli, balettszínpadon *kívüli* megfogalmazására több fontos kísérlet is vállalkozott, részben a balett, részben a mozdulatművészet képviselői, — sőt, „szakmán kívüli” területekről is. (Gondoljunk Milloss Aurél és a Csupajáték, — Molnár István — Pásztor János, Pártos Géza és főként Szabó Iván, — valamint a különböző ifjúsági-mozgalmi csoportok ezirányú munkásságára.)

Mindez a maga módján készítette elő a felszabadulás utáni évek fejlődését, és különböző előjelű örökséget hagyományozott a népi demokratikus Magyarország táncművészeti törekvéseire, művészeire és táncegyütteseire.

Az 1945-ös év új szakaszt nyitott a magyar táncművészet fejlődésében is. A klasszikus és a népi tánc fejlődése meggyorsul, és minden korábbinál szorosabb kapcsolatba kerül egymással. Elsőként a néptánc megerősödése és rohamos fejlődése figyelhető meg, s ez részben „természetes” velejárója volt a magyar társadalom fejlődésének. A népi kultúra, ezen belül a néptánc színpadi ápolása a felszabadulás előtt aránylag sok felől kapott támogatást. Ez a támogatás azonban politikailag és eszmeileg igen változatos karakterű volt. Az 1945 után egyre szélesebb körű, mozgalommá terebélyesedő néptánc-tevékenység viszont mindinkább a népi demokrácia exponált művé-

szeti megnyilvánulásává fejlődött. A színpadi művekben a magyar néptánc korábbinál színesebb és gazdagabb arculata kezdett kirajzolódni. A mozgalom a hazánkba látogató, nagyfelkészültségű és különböző utakon járó szovjet néptáncgyűttesektől erős impulzusokat kapott. Mindennek talán legnagyobb jelentőségű művészi és szervezeti következménye a hivatásos néptáncgyűttesek megalapítása lett.

Több dolog történt egyszerre és egymás mellett: az amatőr együttesek ráirányították a társadalom figyelmét a néptánc hagyományra, — az operaházi balett művészei számára a néptáncot újból „felhozták a faluról” Pestre, a különböző hivatásos néptáncgyűttesek pedig különböző stílussal láttak hozzá, hogy a táncfolklórt műalkotásokká formálják. A szovjet néptáncgyűttesek nyomán a náluk már csaknem másfél évtizede kialakult műfaji, stíliser és technikai „minták” is meghonosodtak. Az Operaház új balettprodukcióiban ugyancsak megjelent az immár hitelesebb néptánc inspiratív hatása. S nem utolsó sorban: a hivatásos néptáncgyűttesek — a magyar balett és a szovjet néptáncgyűttesek hatására — fokozatosan megismerkedtek a balettművészet koreográfiai és technikai eredményeivel is. A nemzeti-népi tánc emellett az Operaházban a betanított szovjet balettdrámákon keresztül is fokozatosan megerősödött.

A magyar táncművészet felszabadulás utáni fejlődése három szakaszra tagolódik: 1945—49, 1950—56, 1957-től napjainkig. Ez a periodizálás természetesen a fő tendenciákon alapszik, s nem jelenti azt, hogy bizonyos motívumok az egyik, vagy a másik táncágazatban (vagy együttesnél) nem mutatnak kisebb-nagyobb eltéréseket, időben és karakterben egyaránt.

Ami az *első* periódust illeti, az előzőekben vázolt jelenségek főként ekkor bontakoztak ki, s ezáltal a balett és a néptánc kapcsolata *minőségileg* változott meg. A néptánc hagyomány új *színpadi* életformát kapott, s az életképes és erősen támogatott országos mozgalom segítségével fokozatosan *színpadi táncművészeti ággá* fejlődött ki. A magyar táncművészet történetében ez még sohasem fordult elő.

Egy nagy színpadi és pedagógiai múltra építő táncművészeti ágazat, és egy új — koreográfiai és pedagógiai tradícióra nem támaszkodó, de a gazdag táncfolklórból táplálkozó — táncművészeti ágazat helyezkedett el egymás mellett. Ettől kezdve mindkettőjüknek egymással, a többi művészeti ág alakulásával, és általában a kulturális-művészeti élet fejlődésének eszmei-tartalmi és stíliser-formai tendenciáival, követelményeivel is „számolnia kellett”.

Mit mutat az 1940-es évek fejlődése ebből a szempontból? A balettművészetben a modern európai és nemzeti muzsika pozíciója megerősödött, — több koreográfus tevékenykedett egymás mellett (régiek és újabbak), — jelentkezett a francia modern balett közvetlen hatása (Janine Charrat), s megjelent az Operaház színpadán a szimfonikus balett és a jazz-tánc. — A néptáncművészet ekkor bontakozott ki a mozgalomból, s ennek határkövét a Néphadsereg Művészegyüttese Tánckarának nyilvános bemutatkozása jelenti.

A „Honvéd-Együttes” — és korábban már a legjelentősebb amatőr néptáncgyűttesek — műsorán az első pillanattól kezdve, a különböző szintű néptáncfeldolgozások mellett olyan táncművek is megjelennek, amelyek tudatosan, elkötelezetten fordulnak a nemzeti múlt progresszív, szabadságharcos és osztályharcos tematikájához, valamint a jelen témaköréhez is. (Például a *Falusi bál*, *A honvédség 100 éve*, *Kossuth-verbunk*, *Katonafogás*, *Tavaszi tánc*, *Gyakorlat után*) Igaz: a balettművészetben is megmutatkozik a mához való közeledés, méghozzá a fent említett, elsődlegesen



2. Hubay—Kenessey—Harangozó: *Keszkenő*

Hubay—Kenessey—Harangozó: *Kerchief*

3. Kenessey—Vashegyi: *Bihari nótája*

Kenessey—Vashegyi: *Bihari's Song*



műfaji-stiláris (részben szemléleti) mozzanatokban. A jelen közvetlen, tematikus vállalásával azonban inkább a társadalmi mozgalmakhoz szorosan kötődő néptánc-együttesek kísérleteznek.

A jelen vagy a közelmúlt tematikája, illetve problematikája — áttételesen bár, de — nagyobb teret kapott az újra jelentkező mozdulatművészeti iskolák színpadi produkcióiban is. Ezek koreográfus vezetői — különböző módon és mértékben — kapcsolatban álltak a többi művészeti ág progresszív törekvéseivel és képviselőivel is (a Szentpál és Berczik csoport), ami beállítottságukat és alkotó munkájuk irányát is befolyásolta.

Az évtized utolsó esztendőit élénk eszmei harc jellemzi, s ez mindhárom táncágazatban érezte hatását. Az operaházi balettben a realiztikusabb cselekmény- és jellembrázolás, s a táncok nemzeti hitelességének igénye növekszik meg. Így kerül sor pl. a korábbi *Debreceni história* felújítása helyett az új zenéjű-szövegű és koreográfiajú *Furfangos diákok* bemutatójára (1949. június).

A mozdulatművészet különböző iskolái egymástól eltérő utakon jártak. A politikai harcból következő — egyébként nem alaptalan — eszmei bírálat azonban mindezt egybefogva, konkrét elemzés nélkül, az egész ágazatot tartalmilag-formailag „burzsoá dekadensnek” ítéli, s ezzel tulajdonképpen politikailag bélyegzi meg. Ennek nemcsak az ágazat esett áldozatul, hanem különböző fonák következményei lettek a balett és a néptánc művészet fejlődésében is.

Rövidesen ugyanis a „modernizmus” sommás bírálata ritkította meg az Operaház balettrepertoárját is, tematikai, zenei és koreográfiai kifogások alapján. A kritikát követő adminisztratív intézkedések egyrészt leszűkítették a járható utakat, — hiszen a XX. századi muzsika nagyobbik fele, a szimfónikus műfaj, az expresszionista stílus és a jazz táncnyelv lekerült a színház műsoráról. Másrészt: egy idő múlva ez az erőszakos leállítás olyan tendenciákat tett fontossá és divatossá, amelyek a 40-es évek magyar és nyugati balettjében, illetve mozdulatművészetében megvoltak, vagy éppen 1945 után jelentek meg, — de 1949 táján diszkvalifikálták őket.

A néptáncművészet eszmei problémáiként a narodnyikizmus és a proletkult bukkantak elő, — ezen belül a néprajzi hitelesség, illetve a formalizmus kérdései. Ezek jelentkezése részben a néptáncmozgalom előzményeivel, politikai-társadalmi bázisaival, részben szakmailag megalapozatlan, direkt politikai „továbbfejlesztésével”, — valamint az aránytalan mennyiségi növekedéssel függött össze. Ez utóbbihoz ugyanis nem volt elég felkészült szakember, érthető módon tehát ez a terület magához vonzotta az erőszakkal „leállított” mozdulatművészeti iskolák ezirányban még felkészületlen növendékeit, — s ez kedvezőtlenül befolyásolta a néptáncmozgalom jelentős részének szakmai színvonalát.

Mindezen túl azonban a magyar balettművészetben erősödni kezdett az említett realiztikus-drámai-nemzeti tendencia, — a balett mellett pedig mint a másik, az új és haladó ágazat jelent meg a néptáncművészet. Ez az új ág nyelvében és friss mondanivalójában valóban új volt, hatott a balett művészi munkájára, saját kibontakozásában pedig mindinkább támaszkodott a balett bizonyos eredményeire, tradícióira. Ugyanakkor a néptánc mozgalom már indulása első pillanatában a szovjet táncművészet hatása alá került, ami a balettben csak néhány év múlva következett be.

E szakmai előzményekkel összefüggésben a balett és a néptáncművészet képviselői között bizonyos feszültség támadt. A balett részéről ezt a néptáncosok amatőr mivolta, hivatásos értelemben vett felkészületlensége, — a néptánc részéről a balett népies, „műmagyaros”, illetve túlstilizált jellege, és bizonyos műfaji konvenciói váltották ki.



4. Farkas—Harangozó: *Furfangos diákok*

Farkas—Harangozó: *Mischievous Students*

Az 1950-es évtized első fele összetett és ellentmondásokban gazdag képet mutat. Hatalmas, gyorsütemű fejlődés, soha nem látott mennyiségi és minőségi eredmények az egyik oldalon, — fojtott feszültség, tévedések és hibák, egyoldalúság és bezárkózás, elmaradás és ferde illúziók felhalmozódása a másik oldalon. Mindezzel együtt ez a fél évtized a magyar táncművészet diadalmas feljutásának, frontáttörésének ideje.

Az operaházi balett művészetben a következők játszódnak le:

a) A korábbi alkotói stílusok közül valójában Harangozóé él és hat tovább, — átkanyarodva a többfelvonásos műfajra, tovább erősödő realizisztikus és *nemzeti* tendenciákkal (*Keszkenő*, *Coppelia*). Ebben a szférában került sor Vashegyi Ernő operaházi működésére is. (*A fából faragott királyfi* új verziója, *Bihari nótája*.) — Ezek a művek azonban a korábbinál szűkebb stílárís közegben, — nagyfeszültségű balettdrámák és romantikus művek környezetében jelennek meg.

b) Folyamatosan meghonosodnak nálunk a múlt századi romantika klasszikus értékű művei, szovjet újrarendezésben (azaz: főként dramaturgiai korrekcióval), s a szovjet balett érzelmetli, patetikus stílusával felfűtve; e művek szinte újra alapozzák klasszikus táncművészetünket (*Diótörő*, *A hattyúk tava*).

c) Eredeti koreográfiákkal mutatjuk be a két világháború közti szovjet balettdrámák legerőteljesebb alkotásai közül a forradalmat és a puszkini epikát táncbaköltő, többfelvonásos, komplex formanyelvű *Párizs lángjait* és *A bahcsiszeráji szökőkutat*.

d) 1950-től a táncművészképzést is új alapokra helyezik. Megnyílik az Állami Balett Intézet, amelynek szakmai oktatásában a népi-karakter- és történelmi társastánc is jelentős helyet kap.

e) Új, nagytehetségű és felkészültségű előadóművész gárda bontakozik ki, már a felsorolt művek szellemében és követelményei alapján: Csinády Dóra, Lakatos Gabriella, Pásztor Vera, Szarvas Janina, Ugray Klotild, Kováts Nóra, Kun Zsuzsa, Müllner Margit, Orosz Adél — Vashegyi Ernő, Fülöp Viktor, Sallay Zoltán, Rab István, Füleki Gyula, Balogh Ágoston, Havas Ferenc, Pethő László, Sipeki Levente, Róna Viktor és mások.

A néptáncművészetben:

1. A Honvéd-együttesnél Szabó Iván 1950. évi távozása után, egymást aránylag sűrűn váltó vezetők, illetve fiatal koreográfusok (László Bencsik Sándor, Aszalós Károly, Böröcz József) próbálják egyéni terveiket összeegyeztetni az együttes „katona-profiljával”. E közben folyamatosan előtérben áll a történelmi-társadalmi tematika (*Órségen a bécsi Burg előtt, Hajdútánc, Huszártánc*), — a katonaélet táncszínpadi megformálásának igénye (*Reggel a táborban, Katonaálmom, Kimenő előtt*). Mind jelentősebb színvonalú lesz a balett-technikai felkészültség és virtuozitás, s ez érvényesül és fejlődik tovább az átvett szovjet koreográfiákban (*Fegyvernemek vetélkedője, Ukrán szvit, Briul*), és egyes új magyar kompozíciókban is (*Kalotaszegi táncok, Grúz tánc*). A látványosság és szórakoztatás szándéka is megerősödik (*Cigánytánc, Táncrakérés*). Eközben tehetséges fiatal koreográfusok mutatkoznak be (Létai Dezső, Seregi László, Sásdi László, Széki József), és kitűnő táncosok is, akiknek nagyrésze később igen különböző táncgyűttesek munkáját erősíti meg. (Fejes Sándor, Molnár Lajos, Sajti Sándor, Seregi László, Zilahi Győző, Endrész László, Sásdi László, Nép László, Pálfi Csaba, Német Erzsébet, Kovács Katalin, Györgyfalvy Katalin és mások.) Az együttesre különösen ez a kettő: a sokoldalú koreográfiai próbálkozás és a többi néptáncgyűttes közül magasan kiemelkedő technikai felkészültség a jellemző, — egységes alkotói, műfaji és stílári koncepció nélkül.

2. Az 1950-ben meginduló, három részlegből álló Állami Népi Együttesben Rábai Miklós öntörvényű, tudatos folklórközelségű koreográfiai munkája bontakozott ki, amely egyszerre eredeti és stilizált, sajátos karakterű, és különböző műfaji megoldásban rétegződik egymás fölé. (*Üveges tánc, Háromugrós, Pontozó, Györgyfalvi legényes, Este a fonóban, Kállai kettős, Ecseri lakodalmos, Szüreten, Első szerelem* stb.) Rábaiban régtől fogva ott munkált a drámaiság igénye, ennek köszönhető, hogy a dramatikus népszokásokra nagyszerű táncos életképek egész sorozatát építette fel, s ez az út vezetett tovább a „népi balett”, azaz: az egy- és többfelvonásos népi témájú, ihletésű táncjátékok alkotásának koncepciójához, majd 1956-ban *A kisbojtár* bemutatójához. Ebben a nagyszabású táncjátékban a balett tradicionális műfajának bizonyos mozzanatait, illetve problémáit is felbukkantak (tánc és pantomim viszonya, érthetőség és a jellemzés gazdagsága, a tánckettősök megoldása stb.). Az együttesben sajátos színezetű előadóművészi stílus bontakozott ki, amelynek árnyalatait Rábai legkorábbi növendékeinek egyéni hangvétele és mozdulatstílusa alapozta meg; ez folytatódott és teljesebbt ki az ÁNE tánckar úgyszólván egész további munkájában. (Sík Ferenc, Várady Gyula, Vojnich Iván, Danielisz László, Katona György, Erdélyi Tibor, Csizmadia Imre, Tarczi László, Tarczi Zoltán, Varga Erzsébet, Ripka Ilona, Jellen Katalin, Somos Ibolya, és mások.)



5. Aszafjev—Vajnonnen: *Párizs lángjai*

Asafiev—Vainonen: *The Flames of Paris*

3. Az 1951-ben született SZOT Művészegyüttes Tánckara munkájának jellegét Molnár István művészi személyisége határozta meg. Olyan táncművészé tehát, aki az expresszionista táncról jutott el a magyar néptánchoz, azzal az alkotói attitűddel, hogy legsikerültebb táncműveiben (*Magyar képeskönyv, Dobozsi csárdás, Kapuvári verbunk és csárdás, Szerelmi tánc* stb.) a magyar népművészet sokszínű szépségéről egyéni látásmódja szerint alkosson fennkölt, ünnepélyes, olykor megdöbbentő művészi képeket. Ezekben a műveiben is ott kísért, hogy Molnár István a néptáncot mint tartalmat és formát a balettel és a mozdulatművészet különböző irányzataival szemben választotta magának, mintegy rádöbbenve arra, hogy ezen az úton és nyelven tudja saját gondolatait, érzéseit és látomásait a legmegfelelőbben kifejezni. Ez a választása határozta meg technikai és stílári kérdésekben is viszonyát a balettel, pontosabban a klasszikus tánc teljes tradíciójához. — Emellett Molnár István kezdettől kísérletezett a jelen művészi táncbaköltésével is (*Évődés, Tánc munka után, Vasárnap délután a végállomáson, és az Új élet szvit, a következő tételekkel: Bányászköszöntő, Alföldi aratóünnep, A gépállomáson, Termelőszövetkezeti lakodalom*) s egy nagy szovjet szvitet is komponált (Ének a Szovjetunió népeiről).

4. Az 1953—55 közt működő „Belügyminisztérium Ének- és Táncegyüttese”, — a korábbi félhivatásos Rendőr, illetve ÁVH Együttes közös utóda — munkájára leginkább Vadasi Tibor személyes alkotói jegyei nyomták rá bélyegüket. Ezen belül a tudatos törekvés a másra, a magas technikai szintű megoldásra, — táncjátékok komponálása, történeti témákkal, több helyről származó formanyelvi elemek felhasználásával. (Ide értve a balettel, a magyar népies mütáncok, sőt a varieté táncvilágát is.) E viszonylag rövid működési idő alatt született művek sorából a *Nyírségi bál, a Sárközi*



6. Aszafjev—Zaharov: *A bahcsiszeráji szökőkút*

Asafiev—Zakharov: *The Fountain of Bakhchisarai*

táncok, a *Kuruc táborban*, a *Randevú* és *Az anya* emelkedik ki. Az együttes erőteljes balettképzést kap, akrobatikus igényekkel, virtuozításra törekedve.

Amit az előbbieken felvázoltunk, az egyidejűleg játszódott le. Anélkül, hogy a két fő ágazat képviselői (és közönsége) tudomásul vették volna: valójában egyazon művészet — különböző előzmények után, eltérő feltételek közepette működő — *testvéri* ágazatairól van szó. Egyelőre eléggé határozott elkülönülés mutatkozott meg a balett és a néptánc együttese között, és inkább az elválasztó vonások kaptak hangsúlyt.

A balett és néptánc közti kapcsolat és kölcsönhatás épp a legközvetlenebb érintkezési pontokon vált vitatottá. Ezek a pontok a következők voltak:

a) Amikor az operaházi balett-együttes táncosait a néptánc egyes képviselői eredeti néptáncokra akarták tanítani (Molnár István meghívása az Operaházhoz).

b) Amikor a balettegyüttes — koreográfiában és előadóművészetben — néptáncokat vitt a balettszínpadra (*Keszkenő, Bihari nótája*).

c) Amikor a különböző néptánc együttesek koreográfusai és táncosai műfajban, formanyelvben és stílusban túllépték, vagy túl akarták lépni a néptánc „határait”.

d) Amikor a technika kérdésében bizonyos sajátosságok jelentkeztek, — például felnőtt emberek kezdtek hozzá a tánc hivatásos gyakorlásához és elsajátításához, illetve a balett technikát más technikai rendszerrel helyettesítették, elvi és gyakorlati megfontolások alapján. (Ez utóbbi elsősorban Molnár István munkájában jelentkezett.)

Mindez azonban tulajdonképp egyetlen kifogásra koncentrálódott. A „felek” nem ismerik eléggé egymás tradícióit, ezért vagy ne avatkozzanak egymás dolgába, vagy pedig tanulják meg azt: a balett koreográfusok és táncosok a néptáncot, — a néptánc-koreográfusok a színpadi koreográfia műhelyitkait, a néptáncosok pedig a technikát, — vagy, ha úgy tetszik: „tanuljanak meg táncolni” (a klasszikus tánc, mint a mesterség elengedhetetlen alapja értelmében).

A kölcsönös tanulás eközben meg is indult, és eredményekhez vezetett. A magyar táncművészet ugyanis ebben a fél évtizedben a realizmus, illetve a szocialista tartalom — nemzeti forma jelszavai jegyében igyekezett továbbfejlődni.

Az Operaházban a *Furfangos diákok* után a *Keszkenőben*, és még inkább a *Bihari nótájában* figyelhattük meg a magyar néptánc (együttesek által felerősített) hatását. A *Keszkenő*-ben az öreg Kasznár szólója és az aratótáncok, — a cigánytábor csoportos jelenetei és egyes magyar párostáncok, valamint Ferkó és Marika kettősében figyelhető meg a formanyelvi inspiráció. — Harangozó másik háromfelvonásos műve, a *Coppelia* I. felvonásában a magyar katonák csoportos táncai és a Káplár szólója is utal a néptáncművészet hatására.

Ugyanakkor — összhangban kialakult stílusával és felfogásával — Harangozó ekkor sem hatolt mélyebbre a magyar táncfolklór világába. Kitűnő stílusérzékkel

7. Vadasi: *A kuruc táborban*

Vadasi: *In the Kuruts Camp*



vegyítette a néptánc, a népies műtánc és a balett elemeit, és használta fel mindezt a darabok adta szituációk és jellemelek megformálására.

Hogy a néptánc eredményei ennél is többre köteleznek, ez főként Vashegyi Ernő említett műveiben mutatkozott meg. A *fábólfaragott királyfi* általa készített új verziója egyenetlenül sikerült, s ezt a népművészet előtérbe hozása is okozta. Oláh Gusztáv és Vashegyi Ernő ott és olymértékben is igyekeztek a népmesei és néptáncos mozzanatokot erősíteni, ahol azt sem Balázs Béla szövege, sem az egész mű bartóki hangvétele, stilizáltsága nem kívánta, sőt nem is tűrte el.

Sokkal meggyőzőbben sikerült a magyar néptánc balettszínpadi értékesítése a *Bihari nótájában*. Ebben a romantikus-patetikus hangvétellű, reformkori táncműben magyar köznemesek és testőrök játsszák a főszerepet, és a cselekmény háttérében történelmi konfliktus feszül. A nemzeti érzelmek és indulatok felfűtője: Bihari népies verbunkos muzsikája. Az erőteljes nemzeti- népi hangvétel tehát dramaturgiaiilag vált szükségessé, s ezt, valamint „a kor” követelményeit, elismerve, Vashegyi komolyan tanulmányozta (filmek és folkloristák, néptáncosok segítségével) a szóbanforgó kor és társadalmi rétegek magyar táncait, és tapasztalatait igen sikeresen hasznosította. — A Szüreti multság játékos- népi jeleneteiben, nemesi táncaiban, — István és Ilonka nemzeti színezetű klasszikus kettősében ott érezhetjük a néptánc inspirációját, különböző feldolgozási, stílári fokozatokban. A legnagyobb erővel azonban a bécsi magyar testőrök két csoportos tánca, és különösen Baltaváry István rövid, indokolt és robbanó erejű „monológjában” szólalt meg a magyar néptánc a magyar balettszínpadon. — Ez az utóbbi valójában „közös alkotás”: elképzelhetetlen Fülöp Viktor alakítása és személyisége nélkül. Fülöp nagyszerű drámai tehetséggel és stílusérzékkel elevenítette meg Vashegyi kitűnő elképzeléseit. S ebben talán a művön és a színpadon kívüli mozzanatok is közrejátszottak, amelyek már előre, a két nagy táncművészeti ág fokozatos közeledése irányába mutattak. Fülöp ugyanis, személy szerint is, erősen vonzódott a magyar néptánchoz, nagyrabecsülte az együttesek eredményeit. Meglátta bennük mindazt, ami a magyar táncművészet egészének javát szolgálja. Ez a magatartása személyét afféle „összekötővé” is avatta az ágazatok között, s ez a Bihari nótája sikere nyomán tovább erősödött.

Fülöp Viktor hazai körökben legendássá vált szólójában valami nemcsak megszületett, hanem részben véget is ért. A „balettesek” számára itt a magyar néptánc általuk is egyértelműen elismert és elfogadott magaslatokra emelkedett, — koreográfiailag és dramaturgiaiilag, stílusban és technikában is. A „néptáncosok” viszont azt tapasztalhatták, hogy a balettszínpad, az operaházi együttes, a magyar balett-koreográfia és a táncosok is képesek a népi idiómában jelentőset teremteni. Sőt: Fülöp Viktor alakításában a magyar néptánc még tökéletesebb interpretálásához jutott, mint ahogy arra az amatőr indítású hivatásos néptáncosok legjobbjai is képesek voltak.

Megszületett tehát a balett és a néptánc kölcsönösen elfogadott, konkrét találkozás, és ezzel együtt legalábbis gyengülni kezdett a szakmai indítékú idegenkedés egymástól. Egymás értékei itthoni példában is egyértelművé váltak. A néptánc értékeit és sikert adott a balettnak, s a balett a néptáncnak; ebből pedig le kellett vonni a kínáló következtetéseket és tanulságokat.



8. Kozsenkov: *Vetélkető*

Kozhenkov: *Emulation*

Ahhoz, hogy ez a mérlegelés elkövetkezzék, *balettművészeinket* két fontos hatás is hozzásegítette: az egyik a megtanult szovjet balettdrámák, — a másik a szovjet és hazai néptáncgyűttesek példája, különböző tanulságai.

Az ezidőtájt bemutatott, nagysikerű szovjet balettdrámákban — a *Párizs lángjai*-ban és *A bahcsiszeráji szökőkút*-ban — közismerten nagy szerep jut a népi ihletésű, szóló és csoporttáncoknak. Ezek a balettegyüttes táncosait koreográfiaiilag és technikailag is meggyőzték. A *Párizs lángjai* első és főleg harmadik felvonásbeli néptáncai, — *A bahcsiszeráji szökőkút* I. felvonásának lengyel, és IV. felvonásának tatár táncai, — a néptánc mellett szóltak. Ezek a táncjelenetek a korábbiaknál is erőteljesebb, karakterisztikusabb táncfeladatokat állítottak az együttes magán- és kartáncosai, különösen a férfiak elé, és nagy közönségsikert arattak. A néptáncgyűttesek jellegzetes dinamikája, munkájukban a férfítánc domináló szerepe pedig fokozatosan „hozzászoktatta” a közönséget ahhoz, hogy így is lehet, sőt így is *kell* táncolni az Operaház színpadán.

Emellett a szovjet, és részben a hazai néptáncgyűttesek, — elsősorban a Mojszejev Együttes, valamint az Alekszandrov Együttes táncai és táncosai (s a maga módján a felejthetetlen Grúz Állami Néptáncgyűttes munkája), — Rábai és Molnár legjobb művei, ezek erőteljes és színes előadása, valamint a Honvéd-Együttes tánckarának és

részben a BM Együttes táncosainak emelkedő technikai színvonala is, nagy hatással voltak a magyar balett művészeire.

A „vonzások és taszítások” nem egyenletesen mutatkoztak meg, hiszen a szovjet és a magyar néptáncgyüttesek között lényeges különbségek mutatkoztak. Érthető, hogy a vonzódás leginkább a Mojszejev Együttes iránt fejlődött ki. Munkájukat, a táncosok technikai felkészültségét a balett művészei és a magyar néptáncművészek képviselőinek nagyobbik fele is, mint elérendő maximumot tartotta számon. Ez a kétoldalú szimpátia viszont arra irányította a figyelmet, hogy az ideálnak tekintett Igor Mojszejev munkájában tudatosan is felismerjék a szakképzett baletttáncos, balettmester és balettkoreográfus jellegzetes vonásait. Mojszejev a *Futbalista* (1930), a *Salambo* (1932) és a *Három kövér* (1935) című balettjei után (amelyeket akkor a Szovjetunióban jórészt „formalistának” minősítettek) jutott el, 1937-ben, a Szovjetunió Állami Néptáncgyüttese megszervezéséig. Munkájában éppen ezért félreismerhetetlenül ott élt és él a balettművészet technikai és részben koreográfiai tradíciója is, ami a koreográfiai szerkesztésben és stílusban, a néptánc hagyomány feldolgozás módjában, egyes nagyszerű művek témaválasztásában és formanyelvében (*Partizántánc, Futbalisták, Egy nap a hajón*), valamint a táncosok előadóművészetében mutatkozott meg. — Jellemző a helyzet bonyolultságára és a korábbi „tradíciók” továbbélésére, hogy ezek a „balettes” sajátosságok viszont egyes néptáncos körökben ellenvetéseket váltottak ki, — a bemutatott néptáncok folklorisztikus hitelessége, stilizáltsága kérdésében. (Hozzáfűzhetjük: ezek a viták a Szovjetunióban is körülvették a Mojszejev Együttes munkáját, — hol túlon túl balettesnek, hol túlon túl népinek minősítve kompozícióit, karakterét.)

Az Alekszandrov Együttes akrobatikus táncstílusát ugyancsak a balett technikai alapjaira építette. Sőt: a balett férfitáncait (az allegro tánc terén) a végletekig specializálta — ugró és forgó fenomének „kitermelésével”, akik az orosz és főleg az ukrán néptáncban rejlő akrobatikus elemeket úgyszólván az emberi test fizikai teljesítő képessége határáig fokozták fel.

A szovjet néptáncgyüttesek munkájára saját *hivatásos néptáncgyütteseink* különbözőképp reagáltak. Mojszejev és stilizálás — vallotta az Állami Népi Együttes; Mojszejev és Alekszandrov — így a Honvéd együttes és a BM Együttes; a „Grúzok” és a Pjatnyickij Együttes: mondta a SZOT Együttes. E választásokban már saját álláspontjuk, eszményük és törekvésük is visszatükröződött, s ebben mindig valamiképp ott lappangott a baletthez való viszony is. Elsősorban az általánosítás, a táncfolklor felhasználása, illetve színpadra alkalmazása, — a technikai felfokozás és a stílári, műfaji továbbfejlesztés kérdéseiben.

S a különböző nézetek tulajdonképpen „árulkodtak” is. Hol a szembefordulás elvi okairól, hol a szakmai felkészületlenség különböző következményeiről. Nem feledkezhetünk meg róla, hogy a négy hivatásos néptáncgyüttes koreográfusai és táncosai túlnyomó többségükben előzőleg amatőrök voltak, akik menetközben láttak hozzá az elengedhetetlen szakmai-technikai felkészültség megszerzéséhez. Az egyetlen professzionista tánckarvezető, Molnár István viszont tudatosan állította szembe néptáncművészi munkáját a balettel, és a klasszikus tánc technikája helyébe saját technikáját és pedagógiai metódusát állította.

A másik három együttes azonban a balettechnika *mellett* tett hitet, s ez munkájuk jellegére és eredményeire is rányomta valamiképp a bélyegét.



9. Kozsenkov: *Vetélkedő*

Kozhenkov: *Emulation*

A baletthez legközelebb a Néphadsereg Művészegyüttesének tánckara húzódott, — koreográfiai, előadóművészi és pedagógia téren is. Ez több tényező többé-kevésbé tudatos összjátékának volt köszönhető. Ezek közül a következők emelkednek ki:

a) Az együttes előtt példaként a Mojszejev és az Alekszandrov Együttes állt. Mindkettő jórészt erősen stilizáló és „technikás” karakterével érte el jelentős eredményeit.

b) A táncegyüttesnek nem volt egyazon úton járó, „egyszemélyi” koreográfus vezetője, aki a néptánc valamelyik kialakuló, egyénileg értelmezett útján folyamatosan vezeti a munkát.

c) A folyamatosságot a balettmester személye és a képzés eredményeinek egyértelműsége adta. Nádasi Marcella személyében kezdettől fogva kiváló balettmester tartotta kézben a táncosok technikai képzését és továbbképzését.

d) Az együttes katonai vezetése ugyan elfogadta stílárisan és formanyelvileg a néptánc alapokat, de tartalmilag és szemléletében inkább a „katonaprofil”, a nevelést és a szórakoztatást igényelte. Ez a tendencia sodort a tematikus direkttség, a „megtáncolás”, a technikai „virbli” és az operett-stílus irányába, — a táncszámok mondani-válójában, hangvételében, műfajában stílusában és zenekíséretében is. (Ebben a szovjet együttesek, részben az Alekszandrov, de még inkább a kisebb, úgynevezett Gavrilov Együttes példája is szerepet játszott.)

e) Az előbbieket együtt indokolták Alekszander Kozsenkov, az Alekszandrov Együttes koreográfus-balettmesterének meghívását, akinek két „sikerszáma”: az Ukrán szvit, és a Fegyvernemek vetélkedője az említett tendenciákat végletesen

felelősítette. — Ennek ugyancsak virtuóz, de néptáncosabb folytatásaként került sor Mojszejev Briul-jának betanítására.

f) Kozsenkov távozása után a művészi alkotó munka elsődlegesen a már említett „fiatal koreográfusok” kezébe került. Ők ebben a légkörben nőttek fel, eszerint rajtoltak, s az együttesben olyan technikai felkészültségre tettek szert, ami egyenesen sodorta őket a technikailag minél igényesebb, látványos és erősen stilizált, jobbára könnyebb hangvétellű — tehát a szórakoztatás igényeinek is megfelelő — művek irányába.

A balett és néptánc kapcsolata leginkább ebben az együttesben testesült meg. A Honvéd Együttes mintegy középütt és közvetítőként helyezkedett el a balettművészet és a magyar néptáncművészet alkotóműhelyei között. Ebből a szempontból jellemző például a Honvéd Együttes és a Fővárosi Operettszínház tánckarának sajátos és folyamatos kapcsolata. Sok táncos szerződött „oda-vissza” (főleg férfiak), s ez mindkét együttes egyes koreográfiai arculatából, valamint a „katonatáncosok” balett- és karaktertánc felkészültségéből is fakadt.

A kevésbé néptáncos profil, a virtuóz-technikás táncolás igenlése és a Vadasi-féle koreográfiai beállítottság egyaránt helyezte ugyancsak „középre” a *BM Együttest*. Erőtéljes itt is a vonzódás a baletthez, az akrobatikus-játékos megoldásokhoz, tehát a szovjet katonaegyüttesek és részben a Mojszejev Együttes példájához. Ez utóbbit Mojszejev Orosz szvit-jének átvétele is reprezentálta. (Az ÁVH Együttesnél pedig korábban a Vetélkedő.) A balett hatásának elfogadása itt tehát közeli és nyílt, tudatos törekvése az együttesnek, méghozzá mind a szovjet példák, mind a korábbi (főleg ÁVH együttesi) koreográfusok: Máдай Zsuzsa, Szalai Zsuzsa, majd Vadasi mellett Juhász Mária koreográfusi és pedagógiai munkája nyomán. A tánckar technikai képzését Bartos Irén vezette.

Az *Állami Népi Együttes* művészi munkája tudatosan és elsődlegesen a magyar népművészet színpadi bemutatására, és továbbfejlesztésére koncentráldott, s ez Rábai Miklós személyes alkotói beállítottságával is összhangban állt. Rábai mintegy magába sűrítette a felszabadulás előttről induló mozgalom fontos adottságait és értékeit, — így többek között azt is, hogy a néptánc hagyományt főként „önmagából” kell önálló, magasrendű művészetté fejleszteni. Táncművei a líra és egyfajta „tánc-epika” műfajában születtek meg, — szemben a hazai balettművészet ekkor egyértelműen drámai stílusával és műfajával.

A balett azonban nemcsak abban hatott az együttes munkájára, hogy ők mást és másképpen akartak a magyar táncból kibontani, hanem pozitív, közvetlen példájával is. A balett-technikai képzés — ha nem is nagyon súlyos és eléggé szerves — részét alkotta az előadóművészi munkának. A Mojszejev Együttes lenyűgöző példája menthetlenül ott lebegett az ÁNE előtt is, amikor a koreográfiai munkában Rábait, s egy időben tanítványát és koreográfus asszisztensét: Náfrádi Lászlót (majd később Vadasi Tibort) a bátor általánosítás, a táji jellegzetességek alkotóművészi értelmezése, a frappáns szerkesztés, a személyes derű és ötletesség, a ritmikus karakter kibontása, az életszerű megfigyelések és a közvetlen hangvétel vezérelték. Előadóművészetben pedig a fokozott technikai igényesség, precizitás, és virtuozitás mutatott a Mojszejev Együttes felé, — természetesen olyan adottságokból fakadó, behozhatatlan hátránnyal, ami a két együttes technikai megalapozásából és személyi kiválasztásából fakadt.

A balett felé mutatott Rábai és koreográfus munkatársainak határozott és folyamatos vonzódása a táncjáték műfaja iránt, amit a közönség és a szakma is legtöbbször „balettnek” minősített. Az 1950-es évek első felének kisebb táncjátékai — a későbbiek

szerint — előtanulmányoknak bizonyultak *A kisbojtár*hoz, majd pedig az 1958–60 közt született táncballadákhoz: a *Barcsai szeretője*, a *Jóka ördöge*, a *Kádár Kata*, a *Latinka-ballada* és a *Hajnalodik* megalkotásához.

Ezek a művek — s elsők a Kisbojtár — a balettművészetben történetileg kifejlesztett táncdráma *műfaji* követelményeivel kerültek szembe. A táncdráma műfaji sajátosságai „balettes” jellegűek, és az európai színpadi táncművészetre több fontos vonatkozásban általánosan érvényesek. Hősök történetét bonyolítják, s a táncjáték folyamán általában e hősök egyéni (vagy „páros”) érzelmi megnyilatkozása kerül előtérbe, — sokkal inkább, mint a néptáncművészet legjobb művei többségében. A néphagyomány szellemében és folytatásaként a színpadi néptáncművekben viszont a kollektív, a csoportos munka és hatás vált dominálóvá. Ez a sajátosság ugyanakkor összhangban állt a néptáncosok többsége személyes felkészültségének és tehetségének jellegével, méreteivel is.

A drámai táncos kifejezés és cselekményszerkesztés a Kisbojtárban az eddigi néptánc koreográfiáktól viszonylag távol, a balett koreográfiához pedig viszonylag közel vitte Rábai Miklóst, és fontos problémákat vetett fel. Erről Maác László a következőket írja: „... a csoporttáncok mellett sikerült kialakítani a magasabb technikájú férfi szólókban, a női szólókban, sőt a játékos-pantomimikus részekben is egyfajta néptánc-szerű nyelvezetet, s ugyanez a szerelmi kettősökben már „nem



10. Vavrinecz—Molnár:
Magyar Képekönyv

Vavrinecz—Molnár:
Hungarian Picture Book



11. Maros—Rábai: *Ecseri lakodalmas*

Maros—Rábai: *Wedding at Ecser*

ment', az érzelmek magasabb hőfokú ábrázolásához a balettől kellett kölcsönözni, ha nem is konkrét formai elemeket, de legalábbis ötleteket (pl. az emelést). Világos, hogy az így kialakított részletek erősen elütöttek a táncjáték többi részétől. Azonban... a pas de deux-k problémája Rábai és a tánckar számára egy új fejlődési szakasz, pontosabban egy új felismerés és a belőle fakadó formakeresés forrása lett. Ez a felismerés pedig az, hogy be kell látnunk: *nem lehet mindent kifejezni a néptánc hagyományos formanyelvén.*" És később: „Okulva a Kisbojtár hibáin és erényein, másfelől pedig az európai turnék táncos tapasztalatain, 1956 nyarán szorosabban körvonalazódott az ÁNE tánckarának programja. A 'modernet, magyart, európaít' jelszó, melyet Rábai ekkor tűzött ki, tulajdonképpen kettős követelményt támasztott az együttessel szemben: egyfelől a műfaji skála további kiszélesítését (ballada, mese, dráma, táncjáték) másfelől az ehhez elengedhetetlen formanyelvi fejlődést." (Maáczi László: *A magyarországi hivatásos néptáncgyűttek története megalakulásuktól az 1963—64-es évad kezdetéig.* Bp. 1964. — 164—165. old.)

Az európai turnék tapasztalatai főként *balettművészeti* jellegűek voltak, és az új jelszóban a modern és az európai is valójában a korszerűséget ostromló balettkoreográfusok *általános programjához* csatlakozott. A közeledés tehát a balettművészethez a belső munka és a külföldi eredmények megismeréséből *együttesen* következett, — megfogalmazásában pedig már a magyar balettművészet akkori, a kényszerű kötöttségeket feszegető szándékaival és hangvételével harmonizált. Rábai akár az *egész* magyar táncművészet nevében is fogalmazhatott, és szellemében ez a program akár a *Bihari nótájával*, vagy éppen *A csodálatos mandarin* felújításának terveivel kapcsolatban is elhangozhatott volna.

Nem lehet véletlennek tekinteni azt sem, hogy a korszerűség, *modernség* követelménye került fokozatosan előtérbe mindkét táncágazat fejlődésében. A tematikai és műfaji, szemléleti és stílári kibontakozás, gazdagodás további folyamatára a *korszerűség* jegyében került sor, annál is inkább, mivel a megelőző években a magyar balett és a magyar néptáncművészet is főként a *nemzeti karakter* érvényesítésén, művészi kiteljesítésén munkálkodott. Sőt: mivel ez a nemzeti-népi kibontakozás és hangsúly, — a gyakorlat és az elmélet szerint is — a modernség leszűkítésével, a nemzetközi fejlődés jelentős részétől való helytelen és hermetikus elzárkózással párosult; — ez adja a magyarázatát azoknak a tendenciáknak, amelyek az 1957-től kezdődő években a balettművészetben és részben a néptáncművészetben is jelentkeztek, megerősödtek. (Ezek

12. Gulyás—Rábai: *Kisbojtár*

Gulyás—Rábai: *The Shepherd Boy*



még a balettművésztől legkövetkezetesebben távolmaradó Budapest Táncegyüttes, tehát Molnár István munkájában is megmutatkoznak, amiről kötetünk egy másik tanulmányában olvashatunk.

A két ágazat közti többoldalú közeledés készítette elő, hogy — a Táncművészet c. lap hasábjain való többéves „egymásmellett élés” után — sor kerülhessen az összetartozás *szervezeti kereteinek* megteremtésére is. Hosszabb előmunkálat nyomán, 1954 decemberében alakult meg a magyar balett és néptáncművészet legjava koreográfusait, előadóművészeit, pedagógusait és tudományos kutatóit egyesítő *Magyar Táncművészek Szövetsége*, amely friss erővel, nagy energiával látott hozzá, hogy az egységben rejlő lehetőségeket az egész magyar tánckultúra javára kamatoztassa. A Szövetség és lapja a szakmai élet fóruma lett, vitákban tisztázva és munkabizottságokban valósítva meg a különböző szakmai területeken szükséges tennivalókat.

Ebben a találkozásban többek között fontos mozzanat a balett és néptánc *tudományos kutatóinak* szervezeti összefogása is. A kibontakozó kutatás eredményei megfogalmazták, tudatossá tették két ágazat összetartozásának, egymást kiegészítésének történelmi okait és folyamatát. Különösen a Magyar balett történetéből című tanulmánykötet szolgálta jól ezt a feladatot, amely — összhangban az 50-es évek szemléletével — elsődlegesen a klasszikus és a nemzeti-népi karakter kibontakozásával és szintézisével mérte a haladás folyamatát.

Az egymással való rendszeresebb és bensőségesebb találkozás, s a külföldi eredményekkel való intenzívebb megismerkedés a két ágazat közti kapcsolatot elmélyítette, s a szakmai- művészeti látóhatárt is kölcsönösen kitágította. Mindezek s az 1956 őszi nagy megrázkódtatás után, az évtized második felében a balett és néptánc kapcsolatában is új szakasz kezdődött el. Ez szükségszerűen folytatta az előző évtized jelentős eredményeit, hozzáfogott a közben jelentkező hibák gyorsütemű korrigálásához, és elősegítette azoknak a tendenciáknak a kibontakozását, amelyekről megemlékeztünk.

Mindennek a folyamatáról azonban már e kötet további tanulmányai számolnak be.*

Budapest, 1968. december

* A tanulmányban közölt fényképek Várkonyi László (1), Kálmán Béla (3, 4), Tóth László (5), Falus Károly (6, 9) és Bartal Ferenc (10, 11, 12) felvételei.

SUMMARY

THE RELATIONSHIP BETWEEN BALLET AND FOLKDANCE IN HUNGARY

by G. Körtvélyes

The last twenty-five years of development in the two main branches of contemporary Hungarian dancing art, in ballet and folkdance, encourages one to make comparisons, to draw a balance. The author of the present paper examines interactions between ballet and folk-dancing during the first decade of post-war development in Hungary. The premise is that there is a continuous historical connection between ballet and dance folklore — right from the emergence of the ballet until its revival in the 20th century. One of the independent trends of 20th-century dancing art is folklore, and this is in harmony with the national ballet tendencies which started to develop in the 1930's, with the general rise of national companies and repertories and with the growing cult of national folkdances.

The Hungarian ballet theatre was late in its development, and the creation of national dance dramas of a folkish character was postponed until the 20th century, by which time this task had to be solved according to Bartók's and Kodály's ideas. This became possible in the 1930's when, in the wake of Cieplinski's and chiefly Harangozó's contributions, Hungarian ballet was able to adopt Fokin's and Massine's achievements. Harangozó composed dance dramas of a national theme and inspiration, and Ferenc Nádasi developed the ballet ensemble of the Hungarian Opera House to a high level in the classical tradition. Harangozó's national ballet choreographies were, however, not based on a penetrating study of the Hungarian folkdance, and consequently the stage interpretation of the Hungarian folkdance remained still an unsolved task. For this task, artists working outside of the Opera House assumed the responsibility, in the first place Aurél Milloss, and such pioneers of Hungarian folkdancing art as István Molnár and Iván Szabó.

After the liberation, an extensive movement developed in Hungary for the staging of folkdances, following in part the artistic example of such advanced Soviet folkdance ensembles as the Moiseev and Pyatnitsky Ensembles, the Georgian State Folkdance Ensemble and the Alexandrov Ensemble. This development of the folkdance produced, of course, an effect on the growth of Hungarian ballet art as well.

The chorus of the first professional folkdance ensemble, that of the People's Army Art Ensemble, was organised between 1945 and 1949, the first historical period of dancing development in Hungary, under the leadership of Iván Szabó. In this phase, the neo-classical, symphonic and jazz tendencies of modern music and modern choreography became stronger in Hungarian ballet. The representatives of the „free dance” (modern dancing) were also producing achievements. But by the end of the 1940's — in connection with the political and ideological struggles of the times — the artists propagating this trend lost their forum and influence. Soon the effect of the Zhdanovian principles ousted modern music and ballet from the Opera House, too. In harmony with the official cultural policy, realistically dramatic national ballet and traditional folkdance, a vigorous genre, indeed, took the leading role. A certain degree of tension arose, however, between them, for the „folk dancers” were not professionals, and the „ballet people” did not know the folkdance well enough.

In the second historical period of 1950—56 the Harangozó style became dominant in the Hungarian ballet, and the national character also became reinforced (*Kerchief, Coppelia*). Ernő Vashegyi, a new Hungarian choreographer, also espoused himself with this tendency (*The Wooden Prince, Bihari's Song*). The masterpieces of 19th-century romanticism and the great dance dramas of Soviet ballet became popular, *Nutcracker* and *Swan Lake* representing the former, and *The Flames of Paris* and *The Fountain of Bakhchisarai* representing the other trend. The State Ballet Institute was founded in 1950 and already in its first period trained a great generation of Hungarian ballet dancers.

On the folkdance side, the People's Army Art Ensemble produced folkdance adaptations and also dance plays of historical and military themes, and at the same time considered training in the classical ballet important. Talented young choreographers emerged from this group, including László Seregi and Dezső Létai. The State Ensemble for Dance and Song developed its own complex style, creating by now standard works of dance art, both lyrical and dramatic, under choreographer Miklós Rábai. István Molnár, working at the Art Ensemble of the Central Council of Trade Unions, handled the folkdance as a means of individual expression and introduced an individual approach in the training of his dancers as well. At the Song and Dance Ensemble of the Ministry of the Interior, Tibor Vadasi presented himself as a choreographer interested in modernity and variety, and drew boldly from the idiom of the ballet, the popular composed dances and even of the music hall.

In the meantime the artists of both ballet and folkdance learned much from each other. (The paper cites concrete works to prove this.) They also argued a lot, especially when they tried their hands in each other's genre. All this brought them closer to each other. In the first place Hungarian results led to this cooperation, but the example of the great Soviet dance ensembles, chiefly of the Moiseev and Alexandrov Ensembles in which ballet and folkdance achieve a specific kind of constructive integration, also played its part.

The majority of the professional folkdance ensembles based the technical training of their dancers on the ballet, but not to an equal extent each. The People's Army Art Ensemble was the closest in choreography, presentation and pedagogy alike, followed by the Ministry of Interior group, and the State Ensemble for Song and Dance. Although the dance plays of the latter were popularly regarded as a kind of ballet, when these ensembles and their choreographers took a broader view of their job and approached the spirit of today, they found themselves confined by the limitations of the traditional means of expression of the folkdance and were thus stimulated to go into a study of the other branches of dancing. Modernness became increasingly important in both the ballet and in the folkdance. Following earlier independent development and later convergence, both branches began to stress the common tasks. This striving gave rise to the Association of Hungarian Dance Artists in December, 1954. Here the scholars scientifically interested in the ballet and the folkdance met on a common platform, very much to the benefit of the periodical started by the Association.

With 1957 a new period of Hungarian dancing art began. Information on this is available in the other papers of the volume.

ÚJ TÖREKVÉSEK A MAGYAR BALETTMŰVÉSZETBEN

Vitányi Iván

A Körtvélyes Géza által e kötetben közölt periodizáció szerint 1957 után új szakasz kezdődött a magyar balettművészet történetében. Valóban, az azóta bekövetkezett fejlődést — sok régi eredmény megtartása mellett — néhány jelentős új vonás jellemzi. Bevezetőül talán nem lesz felesleges megadnunk az új fejlődés legáltalánosabb jellemzőit.

1. Mindenekelőtt arra kell rámutatnunk, hogy ennek a szakasznak legfőbb gondolata — különösen kezdetben — a *modernség* volt. Igaz, nem mindig egyértelmű és nem mindig tisztázott értelemben. Éppen ezért meg kell próbálkoznunk a modernség itt kialakult fogalmának kissé bővebb jellemzésével.

A magyar balett fejlődésében az 50-es évek közepéig néhány igen karakterisztikus vonás érvényesült: a klasszikus (vagyis lényegében romantikus szemléletű) hagyományok elsajátítása, a technika tökéletesítése, a szovjet balett eredményeinek átvétele, a néptáncsal való kapcsolat, a hősi-patétikusnak értelmezett realista koncepció. Nem szükséges elismételniünk Körtvélyes Géza már említett tanulmányát, amelyben sorra veszi, hogy ez az út milyen eredményekre vezetett. Az is kétségtelen azonban, hogy némi egyoldalúságot is hozott, hasonló a szovjet balett hasonló korszakában megfigyelhetővel. A hősi-patétikus téma nemcsak kívánatosná, hanem szinte kötelezővé vált, a formai megoldásban pedig egy erősen konvencionális vonal érvényesült, amely az akadémikus balett formanyelvének átalakítását főként a néptánc segítségével akarta megvalósítani. Azok a tematikai-tartalmi és formai kísérletek, amelyek a XX. század nyugati balettművészetét jellemezték, egyértelműleg a formalizmus bélyegét kapták, s így hasonló próbálkozásokról nálunk nemigen lehetett szó.

Ez a koncepció azonban csak részben egyezett a balettművészek szándékaival. S ezt mindkét irányban hangsúlyosan kell mondanunk. *Részben* ugyanis egyezett: mert hiszen a hagyományok megerősítése, a technika fejlesztése, a nagy témák feldolgozása, a balett realista felfogása a legtöbb magyar balettművész törekvését tükrözte. Másrészt azonban ugyanezekben a művészekben elevenen élt a XX. század balettművészetében (és általában művészetében) a hősi-patétikus irányzaton kívül kialakult stílusok és műfajok hatása. Minden adódó lehetőséget felhasználtak arra, hogy kísérleteiket ebben az irányban is folytathassák. Vashegyi Ernő koncertműsorai és az Operaházban bemutatott balettjeinek több eleme, fiatal koreográfusok (Eck Imre, Szántó Bálint, Keresztes Imre) stúdiójellegű kísérletei, majd végül *A csodálatos mandarin*nak Harangozó Gyula által történő felújítása jelzik e törekvések erejét.

Ebből érthető, hogy 1957. után, amikor a kísérletezés előtti korlátok lényegében elhárultak, a modernség eszméje egyszerre, mintegy partszakadásszerűen került előtérbe. És természetesen meglehetősen tisztázatlanul. Ahogy az ilyenkor lenni szokott, a „modernséget” kezdetben inkább valamiféle negatívitás jellemezte, a cél az volt, hogy mást adjunk, mint ami az előző években szokásos volt. Így persze fennállott az a veszély is, hogy nálunk „ultramodernnek” ható kísérlet másutt már rég

elhasználódott, sőt az is, hogy a mindenáron való kísérletezés az előző szakasz valóságos eredményeit is elmossa.

A magyar balett életerejét és érettségét bizonyítja, hogy mindegyik csak veszély maradt. Megoldási lehetőség nem volt, nem lehetett más, mint belebocsátkozni a kísérletezésbe, a dolgot (ez esetben a balett modernségének fogalmát) nem lehet úgy tisztázni, hogy először papírra-ceruzával „oldjuk meg”, s csak utána táncsal, hanem azonnal hozzá kell fogni a gyakorlati megvalósításhoz. S ha a kísérletezők bele is estek tévedésekbe, maga a folyamat egységes maradt, s ha valamiben hibáztathatjuk, inkább abban, hogy nem ment elég határozottan előre, mint abban, hogy túlságosan messzire futott. Mit őrzött meg a megelőző évek eredményeiből, tudta-e folytatni például a balett és a néptánc összekapcsolásának az előző szakaszban oly eredményes munkáját? Ezek olyan kérdések, amelyekre már csak a fejlődés konkrét tárgyalása után, összefoglalólag térhetünk ki.

2. Másik alapvető vonása a magyar balettművészet 1957 utáni fejlődésének az, hogy megszűntek benne a monopóliumok. Balettünk fejlődését évtizedek óta nemcsak egy színház (a budapesti Operaház), hanem a színházon belül is rendszerint egy vagy legfeljebb két koreográfus monopóliuma jellemezte. Megtörténhetett, hogy két koreográfus (pl. Cieplinszky és Harangozó, vagy Harangozó és Vashegyi) némiképpen eltérő irányzatot képviselt, a kör mégis túlságosan zárt volt, nem lévén lehetsége az „oldalirányban” való kitörésnek, a „verseny” sem lehetett egészséges.

A helyzet ezen a téren örövendetesen változott. Mindenekelőtt az „oldalirány” nyílt meg a vidéki balettegyüttesek működésével. A Pécsi Balett működése sok vitát keltett, de ellenfelei is elismerik, hogy az elmúlt évtizedben ez az Eck Imre vezetése alatt álló együttes játszotta a legdinamikusabb, élesztő szerepet a magyar balettművészetben. Mellette 1963–68-os években — sajnálatosan rövid ideig — Imre Zoltán vezetésével sikeresen működött, erősödött a Szegedi Nemzeti Színház Balettegyüttese is. A Budapesti Operaházban is megszűnt a monopólium. A színház repertoárját az elmúlt években több magyar koreográfus gazdagította. Közöttük ott találjuk a magyar balett-alkotóművészet legjelentősebb úttörőjét, Harangozó Gyulát, az időközben Pécsre szerződött Eck Imrét, az új balettigazgatót: Lőrinc Györgyöt csakúgy, mint az újonnan jelenkező koreográfusokat, Barkóczy Sándort, Fülöp Viktort, Seregi Lászlót.

Teljesebb és sokszínűbb balett-élet alakult tehát ki nálunk ezekben az években, mint azelőtt. S ez részben megkönnyíti, részben megnehezíti az analízis lehetőségeit. Kevésbé adhatjuk az egyes művek részletes értékelését, inkább az összefoglaló kép felrajzolására kell törekednünk.

Ez szabja meg tárgyalásunk módszerét. Előbb soravesszük az egyes törekvéseket, méghozzá az együttesek és a koreográfusok sorrendjében. Utána megpróbálunk visszatekerni a fejlődés általános jellemzésére.

A PÉCSI BALET T

A sort a Pécsi Balettel kell kezdenünk, mert — mint mondtuk — ez az együttes vetette fel a legtöbb problémát, játszotta a legaktívabb szerepet táncművészeti életünkben.

Sőt, azon kívül is. Külön tanulmányt érdemelne ugyanis az a kérdés, hogy a táncművészet milyen szerepet foglal el a magyar kulturális-művészeti élet egészében. Tagadhatatlan, hogy sokszor szorul a perifériára, és csak olykor sikerül az értők és



1. Szabó—Harangozó: *Ludas Matyi*

Szabó—Harangozó: *Mattie the Goose-boy*

kedvelők szűkebb körén kívül is visszhangot keltenie. Messzire vezetne persze annak elemzése, hogy miért. De akárhogy vélekedünk erről, mindenképpen fontos adat, hogy mikor és mivel sikerült áttörnie a közöny vagy az elismerő hallgatás falait.

Megfigyeléseim szerint ez a magyar táncművészetnek az utóbbi évtizedekben három vagy négy alkalommal sikerült. Először Harangozó fellépésekor, a *Csárdajelenet*, majd különösen *A fábólfaragott királyfi* bemutatása alkalmából, másodszer az 50-es évek elején, a nagy szovjet balettek bemutatásakor, valamint a néptáncművészet nagy előretörésekor, az Állami Népi Együttes bemutatkozása és az amatőr néptánc-együttesek első nagy fesztiváljai alkalmából, harmadszor 1956-ban *A csodálatos mandarin* színrekerülésével és végül negyedszer, a Pécsi Balett fellépésekor, különösen első műsorainak bemutatása idején.

Az első három eset elemzése nem lehet most feladatunk. Annál inkább fel kell figyelünk a negyedike, arra, hogy a Pécsi Balettnek valóban sikerült kitörnie a táncművészet hagyományos „zártságából”. Bemutatói, műsorai nemcsak a tánc-szakma szűkebb körében keltettek visszhangot, hanem a művészeti élet szélesebb köreiben, zenészek, írók, képzőművészek, a különböző művészeti ágak kritikusai és a művészet általános fejlődése iránt érdeklődő szélesebb közönség körében.

Mi lehet ennek oka? Nem volna elégséges pusztán olyan indokokra hivatkoznunk, hogy pl.: a Pécsi Balett nagy számmal vonta be munkájába a magyar zeneszerzőket. Ennél is lényegesebb, hogy az együttes olyan törekvéseknek adott hangot, amelyek ugyanabban az időben más művészeti ágak képviselőit is szenvedélyesen érdekelték. A balett munkája ezáltal kapcsolódott össze szervesen a magyar művészeti élet egészével.

Persze ezt az állítást is felbonthatjuk a hatásnak egy formai és egy tartalmi összetevőjére. Formailag itt is a modernséget emelhetjük ki. Amikor ugyanis az együttes jelentkezett, nemcsak a balettben, hanem a többi művészeti ágban is, a modernség kérdése okozta a legtöbb problémát. Részben azért, mert még mindig nem szűnt meg teljesen a modernség „tabu”-jellege (tehát bizonyos bátorság kellett az ilyen-irányú kísérletezéshez); részben pedig éppen azért, mert a tilalmak már eltűnőben voltak, s maguk a művészek sem mindig tudták, hogyan töltsék ki az így megnyíló lehetőségeket. A Pécsi Balett munkája mindkét szempontból tanulságosnak mutatkozott. Azzal is, hogy bátran kísérletezett, és azzal is, hogy nemcsak keresett, de talált is megoldásokat.

E c k I m r e

A Pécsi Balett természetesen vezetője, Eck Imre nyomta rá a bélyegét. Ezért talán helyes lesz, ha a továbbiakban mindenekelőtt az ő munkáját elemezzük (hozzávéve majd néhány, az Operaházban bemutatott koreográfiáját is). Utána keríthetünk sort arra is, hogy az együttesből működő más koreográfusokat, Eck Imre tanítványainak munkáját is érinthessük.

A legtöbb látványos vitát Eck Imre működésével kapcsolatban persze a formai megoldások (Eck sajátos stílusa) kavarták, mégis úgy vélem, hogy ennél is lényegesebb a tartalmi megoldás, a balett tematikájának kiszélesítése. És itt hadd hivatkozzak Dienes Gedeon tanulmányára (Balett Sopianae, *Táncstudományi Tanulmányok* 1967—68), amelyben tartalmi szempontból sorra veszi a Pécsi Balett darabjainak mondanivalóját. Ő a következő visszatérő témaköröket emeli ki: az ifjúság életével kapcsolatos morális problémák, a fasizmus és a háború fenyegetése (elvontabb szinten ugyancsak a morál oldaláról), az ember és a természet harca, a művész helyzete a világban és így tovább. Talán nem lehet minden darabot ezekbe a sémákba beskatulyázni, de nem kétséges, hogy ezek a témák és tartalmak vissza-visszatérnek a Pécsi Balett egész működése során.

És ha csak ezt a négy témakört vesszük is példa gyanánt, világossá válhat előttünk, hogy Eck Imre olyan kérdésekhez nyúl, amelyek semmiképpen sem speciális balett-témák, hanem a modern élet és a modern művészet nagy kérdései. S a téma ezúttal tartalmat is jelent. Eck nem csupán felvillantja ezeket a kérdéseket, hanem a tánc nyelvezetét arra használja fel, hogy ezekről a dolgokról mondjon valamit. S ez a közvetlenül a mához való szólás a „Balett Sopianae” hatásának titka, akár elfogadjuk azt, amit mond nekünk, akár nem.

A Pécsi Balett jelentkezése csak a táncművészetben belül volt a „maga korában” (az első bemutató dátuma 1961. január 3.) egyedülálló jelenség, a magyar művészeti élet egészében már korántsem. Ennek igazolására csak egyetlen párhuzamra szeretnék utalni, ami Eck Imre művészetét Jancsó Miklóssal összeköti. S ez annál fontosabb, mert nem beszélhetünk egyikük esetében sem közvetlen hatásról, Eck stílusa hamarabb alakult ki, mint Jancsóé (és a hasonló karakterű külföldi alkotások ismerete nélkül), Jancsó viszont feltehetőleg csak később találkozott Eck balettekkel. Mégis, különbözőségeik ellenére is van bennük valami közös. Egyrészt mindkettőjük munkásságának tartalmi középpontjában a morális kérdések állanak, s erről az oldalról nézve vetődnek fel a fasizmus, a háború, az elnyomás kérdései is. Másrészt a kidolgozásban mindketten gyakran fordulnak a brutalitás, a közvetlen szexualitás (és nem a szerelem), valamint a szenvedés ábrázolásához (s ezért mindkettőjüket szadistának nevezik).

Harmadrészt a formai koncepció mindkettőjük művészetében zárt, a rendelkezésre álló szegényes eszköztár korlátozására épül, egyfajta szigorú túl-ökonómiára, amely éppen ebben a túlságban kap önálló esztétikai minőséget.

Nem kívánnám persze ezt az összefüggést mértéken túl alkalmazni. Eck és Jancsó művészetében éppen elég különböző vonást is találhatunk. (Eck például sokoldalúbb: van egy játékos-szatirikus hangja, amely először talán a Rossini: *Nyitány*ban nyilvánult meg, vagy van egy absztraktabb, nem közvetlenül tematikus vonala, ami Jancsótól — legalábbis a Goldmann emlékfilm után — szintén idegen, másrészt viszont Jancsó, élve a film lehetőségeivel, az elnyomás-szabadságküzdelem konfliktuskört nemcsak absztraktul, hanem egyre konkrétbben veti fel és így tovább). A meglevő hasonlóság mégis árulkodó mindkettőjük művészetére. Arra utal, hogy egyazon nemzedéknek a tagjai, annak a generációnak, amely a felszabadulás utáni években érett felnőtté, majd (a nemzedék számára különösen tragikus) válságon keresztüljutva most a vállalt elvek szélesebb megfogalmazására törekszik. Visszatekintve a megtett útra, éppen a morális kérdések magasodnak ki, ebben hibáztunk, s ebben hibázhatunk a legnagyobbat.

Mindenképpen a *vállalás* és a *szembenézés* jellemzi tehát Eck Imre művészetét. Eck azt hirdeti, hogy táncaival meztelenül elénkbe tár valami igazságot. S én a magam részéről nem is kételkedem ennek az igazmondásnak az őszinteségében.

2. Gounod—Seregi: *Faust*
Gounod—Seregi: *Faust*



Más kérdés — ami egyébként Jancsóval kapcsolatban is felmerülhet — hogy vajon elég-e nekünk ez az igazság? Úgy vélem, hogyha Eck műveit kritikával akarjuk illetni, itt kell elkezdenünk. Nekem nem azért kevés, amit Eck mond, mert nem igaz, hanem azért, mert ennél is többet szeretnék tudni. Ennek a fajta morális problémafeltevésnek van egy kétségtelen múlt felé forduló vonása. Már a világnak zárt rendszerként való felfogása (amely olyannyira jellemzi Eck antifasiszta darabjait) is ilyen múltból táplálkozó koncepción épül, az embernek mindig a múlt tűnik zártnak, a jövő sohasem. Azt hiszem, az embert nemcsak az izgatja, hogy „mit kellett volna tennünk”, hanem még inkább az, hogy „mit kell tennünk”, — míg az első az események ismeretében már csak a morális döntésre szorítkozik, addig a második, jövő felé forduló kérdés szélesebb perspektívákat kell, hogy érintsen.

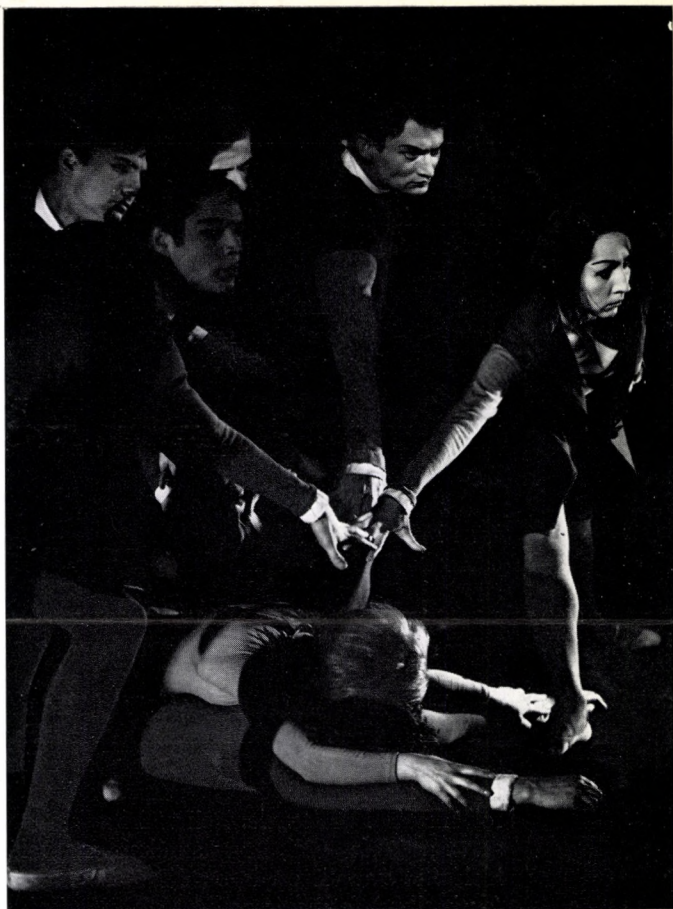
Hogyan kellene ezt táncban megcsinálni? Erre persze nem tudok feleletet adni, hiszen akkor táncot csinálnék és nem írnék róla. Eck művészetét azonban véleményem szerint ez a pozíció jellemzi. Hangsúlyozni szeretném, hogy amit elmondtam, nem jelenti az elítélés értelmében vett bírálatot. A tett, amit Eck végrehajtott, így is óriási, hiszen ezáltal a magyar társadalom problémáiból szervesen felnövő, a magyar művészeti életbe szervesen beleágyazódó művészetté avatta a balettet. Ellenvetéseimmel legfeljebb azt kívántam sejtésszerűen megfogalmazni, milyen irányban lehet egy újabb lépéssel innen is előre menni.

Mindenesetre Eck művészetének sok részlet-vonása is ebből az alap-pozícióból magyarázható. Az említett „zártaságból” fakad például a brutalitás rendkívül erőteljes (azt mondhatnánk brutális) ábrázolása. Persze ezt is sokféleképpen lehet végrehajtani. Sok „műalkotás”, pl. a *Halálfejesek* c. film ezt olyanmódon tette meg, hogy egyben népszerűsítette a kegyetlenséget. Eck — éppen moralizáló álláspontja által — elítéli és visszariaszt tőle. Ennek ellenére van valami (vagy pontosabban, mivel itt inkább régi művekről volt szó: volt valami) szadizmus is abban, amilyen eszközökkel Eck visszariasztott bennünket a szadizmustól. Talán a mindannyiunkban lakozó vadállatot akarta leleplezni? Vagy a benne lakozót kiélési formához juttatni? Vagy egyszerűen alkalmazkodott a rendelkezésre álló kelléktárhoz? (Az effajta jelenetek kidolgozására ugyanis számos kész vagy félkész forma állott rendelkezésre. Az 1957. utáni kísérletekben még a néptáncgyűttek is hamarabb tudtak fasisztákat ábrázolni, mint munkásmozgalmi hősokeket). Akárhogy is, úgy látszik, hogy ez a műfaj szükséges és elkerülhetetlen állomás volt Eck művészi fejlődésében. Sőt, olykor az volt a hiba, hogy egyes művekben engedett a megkívánt barbár erőből. A *Sacre du printemps* operaházi bemutatója például éppen ebből a szempontból nézve volt tévedés. Sztravinszkij zenéje (mint azt Adorno nagyszerűen elemezte) valóban barbár muzsika, az emberáldozat komolyan értendő: az egyén feláldozása és megsemmisülése az ősi értelemben vett barbár közösség oltárán. Eck ezt a szigorú-kegyetlen mondanivalót heppiendes történeté szelidítette: az emberréválás történetét kívánta megeleveníteni.

A témakörök felsorolása alkalmából az imént akarattal hagytam ki az ún. szimfonikus, azaz cselekmény nélküli baletteket. A műfaj magyarországi felújításában Ecknek kétségtelenül úttörő szerepe volt. Első fecskék (Bartók: *Divertimento*, Purcell: *Etűdök*) után a szimfonikus irányzat nemcsak a Pécsi Balettben, de más együtteseknél is polgárjogot nyert. Tartalmi vonalon azonban Eck szimfonikus balettjei ugyanazt képviselik, mint az explicit kifejtett témával nem rendelkezők. Éppen ezt tartom egyébként legnagyobb erényüknek. Ezek a balettek ugyanis többnyire nem „hidegek” (amivel az „absztrakt” balett sok képviselőjét vádolják), hanem ugyanúgy morális és szociális problémákkal telítődnek, mint a cselekményes balettek. A legszembetűnőbb példát

3. Bukovy—Eck: *A parancs*

Bukovy—Eck: *As Commanded*



arra a két, nem színpad számára készült Bartók műnek, a *Zenének* (*Zene húros és ütőhangszerekre*) és a *Concertonak* koreográfiai feldolgozására nyújtja. A *Zene* (amelyet egyébként az Operaház együttese mutatott be) koreográfiaileg szinte már határeset, a szimbolikus cselekmény olykor már valósággá válik. De még a minden külső cselekménytől megfosztott balettekben (pl. Couperin: *Etüdök*) is hasonló a tartalmaknak a jelenlétét érzem, mint a drámai kompozíciókban. A „legabsztraktabb” balett is morális fogantatású lehet például, ha az emberek egymáshoz való viszonyainak, kapcsolatainak térbeli, plasztikai ábrázolásán épül, ha a mű és a szerepkörök belső szerkezete e kérdéseket helyezi előtérbe. Mit látunk például a Couperin *Etüdökben*, Eck talán legsikeresebb „szimfonikus” balettjében? Látszatra csupán egy csapat fiút és lányt, akik a csoportos, páros és szólótáncok változatos együttesében egymásután veszik át egymástól a tánc szolamát. Egy mélyebb síkon azonban mélyebb tartalom bontakozik ki, a fiú és lányok változatos kapcsolatba lépnek egymással, a mozdulatok rendje emberi kapcsolatokat szimbolizál. Dienes csoportosításában a Couperin-*Etüdöket* is a morális fogantatású balettek sorába iktathatjuk, természetesen sokkal absztraktabb szinten.

A szimfonikus balettek még határozottabban vetik fel az Eck-balettekkel kapcsolatos formai problémákat is. Mint mondtuk, a legtöbb vitát talán éppen ez okozta. Eck stílusának ugyanis éppen az eszközök szűkmarkú használata az egyik legjellem-

zőbb vonása. Ez a kemény kézzel alkalmazott „ökonómia” voltaképpen a tartalmi koncepcióból következik, a zárt mondanivaló kifejezése csak zárt eszközrendszerrel történhet. Egy-egy balett esetében ez talán nem is okozott volna problémát. Csakhogy Eck egyszerre több egymásután következő balettben használta *ugyanazt* a leszűkített formanyelvet, amely ráadásul nemcsak különbözött a balettben általában meghonosodottal, hanem sok szempontból éppen ellentétes vele. Ha a balett sok reprezentatív irányzata (különösen a romantika) felfelé törekszik, Eck most „felfedezte” számára földet, s rendkívüli találékonyságot árult el a földön fekvések, láb és karemelések, a földön való hurcoltatások kitervelésében és véghezvitelében. Ha a balett hagyományosan a mozdulatok lekerekítésére törekedett, Eck most „felfedezte” a szögletességet, s a szerkesztés kontrasztosítására használta fel.

A felfedezés szót azért kellett idézőjelbe tennünk, mert természetesen mindezt nem Eck fedezte fel, hanem a modern táncművészet sok korábbi irányzata, Fokintól és Isadora Duncantól kezdődően napjainkig. Hogy Ecknél mégis újszerűen hatott, az részben annak következménye, hogy nálunk ezek a hagyományok az ötvenes években feledésbe merültek, s az újabb nemzedék nem ismerte őket, részben pedig annak, hogy mégis sajátos ötvözetű gyúrta össze őket, olyanná, amelyről fel lehetett ismerni a szerzőt.

Hogy hogyan kell megítélnünk ezt a stílust, az a perspektíva, a múlt és jövő távlatának kérdése. A múlt szempontjából tekintve a dolgot, véleményem szerint, teljesen érthető, ha egy alkotóművész egyéni stílusát keresve elsősorban közvetlen elődeit tagadja meg. Ahhoz, hogy az ember szintézishez jusson, a tézis után előbb az antitézis folyamatán kell átesnie. Eck vállalta és végrehajtotta ezt az antitézist, s e közben nem sokat gondolt azzal, hogy az általa megvalósított tagadás világméretékben újszerű-e, kielégítette a viszonylagos újszerűség. Az sem meglepő ezek után, hogy a vállalt (antitetikus) forma és eszközrendszer túlságosan is szűkre sikerült. A szükség szó két értelme egyesült itt, a sürgető kényszer szükségszerűsége váltotta ki az eszközök szükségét.

Másképpen kell szemlélnünk ugyanezt a kérdést a jövő távlatából. Meg tudjuk ugyanis indokolni a formanyelv ilyen formában való születését, de nem fenntartását. Minél szűkebb egy formanyelv, annál kevesebb mű létrehozására alkalmas, egy elszánt kibernetikus még a matematikai összefüggést is kiszámítaná. Ecknél mindenesetre bebizonyosodott az összefüggés. Ugyanaz a formanyelv, amely az első műveknél teljes hatást gyakorolt, az ismétlésnél veszített erejéből. Eck makacsul kipróbálta ezt az utat, későbbi munkáit gyakran véljük az előzők parafrázisainak (*Az iszonyat balladája — Oly korban éltem, Bányászballada — Hétköznapi requiem, Változatok egy találkozásra — Hiperbola*). A későbbi változat azonban rendre életképtelennek bizonyult az eredeti formákkal szemben. Nem mert rosszabb volt, hanem mert másolat. Éppen e kísérletezésekkel kapcsolatban merült fel a formanyelv továbbfejlesztésének és megújításának szükségessége. Az olyan kísérletek, mint a *Pókháló*, jól sikerülhettek ugyan, de nem nyithattak új utat, a terre a terre táncolás levegőbe emelése csak egyszeri ötletnek vált be.

Érdekes módon éppen a szimfonikus balettek voltak azok, amelyeknek nem ártott az ismétlés. Itt ugyanis Eck közvetlenül a tánc anyagával került szembe, nem hagyatkozhatott külső megoldásokra. Véleményem szerint az egyszerre bemutatott Couperin *Etüdök* és Rossini *Nyitány* mutatta meg először határozottan Eck újításra való képességét. A Couperin *Etüdök* pl. (bár ezzel a véleményemmel sokan nem egyeznek) a klasszika elvének felfedezését jelentette Eck számára. Itt tanulta meg (ezúttal általános

esztétikai értelemben vett klasszika) igazi (és nem túlragolt) ökonómiáját alkalmazni egy nem pusztán a klasszikától örökölt mozdulatrendszerre. Ahogy ebben a balettben az egyes mozdulatokat szólamszerűen átadják-átveszik egymástól a táncosok, ahogy minden mozdulat jelentőséget kap, ahogy elmarad minden felesleges, de ugyanakkor mégis megmaradtunk a táncnál: ez újszerű eszközökkel megvalósított klasszika volt.

A további balettekben Eck szemelláthatólag arra is törekedett, hogy ezt az utat folytatva az „antitézistől” eljusson a „szintézishez”. Egy-egy műben (mint az Operaházban bemutatott *Daphnis és Chloé*-ban) meg egyenesen mintha azt akarta volna bizonyítani, hogy a „szokványos módon” sem felejtett el komponálni. Többi alkotását pedig véleményem szerint a készülődés jellemzi. Készülődés az összefoglalásra.

Eck ugyanis mindezeideig több irányban kísérletezett. Tartalmi és formai koncepció szerint egyaránt lényeges különbséget mutatnak különböző tematikájú darabjai. Nyilvánvaló, hogy az előrehaladást az jelentené, ha ezeknek a műveknek az eredményei egyetlen nagy stílusba forrnának össze. Nem kétséges, hogy Eck fokozódó művészi igénye egy ilyen összefoglalást keres. Egyre sürgetőbben nyúl a balett-történet nagy témáihoz (Beethoven *Prométheusza*, Gluck *Don Juanja* és a *Bartók-balettek*), s egyre inkább érdeklődik a nagyobb szabású műfajok iránt. A háromfelvonásos, egész estét betöltő balettek megjelenése Eck repertoárjában csak külső jele ennek, hiszen

4. Vivaldi—Eck: *Etüdök kékbén*

Vivaldi—Eck: *Etudes in Blue*



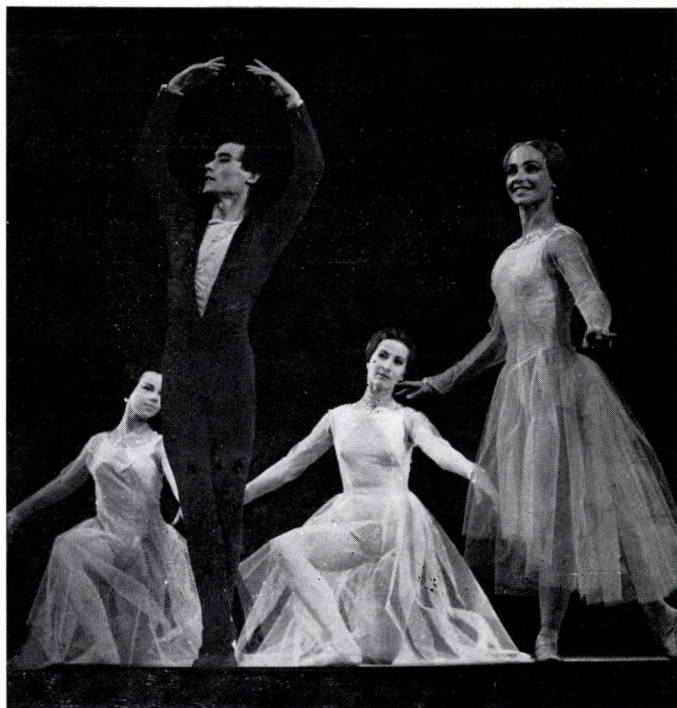


5. Prokofjev – Barkóczy: *Klasszikus szimfónia*

Prokofiev – Barkóczy: *Classical Symphony*

a szintézis nem jelent feltétlenül három felvonást, de mindenképpen olyan teljesebb, átfogóbb koncepciót jelent, amely az élet komplex, sőt totális ábrázolására törekszik. (Ilyen szempontból sorolom ebbe a kategóriába: Ránki: *Dózsa, 1514* zenéjére készített koreográfiáját is, amelynek hiteles színpadi megformálására azonban a Pécsi Balett eszközei kevésnek bizonyultak.)

Ez az igyekezet eddig nem vezetett teljes eredményre. A Gluck-balett inkább csak ujjgyakorlatnak tekinthető a három felvonás kitöltésére, a *Lulu* még annak sem. A Bartók-balett (közülük mindenekelőtt *A csodálatos mandarin* és a *Zene*) sem annyira egy új út megnyitásának, mint a régi betetőzésének látszanak). A legtöbb véleményem szerint a *Pokoljárás* mutatott Eck szintéziskoncepciójából — ez az egyébként igen különböző indulatokkal fogadott háromfelvonásos balett (e nemben első a Pécsi Balett repertoárján). A *Pokoljárás* két síkon játszódik, egy felületi és egy mély, egy köznapis és egy szimbolikus síkon, a külső viselkedés és a belső magatartás síkján. Szembeállításuk frappáns és indokolt: Gloria, az ünnepezt balerina banális-szenti-mentális története mögött az érzelmi és ösztönélet mély régióiba hatolunk. Mit mutat ez a szembeállítás? Hogy a világ nem olyan, amilyennek első pillanatban látjuk, hogy a fecsegő felület mellett figyelembe kell vennünk a hallgató mélyt is. Nem véletlen utalok itt József Attilára, hiszen az ő sorai („fecseg a felszín s hallgat a mély”) szinte mottójává lehetnének ennek a táncjátéknak).



6. Prokofjev – Barkóczy: *Klasszikus szimfónia*

Prokofjev – Barkóczy: *Classical Symphony*

A *Pokoljárást* ennek ellenére sem tarthatjuk még a szintézis megvalósításának. A két sík szembeállítását ugyanis nem sikerült: amilyen jó a mély, ugyanolyan gyenge a felület. A mély: a táncosnő látomásai (Székely András remekül összeválogatott zenéjére) nagyszerűen ki vannak munkálva, bennük ott találjuk Eck koreográfiai tudásának minden erényét: modern, szenvedélyes, irónikus. A felszín ábrázolása azonban nem karakterisztikus: az irónia nem vehető észre, a történet úgy süllyed a banalitásba, hogy az alkotót és nem az ábrázolt életanyagot érezzük banálisnak. Ezzel homályossá válik a darab szociális koncepciója is, amely pedig a polgári életfelfogás kritikájának formájában, mint lehetőség szintén ott élt Eck szándékában.

Eck művészi pályája mindenesetre fordulópontra jutott. Kitűnő érzékkel kezdett el valamit, s ki tudta használni a kezdőpozícióból adódó lehetőségeket. Ezzel a Pécsi Balett a magyar balettművészet egészében új fejezetet nyitott, s el tudta érni, hogy munkáját a nemzetközi balett-életben is „jegyezzék”. Perszer a „jegyzés” nem jelent mindig feltétlen elismerést, nem is jelenthet, ez ott nem szokásos. Kritika és dicséret egyaránt éri a Pécsi Balettet, de mindenképpen *jelen van* és ez önmagában is nagy eredmény.

Ha azonban meg is akarja tartani ezt a helyet, nem elégedhet meg ennyivel, ahhoz erejének kell lennie arra is, hogy túlhaladja a kezdőpozíció korlátozottságait, s egy újabb szintézis felé lépjen előre.

Fiatal koreográfusok: Tóth Sándor és Fodor Antal

Nem lenne teljes a Pécsi Balettről alkotott képünk, ha az együttes fiatal táncosainak, Tóth Sándornak (1969. óta a balett igazgatójának) és az azóta Budapestre szerződött Fodor Antalnak koreográfiai munkásságát nem vennénk számításba.

Mindketten Eck Imre tanítványai, de — s ezt rögtön ki kell emelnünk — nem epigonjai, hanem önálló egyéniségek. S ez igazán nagy dicséret olyan együttesben, amelyre vezetője erőteljesen rányomja bélyegét.

Tóth és Fodor azonban elég erővel rendelkeztek ahhoz, hogy a maguk útján induljanak el.

Tóth rögtön első munkájával (*Mit takar a kalapod?*) új, könnyedebb, játékosabb, egyfajta népies közvetlenséggel színezett hangot ütött meg. Igaz, ez a népiesség formanyelvileg nem a magyar néptáncból táplálkozik, hanem a jazz-ból és a jazz táncokból. A megoldás mégis visszamatat még a népi együttesekre is. A népiesség lényege ugyanis ebből a szempontból nézve a közvetlenségben (azaz a táncos alapanyag „közhasználatú” voltában) van. A tánc, amit látunk, nem eszményített, hanem azoknak a táncoknak tökéletesített változata, amiket a mindennapi életben is láthatunk. A jazz tánc ebben mutat közösséget a néptáncsal, a koreográfia pedig ettől nyeri egészséges, a csúfolódásban is vidám hangulatát. Nem véletlen, hogy ez a darab azóta is fennmaradt az együttes repertoárján.

Tóth későbbi koreográfiáiban az itt sikerrel megütött hangot igyekezett folytatni és továbbfejleszteni. Folytatást jelentett mindenekelőtt *A székek* (amit később a Néphadsereg-együttes is műsorára tűzött). A jazz-tánc ebben az esetben a baletten kívül a pantomim eszközeivel is kombinálódott. Tóth remekül érzi a stílust, s ha a középső rész kissé hosszadalmassá is válik, az egész kompozíció egyöntetű és sikeres alkotásnak mondható.

Tóth harmadik alkotása, Karinthy Frigyes—Ránki György *Cirkuszának* koreográfiája még nagyobb igénnyel lép fel. Voltaképpen ugyanoda sorolható, mint Eck szintetikus kísérletei: Tóth itt maga is arra törekszik, hogy addigi eredményeit komplex drámai műfaj keretében használja fel. A *Cirkusz*nak, ebből a szempontból nézve, vannak is erényei, különösen a szatirikus részek sikerültek jól, az egészet azonban mégsem tekinthetjük teljesen megoldottnak. A megoldatlanságról árulkodik, hogy éppen a mondanivaló legdöntőbb elemének, a dallam megszólalásának nem sikerült adekvát színpadi-koreográfiai ábrázolást találni, s emiatt maga a mű is félig kész állapotban maradt, a rendezés végül is erőteljesebb a táncnál. A sok kitűnő részlet mégis azzal biztat, hogy Tóthnak tehetsége van a komplex műfajok átfogásához is.

Fodor Antal tehetségének természete, azt mondhatjuk éppen ellentétes Tóthéval. Tóth tipikusan extrovertált (erre mutat az ötletek kitűnő alkalmazása, a harsogó vidámság, a jó ábrázolóképeség), Fodort viszont tipikusan introvertálnak nevezhetjük. Már az első műve megmutatta ezt a hajlandóságát: *A pulóveres Daphnis és Chloé* tánckettősök sorozatából is belső drámát tudott elénk tárni. A Vivaldi zenéjére készített *Ballo Concertante* pedig már szinte érett munka a szimfonikus balett műfajában. Fodor tökéletesen megérezte és megérthette a műfaj igazi lényegét és szellemét. Egyszerre volt modern és klasszikusan archaikus; koreográfiája tiszta, emelkedett, finom, nincs benne semmi felesleges, de mindig magára tudja vonni a figyelmet. Egyéni és eredeti anélkül, hogy hivalkodna vele. Később a *Körhintában* azt is megmutatta, hogy e műfaj határai körül a vidámabb, szatirikus hangvételhez is van tehetsége. (Zárójelben

7. T. Mann—Láng—Fülöp—Kun:
Mario és a varázsló

Th. Mann—Láng—Fülöp—
Kun: *Mario and the Wizard*



jegyzem meg, hogy itt sajnos nincs lehetőségünk arra, hogy Tóth Sándor és Fodor Antal tévé-koreográfiai tevékenységéről is szóljunk, noha ottani munkásságuk jelentősen hozzájárult koreográfiai fejlődésünkhöz.)

A Z Á L L A M I O P E R A H Á Z

Az Állami Operaházban bemutatott balettekre áttérve más problémák elé kerülünk. Míg a Pécsi Balett egységes és határozott utat járó kollektíva, amelyre egy alkotó egyéniség nyomja rá a bélyegét, addig az Állami Operaház művészi munkájában ilyen egységről nem beszélhetünk. És ez nem is hiba, az együttes jellege más. A Pécsi Balett létszáma kicsiny, lehetőségei korlátozottak, az önálló út kidolgozására számára nemcsak lehetőség, hanem szükségszerűség is. Az Állami Operaház balettkara egészen más helyzetben van, mozgásteret összehasonlíthatatlanul szélesebb. Vezetősége tehát nagyon helyesen arra törekszik, hogy ezt a mozgásteret be is járja. Ebbe az is belefér, hogy több koreográfus dolgozzék a színháznál, hogy művészi koncepciójuk egymás mellett és egymással versenyben érvényesülhessen. Más kérdés, hogy a lehetőség itt is szükségessé válhat. Itt ugyanis az a veszély fenyeget, hogy több koncepció él ugyan egymás mellett, de egyik sem bontakozik ki teljesen.

Mit váltott valóra Operaházunk az elmúlt tíz esztendőben? A lehetőséget vagy a szükségéget? Nehéz volna erre egytlen szóval felelni. Hol inkább erre, hol inkább arra látszott billenni a mérleg nyelve. Kétségtelen, hogy sok minden történt a repertoár további szélesítésére és az új koreográfusok nevelésére. De az is kétségtelen,

hogy a különböző tendenciák mérkőzéséből csak most kezd talán egy-egy új fellendülés kibontakozni.

Itt mindenesetre számot kell vetnünk a repertoár kialakításának követelményeivel. Az Operaház és a balett vezetősége — ismét csak helyesen — arra is törekedett, hogy a színházat a nemzetközi balettművészet múltját és jelenét reprezentáló balett-repertoárral lássa el. Így került színre (a már korábban bemutatott művek mellett) a múlt század balett-hagyományaiból a *Giselle* és a *Csipkerózsika*, a Gyagilev-féle orosz balett ma már klasszikusnak számító repertoárjából a *Chopiniana*, *A tűzmadár*, a *Petruska*, a *Daphnis és Chloé* (részben új, de az eredetihez hasonló, illetve illeszkedő koreográfiáival), a szovjet balettalkotások közül pedig a *Gajane* és a *Rómeó és Júlia*.

Mindezt tehát feltétlenül az Operaház balett-műsorpolitikájának erényeként kell számon tartanunk. Hogy a magyar balett nemzetközileg is versenyképes lehessen, műsoron kell tartanunk a nemzetközi repertoárnak ezeket az alapvető darabjait. Nem elégedhetünk azonban meg velük. A magyar balettet természetesen elsősorban magyar balettalkotásoknak kell reprezentálnia. A fejlődés biztosításához pedig nemcsak egyszerűen művekre, hanem *minél több* műre van szükség, éppen a minőség érdekében. A nemzetközi balettel tapasztalatai szerint ugyanis nem születhet életerős művészet akkor, ha az alkotók csak egy évtizedben egyszer-kétszer jutnak munkához. A feltételek nem pontosan ugyanazok, mint az opera műfajában. A zeneszerző számára, még ha az opera is a legfőbb műfaja, még mindig ott állnak rendelkezésére a többi műfajok, de azonfelül készülhet, komponálhat odahaza, egy zongorával és kottapapírral, meg ceruzával ellátva, — a koreográfiai gyakorlat azonban ma is megköveteli a táncosok jelenlétét. Ezen a helyzeten belátható időn belül a táncírás fejlődése sem fog változtatni.

Ezért nevezhettük a Pécsi Balettet a magyar táncélet legdinamikusabb elemének. Az a tény, hogy az együttes 1969 és 1967 között 37 balettet mutatott be (többségük persze egyfelvonásos), önmagáért beszél. Az Operaház mérlege valamivel rosszabb (ami a magyar műveket illeti), de meg kell jegyeznünk, hogy mindenképpen *jobb*, mint a korábbi éveké.

A mi feladatunk most természetesen a magyar balett-alkotóművészet áttekintése. Ezért a repertoárról fordítsuk figyelmünket az elmúlt évtizedben bemutatott új magyar balettekre.

Harangozó Gyula

Harangozó Gyulának a magyar balett történetében játszott úttörő szerepét nem a cikk feladata értékelni. Itt most csak az 1957. utáni — sajnálatosan kevés — alkotómunkájával kell foglalkoznunk.

Erre az időszakra mindössze egy nagyobb műve esik, a Szabó Ferenc zenéjére készített és 1960-ban bemutatott *Ludas Matyi*. Az igényes zenére igazi Harangozó koreográfia készült, a siker mégsem volt akkora, hogy a darab megmaradjon a repertoáron. Vajon mi lehetett az oka?

A darab valóban felmutatta Harangozó jól ismert erényeit: egészséges, népi realizmusát, kifogyhatatlan ötletességét, nagyszerű karikírozó képességét és humorát, különleges, pantomimikus elemekkel átszőtt táncstílusát. Nem adott azonban semmivel sem többet az eddigi műveknél, sőt inkább kevesebbet nyújtott.

Sajátos, hogy ehhez a szövegkönyv sem segítette hozzá. A *Ludas Matyi* téma az



8. Vivaldi—Fodor: *Ballo concertante*

Vivaldi—Fodor: *Ballo concertante*

1945 utáni években mintegy szimbóluma lett a magyar nép felszabadulásának, filmen, színdarabban, táncjátékban egyaránt láthattuk. 1960-as bemutatása azonban már későn jött, a tárgy újabb feldolgozása csak akkor számíthatott volna jelentős sikerre, ha valamilyen módon új szemszögből tudja megvilágítani. Ez azonban nem történt meg. A mű három felvonásra való kiszélesítése nem sikerült, a cselekmény maga tipikusan egy felvonásra elegendő (mint ahogy Fazekas verse is egyszeri nekiülésre való olvasmány), a felhasznált epizódok és kitérők nem bizonyultak sikeresnek.

A *Ludas Matyi* óta Harangozó nem tartott több bemutatót. Mindössze egy felújítás szerepelt az Operaház programjában: a nagysikerű *Térszene* változatlan formában jelent meg ismét a repertoáron. S ezt mindenképpen sajnálatosnak kell minősítenünk. Mindig az volt az érzésem, hogy éppen azon a téren nem tudott mindent kihozni tehetségéből, ami pedig egyik legsajátosabb vonása: a szatirikus hangvételi *modern* koreográfiában.

Új koreográfusok jelentkezése

Ebben a fejezetben azokat a koreográfusokat vesszük sorra, akik egy-egy művel jelentkeztek az Operaház színpadán. Meglehet, ez a jelentkezés ígéretes volt, de nem követte további bemutató, s ezért nincs kellő összehasonlítási alapunk a koreográfus pályájának megítélésére.

1964-ben került színre a *Mario és a varázsló*, Pernye András szöveggönyvére, Láng István zenéjével, Fülöp Viktor és Kun Zsuzsa koreográfiájával. A rendkívül nehéz és igényes feladatot itt sem oldották meg teljes sikerrel a koreográfusok. Ennek ellenére érdemes megemlékezniük a darabról, mert őszinteséget mutatott. Sikerült érzékeltetni a novella levegőjét, anélkül, hogy a tárgyból könnyen adódó túlzásokba estek volna. Alkalmos kezdés lehetett volna tehát, de egyelőre csak kezdés maradt.

(Igaz, hogy itt nem feledkezhetünk meg a *Gajane-szvit*-ről sem, amelyet Fülöp Viktor ugyan Anyiszomova koreográfiáiból válogatott össze, de kitűnő szelekció, a jó összefűzés és rendezés koreográfiai értékeket is mutatott; végeredményben elfogadhatóbb művet produkált a — dramaturgiaiailag ma már mindenképpen elavult — eredetinel!)

Nem követte rendszeres koreográfiai munka Lőrinc György jelentkezését sem. Az Állami Balett Intézet volt igazgatója, az operaházi balettkar új igazgatója, egy balettet mutatott be mindössze: a Sugár Rezső zenéjére készített *Acisz és Galatheát*. A mitológiai témájú darab főleg arra adott lehetőséget, hogy a koreográfus a klasszikus balett hagyományos eszközeinek felhasználásában való jártasságát bizonyítsa, semmiképpen sem tekinthetjük tehát még egy alkotó egyéniség „névjegye” leadásának.

Nem hagyhatjuk ki a sorból Hidas Hedvig koreográfiai munkáját sem. Igaz, hogy ő mint az Állami Balett Intézet tanára (később igazgatója), nem az Operaház részére koreografált, hanem intézete növendékeinek egy-egy vizsgálódására, s egy időben a Fővárosi Operett Színház részére. E művekben azonban eredeti koreográfiai tehetségről tett tanúságot. Különösen emlékezetes Respighi *Róma kútjai* című művére készített balettje, amely mozgalmasságával s ugyanakkor a beállítások szépségével tűnt ki, a cselekmény-nélküli balett egyfajta dekoratív felfogásával. Nem vagyok feltétlen barátja a dekoratív stílusnak, de mint színfolt ez is hozzájárulhatna a magyar balett egyetemes fejlődéséhez.

Barkóczy Sándor

Barkóczyt viszont külön kell választanunk az előbb említettektől, hiszen nála már mindenképpen „többrendben elkövetett” koreográfiai tevékenységről van szó. Balettbetétek (pl. *Aida*), balettvizsga-koreográfiák stb. mellett elsősorban két nagyobb művét kell említenünk, amelyeket Prokofjev *Klasszikus szimfóniájára* és Bartók *Tánc-szvitjére* készített.

E két mű kiválasztása is mutatja Barkóczy művészi igényességét, s tehetsége irányát. Közülük különösen a Prokofjev-balett sikerült. Itt ugyanis pontosan eltalálta a koreográfiai nyelv azon ötvözetét, amit Prokofjev alkalmazott a zenében, mindenekelőtt ugyanúgy tudta vegyíteni egymással a klasszikus harmónia és az ironikus modernség tendenciáit, mint a zeneszerző. Műve szimfonikus jellegű, azt is bebizonyította tehát vele, hogy kitűnő érzéke van a mozdulatok ökonómiájához és rendjéhez, hogy



9. Karinthy—Ránki—Tóth: *Cirkusz*

Karinthy—Ránki—Tóth: *Circus*

gondolkodásmódja elsődlegesen *táncos* jellegű. Barkóczy különösen nagy stílus-érzéssel rendelkezik és az elmélyedésre hajlamos. A *Klasszikus szimfónia* alkalmat adott a jó tulajdonságok kinyilvánítására.

Nem ítélnénk meg ilyen egyértelműen a *Táncszvit* bemutatásának eredményeit. Sajnos, a Bartók muzsika itt túlságosan nagy tehertételt is jelent, a kritikusok és a hozzáértők okvetlenül a zene mondanivalóját kérték — joggal — számon. Ebből a szempontból nézve a *Táncszvit* koreográfiája ugyanolyan tévedés, mint Eck Imre *Sacre du printemps*a volt: a zenére ráerőszakolt szüzsé (amely a jó és rossz világ küzdelmét ábrázolta egy banális szerelmi történet keretében) ellentétben állott a muzsika mondanivalójával, s e „vetélkedésnek” mindenképpen a művészi koncepció vallotta kárát. Ha azonban a koreográfiát kivételesen a zenétől függetlenül, önmagában vizsgáljuk, erényei sokkal szembetűnőbbé válnak. A táncok itt is remek ökonómiával vannak megszerkesztve, s ha nem is simulnak a zene egész mondanivalójához, annál jobban simulnak a zenei szerkezetekhez. Stílusérzéke ezúttal sem hagyta cserben Barkóczyt, különösen azok a részletek sikerültek, amelyekben a magyar néptánc elemeinek tudatos felhasználására is sor került. De a táncok önmagukban is jól vannak felépítve. Más „foglatban” tehát a kompozíció értékes kőként ragyoghatott volna. Tanulásaival remélhetőleg így is pozitív szerepet játszhat majd a koreográfus fejlődésében.

Seregi László

Az Operaház balettbemutatói sorából Seregi László alkotása, Hacsaturján: *Spartacus*-ára készített balettje emelkedik ki. Mintegy összefoglaló mű: magába foglalja az elmúlt évek, sőt évtizedek sokféle törekvését, a szintézist keresve lezár egy korszakot és szükségessé teszi egy új korszak megnyitását.

A koreográfusnak, Seregi Lászlónak ez az első ilyen szabású alkotása. De már hosszú koreográfiai múlt áll mögötte. Előbb a Néphadsereg Együttesében készített néhány sikeres kompozíciót, majd az Állami Operaház balettkarába kerülve több balettbetéttel hívta fel magára a figyelmet. Már ezekben is kitűnt rendkívüli stílus-érzékeléssel, hajlékonyságával, ötletességével. Vegyük például a *Faust* önálló balettjelet méretű betétjét. Seregi itt jó érzékkel alkalmazkodott a mű követelményeihez (valóban odaillő, az „elvárásokat” mindenképpen kielégítő bacchanáliát állított színpadra), nem akarta szétörni a kialakult sablont, de a sablonos feladatot nem-sablonosan oldotta meg. Módszerét talán leginkább „stílusban tartott változatosságnak” nevezhetnénk, — ötletgazdagsága ugyanis még a leghagyományosabb stíluskeretben is tud újszerűt, érdekeset nyújtani. Egy-egy mozdulat, egy-egy beállítás és a kép meg-elevenedik, művészi erőt kap. A kompozíciónak ez a minden statikus megmerevedést kerülő dianamizmusa valóban dionüzoszi szellemből fakad, s ez emeli a „betétet” figyelemreméltó alkotássá.

A kisebb-nagyobb operai feladatok mellé sorakozik *Az életbetáncoltatott lány* című táncfilm harmadik részének koreográfiája, amelyben Seregi a jazz-balett műfajában való tehetségét is bebizonyította. A film első két részét akkor már elismert mesterek (Harangzó Gyula, Rábai Miklós) készítették, mellettük azonban Seregi kapta a legnehezebb feladatot, hiszen itt egy nálunk még nem kimunkált stílusban kellett ösvényt törni. Seregi munkája mind stílusát, mind rendezői erényeit tekintve, megállta a helyét.

Ilyen előzmények után került sor 1968-ban a *Spartacus* bemutatójára, Seregi első nagy alkotására, háromfelvonásos balettjére. A bemutató általános és megérdemelt sikert hozott a fiatal koreográfusnak. Erényeit több szempontból is méltathatjuk.

Először is azt kell kiemelnünk, hogy hosszú idő óta ez az első háromfelvonásos nagybalett, amit magyar koreográfus alkotott az Operaház színpadán. Abszolút számban sem túlságosan sokadik, a *Keszkenő*, a *Coppélia*, a *Bihari Nótája*, a *Ludas Matyi* óta sorban az ötödik. De míg a legutolsó, a *Ludas Matyi* voltaképpen meghosszabbított egyfelvonásos (és születését tekintve ez volt a *Keszkenő* és a *Bihari nótája* is), addig a *Spartacus* koreográfiai koncepciójában is valódi nagybalett.

Ki kell persze térnünk ezzel kapcsolatban a kis és nagyműfajok kérdésére. A század közepe táján ezen a téren egészségtelen polarizáció alakult ki: a nyugati balett *csakis* egyfelvonásos baletteket hozott színre, míg a szovjet balett *csakis* a háromfelvonásos nagybalettet tartotta követendő műfajnak. Ez a megosztottság — amely mindkét oldalon egyoldalúságra vezetett — hálisítnak szűnőben van, s most olyan felfogás válik uralkodóvá, amely minden műfaj művelését fontosnak tartja.

Ennek a nemzetközi mozgásnak volt egy hazai vetülete is. 1956. előtt, a szovjet balett hatására nálunk is a nagy-balett műfaja került előtérbe, szinte kizárólagosan. 57 után azonban, ellenhatásként, a kisbalett szerezte meg — ismét csaknem az egyeduralmat. Most érkezünk el végre oda, hogy a különböző műfaji törekvéseket kiegyenlítsük. Megjelent a nagybalett a pécsiek törekvéseiben, s fokozottan előtérbe került az Operaházban. A dolgok ilyen alakulásának okai között azt is fel kell említenünk,

10. Bartók – Eck: *A csodálatos mandarin*

Bartók – Eck: *The Miraculous Mandarin*



hogy a szélesebb nagyközönség megszerette a nagy-balettet és változatlanul előnyben részesíti a kisebb terjedelmű alkotásokkal szemben.

Nos, Seregi *Spartacusa* azzal jelentős ebben a fejlődésben, hogy — mint mondtuk — nemcsak külsőségeiben, hanem belső lényegében is kielégíti a nagybalettel szemben támasztható követeléseinket. A nagybalettet ugyanis nem az jellemzi csupán, hogy eltart három felvonásig, hanem inkább az, *ahogyan* kitölti a három felvonást. Az *ahogyan* ebben az esetben elsősorban tánc-dramaturgiai problémákat vet fel: a nagy-balettnak *totalításra* kell törekednie, de koreográfiai koncepciójában is ellentétes erőket, stílusokat, táncnyelveket kell tudni szembeállítani és ütköztetni.

Seregi kitűnően oldotta meg ezt a feladatot. Műve a stílusérzék valóságos remeklése. Rendkívül érzékeny művész, egyszerűen mindent tud, s mindent megtanul, amit koreográfusnak tudnia kell. Egyaránt otthon van a néptáncban, klasszikus táncban, modern balettben, jazztáncban és a pantomimban, s minden stílust a maga helyén „anyanyelvi” szinten tud alkalmazni. Ugyanakkor nem érezzük ezt valmiféle

stílus-kavalkádnak sem, a különböző tánc-nyelvek egységgé forrnak össze s mindig a jellemzést szolgálják.

Ebben a teljesítményben igen sok van a szovjet balett hatásából — s ezt is a pozitívumok sorában említjük. Seregi megtalálta a módját annak, hogyan lehet a 30-as évek szovjet balettjének hagyományait a mai balettművészet számára gyümölcsöztetni. A téma és a megoldás itt is hősi-patétikus, megvan benne ugyanaz a nagyvonalúság, ugyanaz a népiesség, s a konfliktust ugyanúgy világosan és élesen megfogalmazott ellentétekre építi, mint az akkori szovjet balett legjobb és nálunk is ismert alkotásai. A megoldás ugyanakkor modern, s a modernség útját nem a koncepció elmosódottságában, hanem a tánc kidolgozásának módjában keresi.

A *táncosság* mindenképpen legnagyobb erőnei közé tartozik Sereginek, vérében van a tánc és képes arra, hogy a mondanivalót a tánc belső eszközeivel fogalmazza meg. S itt még egyszer ki kell emelnünk a népiesség és a néptánc szerepét. Seregi néptánc-koreográfusnak indult, de a folklórral való ismerettségéből nemcsak táncanyagot, hanem szemléletmódot is merített. A *Spartacus* sem abban az értelemben népi, hogy konkrét néptánc-anyag (pláne magyar néptánc) szerepelne benne. Képes azonban arra, hogy más motívumokkal is hiteles hangulatot teremtsen, felidézze azt az erőt, azt a művészethez való közvetlen viszonyt, amit a néptánc megtestesít.

Tartalmi szempontból azonban mindezekkel a rendkívül pozitív műfaji és stíláriis erényekkel együtt is inkább lezárásként, mint kezdésként értékelem Seregi balettjét. A mondanivaló koncepciója ugyanis nem mond lényegesen többet a hősi-patetikus balett-dráma korábbi megvalósulásainál.

Felmerül persze a kérdés, lehet-e, szabad-e a táncot ennyire a mondanivaló oldaláról, valamiféle szinte már „irodalmi” szempontból nézni? Nem kell-e megelégnünk azzal, hogy a tánc tánc, s pusztán önmagáért beszél? Véleményem szerint azonban a tánc művészi hatásának ezt a szűkítését semmi esetre sem fogadhatjuk el. Ha a koreográfus tánc-drámát alkot, jogot nyer és okot ad arra, hogy művét a tánc nyelvén kifejezett drámaként tekintsük.

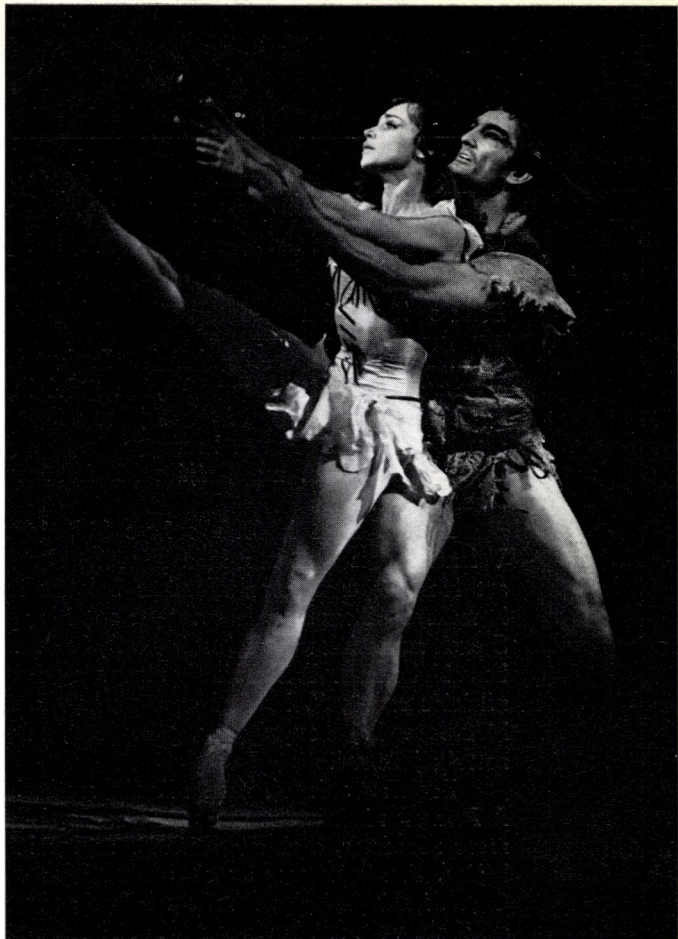
Mit látunk Seregi *Spartacus*ában? Látjuk a nép (a rabszolgák) elnyomtatását, keserű sorsát, látjuk a dőzsölő rabszolgatartókat, látjuk a felkelés győzelmes kibontakozását, majd keserű-kegyetlen bukását. Szándékosan nem mondok tragikusát. Mert a tragédiához nem elég a szörnyű kínhalál, ahhoz tudnunk kell a bukás okát, szükség-szerűségét. A cselekmény enélkül a véletlen szintjén mozog. A hősök sorsából nem tanulunk semmit, amin mai életünkben érdemes lenne elgondolkozni. *Spartacus* figurája egy történelmi tablóról lép le hozzánk, s egy fikarcnyival sem mond többet a forradalmi hősről kialakult — és immár sokszorosan megunt — sztereotípiáknál.

Mondhatna mást is? Hadd utaljak ismét a filmre, Kósa és Csoóri Dózsáról készített film-forgatókönyvére. *Spartacus* bizonyos szempontból nézve ugyanazt a témát nyújtja, mint Dózsa, a rettenthetetlen „koránjött” forradalmárét, akinek bukása szükségszerű. A forgatókönyv mégis a *jelen* szempontjából ragadja meg sorsának tanulságait. Lehet vitatkozni rajta — megoldásával én sem értek egyet. De nem kétséges — és éppen a vita bizonyítja — hogy a ma problémáinak elevenjébe vág, mert felveti nemcsak a forradalmi felkelés, de a forradalom *megvívásának*, a forradalmi hűségnek, felelőségnek, a győzelemhez vagy bukáshoz vezető módszerek alkalmazásának kérdéseit.

Ennyi mindent persze nem várhatunk egy nem szöveggel, hanem táncal dolgozó drámától. Mágis úgy érzem, valamivel várhatnánk többet annál, amit kaptunk.

11. Hacsaturján—Seregi: *Spartacus*

Khachatryan—Seregi:
Spartacus



Szeretném hangsúlyozni, hogy ezzel nem akarom kicsinyíteni Seregi érdemeit, pusztán csak meditatálni előrehaladásának lehetőségeiről. Mert ha a *Spartacussal* bizonyította, hogy mindent el tud mondani, amit akar, úgy vélem, a továbblépés útjait kutatva arra kell gondolnia, amit mond. Így kapcsolódhat be a tánc a maga eszközeivel újra az egyetemes magyar kulturális élet eleven áramába.

A SZEGEDI NEMZETI SZÍNHÁZ

Nem fejezhetjük be áttekintésünket anélkül, hogy ne térnénk ki a Szegedi Nemzeti Színház balettjének munkájára. Ez a város már többször tett kísérletet arra, hogy önálló arculatú balettgyűjtést létesítsen. Ennek köszönhetjük például a Csodálatos mandarin első szövegkönyvhöz hű bemutatását (1949-ben) Lőrinc György koreográfijával.

Az ötvenes években azonban nem működött balett Szegeden. Csak az évtized végén szervezték újra. Ekkor azonban hosszú ideig koreográfus-problémákkal küzdött. Előbb Árkos Judit vezette az együttest (névéhez fűződött pl.: az *Ácisz és Galathea* egy korábbi zenei változatának bemutatása), később Ligeti Mária tett érdekes kísér-

leteket (pl. Casella: *Hordók* című darabjának bemutatásával), majd Vadasi Tibor dolgozott egy együttessel. Munkájuk figyelemreméltó volt, de nem vezetett tartós eredményre, nem tudták az együttes önálló profilját kialakítani.

Imre Zoltán

Ekkor került az Állami Balett Intézet két évfolyamából kialakított együttes élére egy fiatal táncos és koreográfus, Imre Zoltán, aki viszont éppen eredetiségével, önállóságával volt képes arra, hogy sajátos stílust is ki tudjon alakítani. Eddig bemutatott munkáival (amelyeket mai magyar zeneszerzők — pl.: Szervánszky, valamint Haydn, Bach, Corelli stb. muzsikájára készített) valóban rendkívüli tehetségről tett tanubizonyságot.

Imre Zoltán legfőbb erénye különlegesen kifinomult koreográfiai nyelvezete. Valami furcsa ötvözet ez a klasszikának és a legmodernebb törekvéseknek. Néha azt hiszi az ember, szimfonikus balettet művel, cselekmény nélkül, hogy aztán a következő pillanatban észrevegye: sok kis apró cselekmény elevenedik meg előttünk. S ezek az akciók nemcsak színeznék, hanem azt is lehet mondani, értük van a balett, bennük bontakozik ki. Mindig táncosan persze, Imrének a tánc az elsődrendű „kommunikációs eszköze”. Eredeti ez a nyelv, de tökéletesen másféle, mint pl. Eck Imréé: különleges hajlékonyság, mozgékony, s a zenével való egészen különleges összeforrottság jellemzi.

Ezek az erények nem mindig eredményeztek harmonikusan érett művészetet. A *Formák viadala* címen bemutatott Bach-koreográfia például a mű egészét tekintve merő félreértés, ezek a szecessziós mocsári szörnyek nem bújhatnak elő Bach muzsikájára. A részletmegoldásokban azonban ez a mű is sok szépet mutatott. Haydn *Oxfordi szimfóniájára* készített balettje viszont már valóságos remek. Itt minden a helyén volt, kevés táncossal betöltötte a színpadot és kifinomult izlésről tett tanubizonyságot.

Sajnos minderről már csak múlt időben beszélhetünk. A színház átépítési tervei, a koreográfus külföldre való szerződése, a kiképzett táncosokból álló együttes fokozatos feloszlása véget vetettek a fellendülés időszakának.

ÖSSZEGEZÉS HELYETT

Nem volna értelme annak, hogy summázni próbáljuk a tanulmány részlet-megállapításait. Rá kell azonban összefoglalásul mutatni azokra a mozzanatokra, amelyek a magyar balett 1957 utáni *művészi* fejlődését jellemzik:

1. Táncművészetünk helyzete a magyar kulturális élet egészében ebben a korszakban kedvezőbbé vált, mint bármikor azelőtt volt. A legjobb törekvések — a Pécsi Balett munkája, az opera-balett néhány bemutatója (*Spartacus*) jelzi, hogy a balett egyre inkább szerves és eredeti része a magyar művészet fejlődésének.

2. E fejlődés legfőbb vonala — különösen kezdetben — a modernség eszméjében foglalható össze. A legjobb koreográfusok arra törekedtek, hogy a korábbi évek bizonyos egyoldalúságaitól megszabaduljanak és átvegyék a nyugati balettől is, ami átvehető. Lehet vitatkozni azon, hogy ez milyen *szinten* sikerült, hogy ami nálunk ma modernnek számít, az valóban modern-e, vagy csak a pár évvel ezelőtti „divat”. Az azonban nyilvánvaló, hogy minél inkább sikerül, annál inkább megszűnik annak a lehetősége,

12. Hacsaturján—Seregi: *Spartacus*
Khachaturyan—Seregi: *Spartacus*



hogy a modernség *önmagában* továbbra is programnak legyen tekinthető. Mindenesetre elvben egyre kevesebb akadálya van annak, hogy a koreográfus akármilyen modern irányzatot kövessen, ha akar. Ennek következtében a modernség elveszíti ritkasági értékét, s helyette egyre inkább csak a művészi értékre figyelünk.

3. Mindez egyben azt is jelenti, hogy ismét jelentkezett az eddigi fejlődés összefoglalásának, *szintézisének* igénye. A Pécsi Balett (Eck Imre) és a Opera-balett (Seregi László) újabb munkái egyaránt e felé a szintézis felé mutatnak. Feltehető tehát, hogy a következő évek balettjének éppen a szintézis megteremtése lesz a leginkább központi feladata.

4. Az elmúlt időszakban ismét megváltozott a balett és a néptánc egymáshoz való viszonya. Míg az első szakaszra a táncművészet e két ágának fokozott közeledése volt a jellemző, addig 1957-ben a folyamat más irányt vett. A balett is, a néptánc is elsősorban a modern koreográfia útját kereste, s ebben inkább a balett vette át a vezető szerepet. A legnagyobb hatást Eck Imre fellépése keltette, nemcsak a balettre, hanem a néptáncgyűttesekre is. A legjobb néptáncgyűttesek vezetői most nem pusztán a technikát tanulták a balettből, hanem inkább modern koreográfiát. A baletten belül mindenesetre nem folytatódott ugyanolyan erővel a népművészet elsajátításának folyamata, mint 1957. előtt. Még a Bartók zeneművek koreográfiai feldolgozásában is kisebb a folklóros hatás, mint magában Bartók zenéjében. A magyar népművészet

helyett megerősödött (bár jelentékennyé most sem vált) a modern kor közhasználatú táncművészetének, a jazztáncoknak a hatása.

A népművészetnek ez a visszaszorulása Magyarországon az egész időszakban általános, és más művészeti ágakban is megfigyelhető. (Az alkotó zeneművészek figyelve például most fordult erőteljesen a dodekafónia és a szerializmus felé). Mégis átmenetinek kell tartanunk. A népművészet „utódlásának” és felhasználásának ügye világszerte megoldatlan. Szükségszerű, hogy a táncművészet fejlődésében is újból felvetődjék. A megoldás elkerülhetetlenül hozzátartozik a szintézishez, s a magyar táncművészet új fejlődése számára készítheti elő a talajt.*

Budapest, 1969. szeptember

* A tanulmányban közölt fényképek Keleti Éva (1, 2, 3, 4, 6, 7, 8, 9, 11, 12), Korniss Péter (3), Jármái Béla (5) és Halász Rudolf (10) felvételei.

SUMMARY

NEW STRIVINGS IN HUNGARIAN BALLET

by I. Vitányi

Within the series of papers on the history of Hungarian dance art, Iván Vitányi discusses the last ten years of development in Hungarian ballet, a very fruitful decade. The Ballet Sopianae joined the ballet ensemble of the Budapest Opera House in the first ranks; new choreographers emerged, and some of them matured into creative artists of international renown. Hungarian ballet demanded a greater part in Hungarian intellectual life and in the activities of international dancing circles. Thus, the idea of modernness was in the focus of its artistic ambitions —, especially in the first period — and by the end of the decade favouring, however, a still newer and higher-level synthesis. The paper discusses the creative groups of Hungarian ballet one after the other (in the first place, of course, the Ballet Sopianae and the ballet ensemble of the Budapest Opera) and their individual choreographers and dance directors (Imre Eck, Sándor Tóth, Antal Fodor, Gyula Harangozó, Viktor Fülöp, György Lőrinc, Sándor Barkóczy, László Seregi, and Zoltán Imre). The author strives for the aesthetic analysis of the individual works, without any pretense of offering a final compendium, preferring to give his individual opinion — laying himself open to heated arguments by Hungarian critics over some of his statements.



ÚJ ALKOTÓK, ÚJ JELENSÉGEK A NÉPTÁNCMŰVÉSZETBEN

Maác László

A történelem olykor még a táncművészet történetében is megismétli önmagát. Ha arra a folyamatra gondolunk, amely az ötvenes évek végétől játszódott le hazánk néptáncművészetében, szinte kényszerítő erővel merül fel a századfordulót követő idők táncművészetének példája. Az a fejlődésfolyamat, amelyet a klasszikus balett stagnáló állapota provokált ki a teljes tagadást jelentő mozdulatművészeti-expresszionista irányzatokban és közel egyidejűleg a reformot és belső megújulást szolgáló fokini programmal, gyorsított tempóban zajlott le a magyar néptánc-koreográfiák világában.

Táncművészetünk fejlődését vizsgálva megállapíthatjuk, hogy a felszabadulást követő másfél évtizedben létrejött a *nemzeti koreográfiai iskola*, amely szinte a semmiből indult el, hogy az ötvenes évek közepén már számontartott tényezőként szerepeljen az európai táncművészet porondján. Az iskola jegyében — és jórészt a szovjet koreográfiai példa hatására — az ösztönösség eleme egyre inkább visszaszorul a koreográfiai alkotómunkában, kialakulnak a kollektív tánc élményével ható egyszerű, de látványos műfajok és formák, s a színpadon harmónia lesz úrrá. Közben pedig e koreográfiákkal a hivatásos és amatőr együttesek sorra hivatnak itthon és külföldön, titkon már érlelődnek a változás előidézői és feltételei.

Koreográfiai iskola kialakulásáról szoltunk, s e tényhez hozzátartozik — nem az elért és máig vallott eredmények elvitatása miatt, hanem a történelmi teljesség kedvéért —, hogy ez az iskola a maga igényeivel és eszközeivel már valahol az *ötvenes évek második felében megrekedt*. Pangás állott be a koreográfiai koncepciók kialakításában, az önkifejezés vágya nem sarkallta költőhöz méltó módon a koreográfusokat, a műalkotás igénye csak túllontúl kipróbált műfajokhoz kötődve tudott jelentkezni, a színpadon történő dolgok világunk eseményeitől elvonatkoztatva zajlottak le, így nem adtak választ sem társadalmunk kérdésfeltevéseire, sem az egyén sorsproblémáira; — bekövetkezett az a tartalmi és formai elégtelenség, amelynek felismeréséből szükségszerű változásnak kellett fakadnia.

A fejlődés dialektikájának vizsgálatában szembevetendő, bár egyben természetes is, hogy *előbb a teljes tagadás* tendenciái lettek úrrá: a korábbi szépségideál és koreográfiai normák tagadása, olykor nyíltan a táncnyelv, a néptánc tagadása is. A dolgok ilyen alakulása nemcsak az említett egyetemes tánc-történeti folyamattal került párhuzamba, hanem a jelenkori hazai balett fejleményeivel is, hiszen a teljes szakítás és stílusváltás (amely tehát így nem a fokini program paralellje) ugyancsak ekkor, a hatvanas évek elején indult meg Eck és a Pécsi Balett színrelépésével. Ami speciálisan hazai jelenség lett, azt talán szervezeti oldalról közelítve tudnánk legjobban megragadni, abban, hogy a tagadást jelentő első etap szélesebb művészeti „népfrontot” tudott mozgósítani, míg a második periódusban a belső megújulást kutatók tábora leszűkült, balettben és néptáncban egyaránt. Más szóval az első programban a Pécsi Balett mellett részt vettek a nagyobb amatőr néptánc együttesek és — legfeljebb némi fáziseltolódással, de egyik-másik társulatnál máig tartó érvénnyel — a hivatásos együttesek is. Az utak

ezután váltak szét. A néptáncnyelvhez való visszafordulás, s a kibontakozásnak abból való keresése a továbbiakban az amatőr együttesek koreográfusaira hárult, míg a hivatásos társulatok részben továbbvitték expresszionista irányvonalukat, részben megtagadták és visszafordultak az ötvenes évek esztétikai normáihoz és koreográfiai módszereihez. A balettben is kialakult egyfajta divergencia: a Pécsi Balett saját nyomdokain haladt tovább, s a belső evolúció, a klasszika konstruktív újításának gondját a szegedi Imre Zoltánnak kellett vállalnia, s részben meg is oldania. — Az operai balett külön terep: mindkét folyamatban csak nagy óvatossággal vesz részt, s miközben repertoárjában egymás után pótolja az eredeti fokini életmű darabjait, súlyos adósságok közt vergődik *saját kora* fokini programjával szemben.

Visszatérve a szűkebb témánkat jelentő néptánchoz, vizsgáljuk meg előbb a tagadás szakaszát, amelynek tartalmi összetevői és formai jegyei oly élesen különböznek a korábbi korszakétól.

Az eszmei és tartalmi indítékokat kutatva a művekben azonnal szembeötlően jelentkezik *a társadalomról a társadalomhoz szólás* igénye. Ez az igény nemcsak azokban a koreográfiákban öltött testet, amelyek közvetlen politikai töltése nyilvánvaló. A Tanácsköztársaság harcait, az elmúlt félszázad társadalmi küzdelmeit, vagy a fasizmus ellen vívott harcot idéző művek kétségkívül igen jelentős szerepet tölthettek be a táncszínpadon. Eszmei fontosságukon és számszerűségükön túl azért is, mert ezekben a kompozíciókban élt és alakult tovább a *konkrét ábrázolás módszere*, olykor tagadhatatlan naturalisan elszíneződéssel. S míg az ötvenes évek koreográfiáiban a nép mint homogén, de idillikusan elvonatkoztatott tömeg lépett fel, amolyan „vasárnapi realizmus” jegyében, addig a politikai kompozíciókban küzdő-szenvedő, de mindenképpen cselekvő arculattal jelenik meg, egyénített hősökkel (bár az arcnélküliség és a deheroizálás olykor ezekben a táncokban is fel-felütötte a fejét). — Azonosításul csupán felsoroljuk a jelentősebb műveket; rendszerint a címek már önmagukban utalnak 1919 és 1945 forrásmivoltára. *Latınca ballada, Hajnalodik* (Rábai, 1959, 1960), *Sosem hull le a vörös csillag* (Manninger, 1959), *Itt élned, halnod kell* (Simon, 1959), *Plakátragasztók* (Szirmai, 1959), *Mama* (Vadasi, 1960, ÁNE.), *És nem bírták a szögesdrótok — Koncentrációs tábor, 1944* (Szigeti, 1960, HVDSZ), *Emlékezzünk!* (Vadasi, 1963) — A fiatalabb koreográfusgeneráció munkásságában ez a tematika az évtized közepén tetőzött: az 1965-ben Szolnokon megrendezett II. Alföldi Néptáncfesztiválon műsorokra telő versenykompozíciót, „lágerekoregráfiát” mutattak be ebből a körből, részben az idézett művek utánéréseit.

A politikai művek ábrázolási módszerére hívtuk fel a figyelmet, s ez a momentum azért válhat különösen érdekessé, mert a társadalomhoz szólás igényének másik nagy lecsapódási területe éppen ellenkező vonásokat mutat.

Az *individuum* és problematikájának előretörése ugyancsak e periódus jellemzője, méghozzá úgy, hogy az ember rögtön az általánosítás szintjére emelve jelenik meg: AZ EMBER, úgy, ahogy ez az elmúlt expresszionista táncművészetben is szerepelt, vagy ahogy napjainkban Maurice Béjart ember-megjelenítéséről is hírlík. Megjelenik „az ember és a szerelem” (pl. Szigeti számos koreográfiájában), „az ember és a háború” (Manninger: *Kék-sárga*, 1963; Vadasi: *Harc és győzelem*, 1963), „az ember és a végzet” (Vadasi: *Ember és sors*, 1963). Koszmikus erők ellen küzdő, vagy azok áldozatául esett emberek jelennek meg a színen, feldúlt harmónia romjain, megdöbentést keltve, s a társadalom lelkiismeretére apellálva, még a túlvilágról is figyelmeztetően felnyúló csontkezekkel (Molnár Lajos: *Üzenet*, 1967). Tekintsünk el most attól a természetes paradoxontól, hogy az egyén előtérbe léptetése általában éppen a táncbéli egyénítést



1. Bartók—Falvay: *Hess, héja!*

Bartók—Falvay: *Shoo, Hawk!*



2. Daróczi – Novák: *Vallomás*

Daróczi – Novák: *Confession*

szorította vissza. Fontosabbnak bizonyult talán az a távolabbi, bár nem logikátlan következmény, hogy az *absztrakció*, a „külsőségektől való lefosztás” általános nyelvhasználati változással járt, egyebek mellett a néptáncból való távolodással.

...Társadalom, individuum — mi adhatott még új megközelítési lehetőséget? Természetesen *a férfi és a nő viszonya*. Ismét feltűnő a változás, ha visszatekintünk az ötvenes évek koreográfiáira, amelyekben a férfi és a nő egy már meglévő harmónia keretében lép a színre, s kettőjük kapcsolatát legfeljebb múló kamaszos sutaságok zavarhatják meg. Most éppen *a harmónia előtti folyamat*, az odavezető út ábrázolása válik céllá. A vágy és a küzdelem, a beteljesülést megelőző gyötrődés, a választás kényszere, a rivalizálás és a nőért való harc koreográfiai tükrözésének programja részben most, részben a folklórhoz való visszakanyarodás szakaszában teljesedik ki. Az olyan művekre gondolunk, mint Szigeti: *Néptánc régi szeretőkről* (1964, Vavrincez Béla zenéje), Györgyfalvy Katalin: *Két magyar népdal* (1964, Daróczi B. Tamás zenéje), Simon: *Vágyódás* (1965, Jakab Zoltán zenéje), Timár: *Vissza se tekintek!* (1965, Sári József zenéje), Szigeti: *Két férfi és a harag* (1966, Daróczi zenéje), nem szólva Szigeti később említendő műveiről, vagy több koreográfus botoló táncáról, amely eleve a szerelmi háromszög, a választás és a küzdelem problémáit intonálja. Nehezen vitatható, hogy a szerelem idillikus-statikussá ábrázolását éppen most kezdi

3. Vass—Falvay: *Sárga rózsza*

Vass—Falvay: *Yellow Rose*



áttörni a dinamikus ábrázolásmód, amely majd a később születendő művekben is feszültséggel telített táncfolyamatokat állít a néző elé.

A „tagadó” periódus formai vonásai eléggé ismertek ahhoz, hogy beérjük rövid áttekintésükkel. Az expresszionizmus és a mozdulatművészet rehabilitációját szoktuk emlegetni, jól tudván egyébként, hogy az irányzatban fellépő koreográfusoknak szervesen, iskolaszerűen semmi közük sincs egyik expresszionista vagy mozdulatművészeti áramlathoz sem. Mégis, az újonnan keletkező jegyek azonosulnak a történetileg ismertekkel. A színpadi térrendben széttörnek a korábbi lineáris-frontális alakzatok, megbomlanak a homogén nagy csoportok, s helyüket a geometrikus formáktól távoleső alakzatok, kis csoportok, vagy már személyekre atomizált szólamok töltik be. A mozdulati materiából gyakran szándékosan kimaradnak a nagyobb ívű mozgásfolyamatok, visszaszorul a láb motívumhordozó funkciója, nagyobb teret kap a felsőtest és a gesztus, a póz pedig hovatovább elengedhetetlen és uralkodó kellékké válik. Másodlagos kísérőjelenségekre is utalhatunk: a zene tudatos kiiktatására adott koreográfiai szakaszokban, a táncok költeményekkel való bevezetésére és kísérésére, sokkhatást célzó világítási effektusok bevezetésére, és — az absztrakciós törekvések egyenes következményeként — a trikójelmezek elterjedésére. Az utóbbiak szabása és színe egyben a koreográfus szimbólumrendszerének közvetítője . . .

Tartalmi és formai összetevők talán soha nagyobb bonyolultságban és kölcsönhatásban nem jelentkeztek, mint éppen most: egy görcsös póz egyaránt jelenthet fasizmus elleni tiltakozást, szexuális „hozzáállást”, esetleg már tartalomtól elszakadt, szekundér jelentőségű manirt. Sorolhatnánk a példákat, de elég a végkifejletre utalnunk: az absztrakció elrövedéseiben és dübörgéseiben, gesztusaiban és pózaiban gyakran visszajára fordul a nagyot akaró szándék, s a néző katarzisz helyett depresszióval távozik; a történelmi brutalitások aprólékos ábrázolása felkelti a közönség szadizmust szimatoló gyanúját; a folytatólagos előadásban nyújtott kataklizma-jóslatok és lelkiismeret-ébresztések legalább olyan telítettséget idéznek elő, mint a korábbi idők gondtalan színpadi szépségversenyei. Az irányzat a hatvanas évek közepére a közönség és a jobb koreográfusok körében már „kifutotta magát”.

Nem lehet eléggé hangsúlyozni a lezajlott folyamat szükségzerű voltát, még akkor is, ha sok negatívumot regisztrálhatunk. Világosan kell látni, hogy a koreográfiai tettek a tartalmi és formálási többlet igényéből fakadtak, az önkifejezés lassan megmoccanó belső kényszeréből. A korábbi, gyakran csak reprodukciót vagy arranzsálást jelentő koreográfiai szemléletet most érte a nagy megrázkódtatás, a költői program jelentkezése, vállalása, igénye. (Nem lehet véletlen például az sem, hogy a koreográfiai művészet e periódusban került először partneri kapcsolatba a XX. századi irodalom és képzőművészet gondolati és ábrázolási törekvéseivel.) A bontást, a korábbi koreográfiai világ szétfeszítését el kellett végezni, s a feladatot ez a periódus el is végezte. Amivel adós maradt, az az építés. Születtek figyelemreméltó művek, azonban ezek mégsem álltak össze nemzeti egésszé, úgy, mint a megelőző korszak koreográfiai reperi-tóárja, s legtöbbjük felett hamar eljárt az idő. . . . Az expresszionista kiterő tapasztalatainak leszűrése hozhatta magával a felismerést, hogy az új szintézist ismét a folklór-alapokhoz való visszanyúlás hozhatja, de már csakis a történelmileg kialakult többlet-igény érvényesítésének jegyében. Azzal az igénnyel tehát, hogy a folklór-kínálta lehetőségeket a költői önkifejezés szolgálatába lehet és kell állítani.

A néphagyományban való újjalagos elmerülést vizsgálva feltűnő, hogy a *folklór újraértékelésének koreográfiai programja* elsősorban inkább harci jelszöként vonult be a köztudatba, vagyis a koreográfusok egyéni felfogása, alkata miatt máig sem beszélhetünk arról, hogy a jelzett igény egységes szemléletté, minden komponistát átfogó alkotói módszerré kristályosodott volna. A program jegyében született művek legalább is aszerint csoportosulnak, hogy alkotójuk a témakeresés vagy a formai megújulás szándékával állt a zászló alá. A koreográfusok válaszáat a „miből mi lehet?” kérdésre hadd érzékeltessük tehát néhány újrafogalmazott folklór-téma felidézésével, abban a reményben, hogy elvont kategóriák körvonalazása helyett a példák tüzetesebben megvilágítják az új folyamat sokrétűségét.

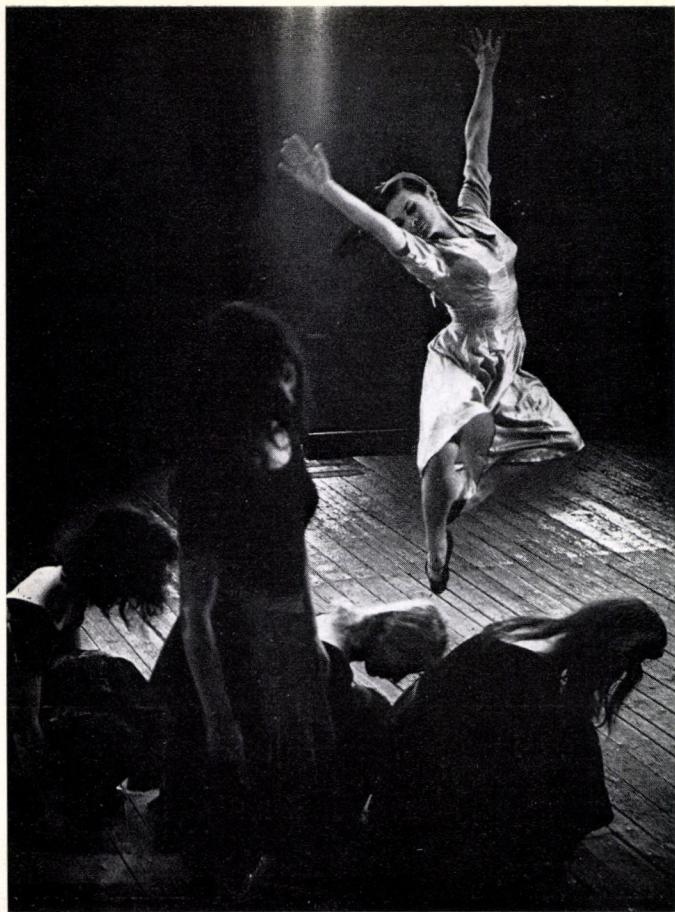
Abban a formában, ahogy Kodály Zoltán zenéjére Rábai Miklós 1951-ben megalkotta a *Kállai kettős* nagyívű feldolgozását, a tánc közel egy évtizedre kanonizálódott, szinte „a” Kállai kettős lett. (A tiszta szerkezeti felépítés, a világosan áttekinthető ténrend és a harmonikus-ünnepélyes atmoszféra egyébként alkalmassá is tette a kompozíciót arra, hogy hosszú ideig a koreográfiai ideál szerepét töltsse be.) A koreográfus indítéka ebben a műben „mindössze” arra szorítkozott, hogy egy jelentős zeneműhöz méltó koreográfiát kapcsoljon, kibontakoztatva a hagyomány már-már veszőfélben levő darabjának vagy rétegének hangulati és formai lehetőségeit. Időre, szemléleti módosulásra volt szükség, hogy felszínre kerüljön a tánc másfajta megközelítési módja is. Pedig az a körülmény, hogy Molnár István — az 1954-es, rövidéletű SZOT-együttesbeli verzió után — a maga Kállai kettősét 1958-ban *A szerelem és a tűz táncai* c.



4. Filipovity—Kricskovics: *Kilencen voltak*
Filipovity—Kricskovics: *They Were Nine*

5. Vavrinecz—Szigeti: *Néptánc régi szeretőkről*
Vavrinecz—Szigeti: *Folk Dance about Lovers of Yore*





6. Szokolay–Vadasi: *Néger kantáta*
Szokolay–Vadasi: *Negro Cantata*

műsorában vitte színre (az akkor már Állami Budapest Táncegyüttes első hivatalos programjában), már önmagában jelzi, hogy előtérbe került a hagyomány tartalmi oldalról való megközelítése. Valóban, a feltárt lépésanyag mellett Molnár beépítette kompozíciójába a nagykállói várbörtönhöz fűzött naív etimológiát is, a rabok tánccal való kínzásának historizáló hiedelmét.

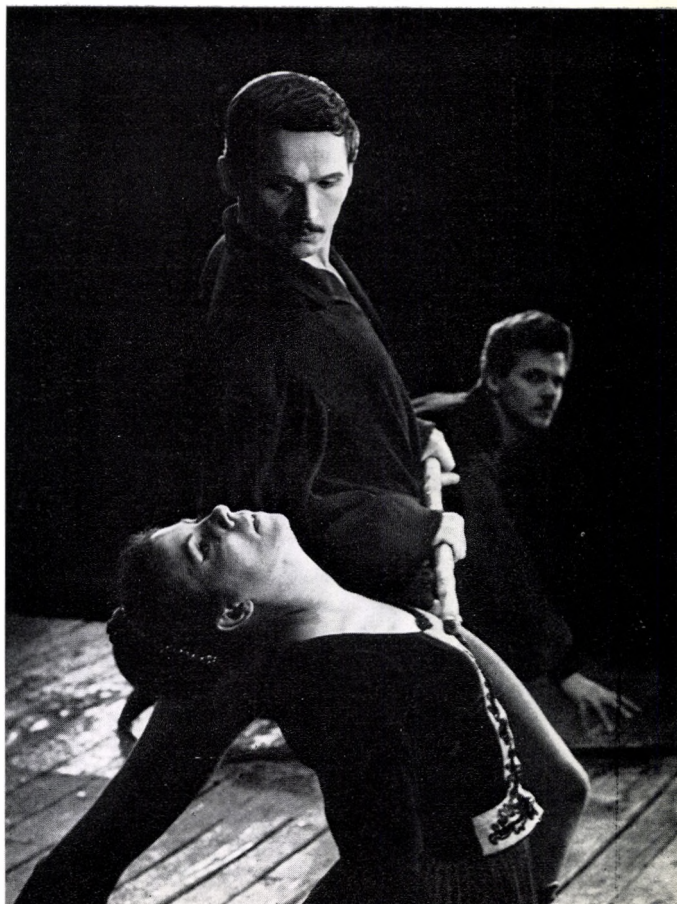
Ezzel a felfogással máris messzebb tolódtunk a tánc első színpadi feldolgozásától, harmonikus intonációjától. Még inkább távol kerülünk — most Rábai táncát nem mérceként, csak kiindulópontként tekintve — Szigeti Károly *Kállai kettősével* (1966, Vass Lajos zenéje). Ebben a kompozícióban a szerző tudatosan lemondott a hagyományos mozgásanyag csoporttánc-felfogásáról (amiben természetesen szerepet játszhatott a bemutató fórum, a II. Zalai Kamaratáncfesztivál is), s egy koreográfiai tercett keretében egy állandó történeti és hangulati kontraszt végigvitelére törekedett, annak kifejezésére, hogy a többé-kevésbé módosított mozdulatkincs hogyan válhat egyszerre múlt és jelen, öregkor és ifjúság, tragédia és idill kifejezőjévé. Az „ellentét az egységben” kifejezésének vágya sarkallta a koreográfust, törekvés annak feltárására, hogy mi lappanghat *egyszerre* egy táncban, illetve, hogy az azonos külső burok alatt egyidejűleg milyen ellentétes dolgok lakozhatnak bennünk. Szigeti e vállalkozását nem koronázhatta osztatlan siker: a táncosok térbeli elhelyezése és a koreográfiai szölamvezetés nem tette lehetővé a kompozíció átfogó szemlélését, s így appericiálását sem.

Úgy tűnik azonban, hogy kudarcra, amelyet részben feltétlenül méltatlannak kell vallanunk, nem riasztotta vissza Galambos Tibort, hogy ismét nekifogjon a *Kállai kettős* értelmezésének. Az ő tánca (1967.) viszont éppen a formakeresést dokumentálja, a polifónikus szerkesztés kutatását, s a tartalmi értelmezésről való lemondást. Visszatérve Kodály partitúrájához, a tánc eredeti lépésanyagához és a csoportos beállítási módhoz, Galambos szinte kizárólag a partitúraszólamok színpadi áttételére törekszik, s még a térrend kialakítását is e megjelenítő szándéknak rendeli alá. Végkicsengésében a mechanikussá vált transzpozíció megbosszulta magát. (Amikor például három csoport táncol egyszerre, de külön színlamban, s mellettük még két csoport kánonban, a színpadkép kaotikussá válik, s a zene egyes „kitáncolt” részei gazdagítás helyett csak zavarosabbá teszik az összképet.) A táncot mégis okunk van számontartani, negatívumával együtt, sőt, éppen amiatt, mert vele vált egyértelművé az a korábban nem eléggé tisztázott igazság, hogy a vizuális harmónia nem azonos a zenei harmóniával, hogy az előbbit nem lehet az utóbbi mechanikus átültetésével megvalósítani, különösen akkor nem, ha a koreográfus figyelmét csak az egyes szólamok kötik le, de azok összehatása már nem.

Csak a teljesség kedvéért említjük, hogy Molnár István 1966-ban, *A bábtáncoltató* kidolgozásakor már kizárólag tematikai ötletként használja fel a Kállai kettős népetimológiáját, a kompozíció börtönjelenetében. Ezzel, de hiszen már az előtte idézett feldolgozásokkal is, a lehető legtávolabbra jutottunk el attól a tánctól, amelyet először

7. Draskóczy – Novák: *Vetélytársak*
(botoló)

Draskóczy – Novák: *Rivals*
(*Stick Dance*)



még a milléniumi időkben rögzítettek bemutató tánccá, s amelyet megmerevült formájában a nagykállói bokrétás csoport őrzött meg.

Adott kereteink között nem lenne célszerű a felfogásbeli módosulást néptáncgyományunk minden ágában végigkísérni. Egy tánc típus „fejlődésmenetét” azonban talán még érdemes felidézni, az erőteljes átalakulás szemléltetésére.

Botos táncaink szinte a táncművészeti mozgalom kezdetétől előkelő helyet foglalnak el a színpadon. Színrevitelükben hosszú ideig egyeduralkodó maradt az a felfogás, amelynek keretében a bot mint a virtuóz táncolás dekoratív kelléke, a játékoság eszköze kapott helyet. Mindmáig se szeri, se száma azoknak a pásztortáncoknak, amelyekben a bot forgatás, körültáncolása, játékos ütögetése adja a tánc lényegét. Felsorolásuk helyett csak a legvirtuózabb változatra utalunk, arra a férfi-párosra, amelyet Molnár Lajos és Sajti Sándor alakított ki közös nagykunsági gyűjtéséből, s amelyből 1957-ben Létai Dezső komponált csoporttáncot, az Állami Népi Együttes repertoárján levő *Kunsági pásztor botolót*. — Különös, hogy e párosütemű pásztortáncok kultusza közben koreográfusaink aránylag csak későn ismerték fel néphagyományunk egy másik nagy rétegének, a küzdő jellegű, háromnyolcados metrumú felsőtiszavidéki botolónak jelentőségét. Mint sok mindenben, ebben is Molnár István és Rábai Miklós mutatott példát, szinte egy időben, s jellegzetes felfogásbeli különbséggel. Rábainál (*A kisbojtár*, 1956, III. felvonás) a tánc a dráma szerves része lesz, s nem akar több lenni, mint a mesebeli kisbojtár és a rablók lélegzetelállító harcának virtuóz eszköze, kifejezője. Molnárnál viszont (*Szerelmi tánc*, 1955) a botoló a szerelmi egzaltáció eszközévé válik, a szerelmi kettős felfogásának nyomasztó, és már-már szimbólumterhes megjelenítőjévé. — A két felfogásmód sokáig irányadó marad, bár jellemző módon sokáig egyik sem talál folytatásra, s a tánc tisztán drámai konfliktusként való funkcionálása később viszonylag ritkán fordul elő (Somogyi: *Cigányász*, 1967).

A bekövetkezett fordulatot frappánsan tükrözik az utóbbi öt év botolói. Ezek bevallva vagy bevallatlan annak a felfogásnak folytatói vagy módosítói, amelyet Molnár intonált szerelmi táncában: a koreográfusok legalábbis sajátos hangulatfoltokat, s még inkább sajátos emberi viszonylatokat kívántak a tánc segítségével megjeleníteni. E szerint a botoló már a különböző szvitekben is a visszafogott, de feszültséggel telített líra tételét adja, a férfi és nő viszonyának egyfajta szertartásos, olykor misztikumba hajló megjelenítését (Létai: *Cigányszvit*, 1965; Novák: *Cigánytánc*, 1969). A tánc ilyenfajta színrevitelében az eredeti mozdulatkincs mellett még a szatmári cigánybotolók atmoszférája is felidéződik. A döntő változást, a teljes tartalmi elszakadást ezúttal is a költői program változása hozza magával. A fordulat legekleatásabb példáit kétségtelenül Szigeti Károly koreográfiai adják.

A *Szerelmi tánc* (eredeti címén *Botoló*, 1966, Pertis Jenő zenéje) kettősében a bot már kifejezetten szimbolikus eszközzé avatódik; egy gyötrő-gyötrődő emberpár, mondhatni egy szadista férfi és egy mazochista nő brutális és megtűrt összekötő kapcsa lesz. Szigeti másik művében (*Tánc a szerelemről*, 1967, Vavrincez Béla zenéje) a bot ugyancsak a férfi és a nő ellentmondásos, egyenlőtlen viszonyának kifejezője, ezúttal azonban kevésbé a nyílt szexualitás-, mint inkább a társadalmi státus szimbólumaként. Egyébként nem egyedül Szigeti művei jelzik a koreográfiai felfogás viharos változását; bennük legfeljebb extrém, pszichotikus funkciót nyer a hagyomány-kínálta mozgásanyag. Simon Antal két kompozíciójának egybevetése legalább ennyire jelzi az evolúció lüktetését, hiszen nála a dolgok — egyazon alpból kiindulva — alig három év alatt fordulnak visszajukra. Míg a *Találkozás a pusztán* (1965, Jakab Zoltán zenéje) a romantikus pásztortáncfelfogás klasszikus megjelenítője, lovasvágatával és



8. Filipovity—Kricskovics: *Szkopje*, 1963

Filipovity—Kricskovics: *Skopje*, 1963

karikáscsördítéssel, „exportra kínálkozó” hangvétellel, addig a *Kinn a délibábos rónaságon* (1968, Jakab zenéje) ugyanennek a pásztorromantikának már gyilkos perziflázsa, amelyben a bot a karikírozás egyértelmű eszköze.

Sorolhatnánk tovább a néptánc típusaink átköltésében bekövetkezett változásokat, illetve részben a stagnálásokat is. Mert nem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy az éterikus tisztaságú *Fehér liliomszál* (1960, Sári József—Timár Sándor) és a tudatosan csapongó hangulatú *Lányok* (1959, Olsvai Imre—Szigeti Károly, HVDSZ) után koreográfusaink csak ritkán vállalkoztak lánytáncaink frissebb szemléletű színrevitelére. Ugyanígy a tánc önerejével ható verbunkfeldolgozások is az utóbbi időben mintha méltóságon alulinak érződnének. Vannak pedig példák, amelyek messze túllépik az ötvenes évek „sejhajos” verbunkfeldolgozását és éppen újszerűségükben vonzanak. Szigeti *Magyar verbunkja* (1960, Pertis zenéje), Kari Csaba *Csizmaverőse* (1964) és Timár Sándor *Székely verbunkja* (1968, Sály László zenéje) a különbségek mellett is megközelítően azonos és jelentős értékeket mutat: a zenei szerkezettel szorosan ölelkező táncos szerkesztést, az oldott, olykor aszimmetrikus térkontrasztokban megjelenő színpadi formákat, az egységes táncfolyamaton belül a szólók és a csoportok harmonikus váltakozását, a spontánul ható, holott éppen igen gondos variálással kialakított ritmikái

gazdagságot. E koreográfiai jellemzők együttes alkalmazása kevesek művében jelentkezett; az említettek mellett még leginkább Born Miklós *Legényesében* (1965).

Túllépve azonban a tánc hagyományok világán, érdemes pillantást vetnünk a néphagyomány egy másik területére, amelyből a magyar táncművészet korábban is, később is szívesen merített, a *balladák* világára. Nem magyarázhatjuk mással, csak tartalmi okokkal, hogy 1958—62 között a balladafeldolgozásoknak valóságos reneszánsza indult meg a táncszínpadon, hivatásosoknál és amatőröknél egyaránt. Az ötvenes évek első felének színpadi idillje, gondtalan szépségversenye részben éppen a balladákban hozta meg a bőjtjét, s kiki saját hajdani problémátlan optimizmusát most vészterhes tánctragédiákkal kompenzálta. (Természetesen azt sem illik figyelmen kívül hagyni, hogy az ösztönös kompenzációs igény mellett e folyamatban jelenik meg először a koreográfusok tudatos közeledése a társadalmi problematika felé.) Csupán jelzésként idézzük e periódus rezonanciát kiváltó balladáit, balladás karakterű műveit: Rábai: *Barcsai szeretője, Jókai ördöge, Kádár Kata*; Molnár: *A halálra táncoltatott lány balladája, Bíró szép Anna balladája*; Simon: *Falu végén kurta kocsmá, Várnász*; Vadasi: *Szendre báró balladája, Falvay: Sárga rózsá*; Varga Gyula: *Fehér Anna*. A közel sem teljes felsorolás már címanyagában sejteti a koreográfusok közös alapállását, a néphagyományhoz tragédiakeresően forduló viszonyát. Vállalva a sommás ítékezés veszélyét, emlékeink alapján e művek másik közös vonására is rámutathatunk. Az alkotók ugyanis arra törekedtek, hogy mindent tánccal („megtáncosítva”) fejezzenek ki, s minél kevesebbet magyarázkodó pantomimmal, a kompozíciókra mégis többnyire a dramaturgiai penzummal való viaskodás nyomta rá a bélyegét. Olyan nagyívű táncfolyamat, mint pl. a *Barcsai szeretőjének* egy-egy jelenetsora, csak kevés született. A koreográfusok ekkor már túl voltak az első leckén. Kínos gonddal igyekeztek kerülni a váltakozó pas d'action-divertissement avult receptjét. Helyébe a minuciózusan kitervelt szövegkönyv, a végiglogizált cselekménysor került — s gyakran éppen a tánc maradt ki, vagy redukálódott minimálisra. Talán ezért is vált olyan gyakran deprimálóvá e balladák utóhatása: az érzelmileg gazdag és táncos kibontakoztatás helyét csak az érzelmek jelzése töltötte be, s a tragédia-kivonat mozzanatainak gyors végighajszolása, ami végülis a nézőt kielégületlen hagyja. A történelemben így fordulnak a dolgok visszajukra — hiszen az évtized elején még valósággal üdítő volt a vér és a tragédia megjelenése a megelőző korszakhoz képest —, s lehetetlen, hogy itt fel ne idéződjék a „nagy” tánctörténet párhuzama a barokk koreográfiai ideállal, az ellene törő Noverre-i reformmal, s a Noverre-i esztétikát és dramaturgiát túllépő romantikával.

A dolgokat a betűdráma, az irodalom oldaláról megközelítő balladafelfogás csak az utóbbi években ment át jelentős változáson. E fordulat markáns, máig meggyőző jelzője Kricskovic Antal: *Kilencen voltak* c. tánca lett (1964, Filipovity Márk zenéje), amely a partizánharcban elesett testvérek balladáját három, táncban jól megragadható és egymással kontrasztáló képbe tömörítette. Más megközelítési módot választott Gyapjas István. A halálra táncoltatott lány balladájának újabb keletű feldolgozásában (*Szerető párjával*, 1966, Baross Gábor zenéje) Gyapjas az újabb drájairodalomban kedvelt időjátékot alkalmazta, amikor a jelen képei közé montírozta a múlt eseményeit is. Példája egyelőre nem talált folytatásra, talán azért, mert a mozaikos szerkezet nem ad elég módot a táncfolyamatok kellő „kifuttatására”. (Úgy látszik, az irodalomból és filmből átvett módszer eredményes alkalmazására inkább a nagyobb terjedelemelekkel rendelkező táncművek adnak módot, mint azt Seregi *Spartacus*-ában is tapasztalhattuk.) — Ugyancsak nem talált még követőre Pesovár Ernő Arany János-



9. Jakab—Simon: *Vágyódás*

Jakab—Simon: *Yearning*



10. Pertis—Szigeti: *Botoló*

Pertis—Szigeti: *Stick Dance*



11. Vavrinecz — Galambos:
Fergeteges indulatok

Vavrinecz — Galambos:
Stormy Emotions

tól vett balladájával (*Ünneprontók*, 1967, Petró János zenéjére). Pedig Pesovár itt éppen szerkesztésben adott újat: minden belső töredezettséget és „dramatikus szájbárágást” elkerülve egyetlen lendülettel rajzolta meg a ballada ívét.

Napjainkig a balladai táncmű megalkotásában a Kricskovics nevével jelzett felfogás tűzte ki a később leginkább követett koreográfusi utat. A *Kilencen voltak* sikerét követően megszületett a *Szkopje 1963*, majd az *Emberek — farkasok* (1965 és 1966, Filipovity zenéi). Mindhárom műben egyre tisztábban mutatkozó alkotói vonások rajzolódnak ki: a balkáni táncműtípust idéző lépésanyag egyszerűsége, a forrponatokon az expresszionista gesztusok alkalmazása, a tánckar homogén mozgatása és egyre erőteljesebben „jelentésvivő” funkcionáltatása (vö. a görög tragédiák hírt hozó, bajt jelző és kommentáló kórusával), a szólók és homogén nagy csoportok visszatérő kontrasztja (tehát a kis csoportok és a tánckar atomizálásának mellőzése), amihez még olyan járulékos, de nem mellékes mozzanatok kapcsolódnak, mint az orgiás üvöltés és a szervezett csend ellentétpárja, a balkáni táncokban jelentős szerepet betöltő nagydob drámai funkcionáltatása stb. Mindezek olyan hatásos kifejezőeszközöknek bizonyultak, hogy Kricskovics joggal, s még több biztonsággal építhetett rájuk későbbi műveiben, amelyek már nyíltan igényelhetik a *táncdráma* jelölést, s

amelyek a klasszikus görög irodalomból táplálkoznak: az *Iphigéniában* és az *Elektrában* (1967 és 1968, Komáromi Zoltán zenéi). E műveket a jelzett stílusvonások mellett mindenekelőtt a *struktúra* azonossága jellemzi, a tartalmilag újabb és újabb lépést jelentő, drámai töltésű tételekben való építkezés. (A szkopjei nagy földrengést idéző táncban például: a vést megelőző családi idill és kollektív harmónia — a csapás pusztító pillanatai — a párjavesztett férfi összeomlása és gyásza — megenyhülés és megtisztulás az erőt adó közösség hatására.) E szerkesztésmóddal kapcsolatban érdemes megjegyezni egyrészt, hogy a tételtagolás Kricskovicsnál nem szembetűnő és inkább utólag rekonstruálható, minthogy a koreográfus a hangsúlyos belső lezárások helyett sokszor inkább az átvezető részek kidolgozására törekszik. Másrészt talán még fontosabb, hogy az egyes táncrészek a drámai mellett legalább ugyanannyira lírai töltésűek, s így a drámaiság inkább az összhatásban jelentkezik. A lírikus fűtöttségnek ezt a jelenlétét még az olyan művekben is észlelhetjük (konfliktus feloldásaként, vagy akár az expozíció fázisában), amelyek kifejezetten a drámai programszerűség jegyében születtek. Így Galambos Tibor *Drámai tánc, 1967 — Kiáltás korunkhoz* (1967, Daróczi B. Tamás zenéje) c. táncában is az egyes tételek egyszerre jelentenek meghatározott lírai foltot és a drámai összhatás építőköveit. Az újabb balladai vagy drámai szerkesztésmód ily módon messzemenően konvergál a lírai tánc felfogásának újabbkeletű

12. Daróczi—Novák: *Betlehem*

Daróczi—Novák: *Nativity*



fejlődésmentével. E módszerrel és színpadi eredményeivel tehát még találkozunk kell.

A koreográfiákon túl a néphagyomány értelmezéséről szólva még egy jellegzetes „melléktermék”, egy magatartásforma kialakulására kell utalnunk, a folklór részleges kisajátításának mozzanatára. A hazai táncszínpad figyelőjének valószínűleg nem lesz újság, ha az ún. „ötök” (Galambos Tibor, Györgyfalvy Katalin, Novák Ferenc, Szigeti Károly és Timár Sándor) csoportosulására, programadó tevékenységére célzunk. Azt, hogy e csoportosulás együttvéve és külön-külön sokat tett, talán a legtöbbet az utóbbi évtizedben a koreográfiai fejlődésért, nehezen vitathatja bárki. Mégis, az a körülmény, hogy 1965 táján e csoport mint „a” folklorista irányzat kezdte önmagát propagálni, az egyedüli autentikusság hírével — enyhén szólva nem váltott ki jó hatást: az önkényesen kirekesztett koreográfusok jogos tiltakozásán kívül tovarozgó manirokat, epigonizmust is sarjasztott. A csoport hitelét az is gyöngítette, hogy a zászlóra írt jelszó gyakran a *pillanatnyi* koreográfiai program fedezője lett, ellentétben esetleg az egy évvel korábban vallottakkal. — Sajnálatos, hogy ez a múlt torzulás létrejött, hiszen a megszületett koreográfiai eredmények mindennél jobban fölöslegessé tették a zajos önadminisztrációt.

A koreográfiai szerkesztés feladataival való egyre erőteljesebb vívódás hozhatta magával, hogy a koreográfusok tekintélyes része az elmúlt évtizedben nagy figyelemmel fordult a *zenei műformák*, s ezt követően bizonyos zeneművek tanulmányozása, táncbéli realizálása felé. Ez a jelenség — bátran állíthatjuk — teljesen új mozzanatnak számít az ötvenes évek felfogásához képest. Akkor még az igényes koreográfusok is gyakran beérték a dallamot dallammal toldozó kísérettel (zeneszerzőiktől sem vártak el sokkal többet), s a zenei gyakorlatból csupán a minimális formálási feladatot adó szvitforma tudott áttevődni koreográfiai térre. Most sajátos módon a szigorúbb kötöttséget jelentő, nagyobb műgondot követelő zenei példák kerültek előtérbe; kíséretből a zene gyakran kiindulópontra lépett elő, hol koreográfiai feladattá, hol inspirációs forrássá (a kettő olykor egybeesett, olykor különváltan maradt). Természetesen nem szabad elfelejteni, hogy e tanulmányi-koreográfiai program kiteljesítésének erős gátat szabott a koreográfusok korlátozott lehetősége, a keretül szolgáló együttesek amatőr mivolta. (A négy hivatásos társulat — leszámítva Molnár István munkásságát — e folyamatból szinte teljesen kimaradt.) Ezért pl. a szonátaforma vagy a szimfónia táncos megtestesüléséről eleve nem számolhatunk be. Az érdeklődés nemcsak megindult, hanem meg is maradt a *rondónál*.

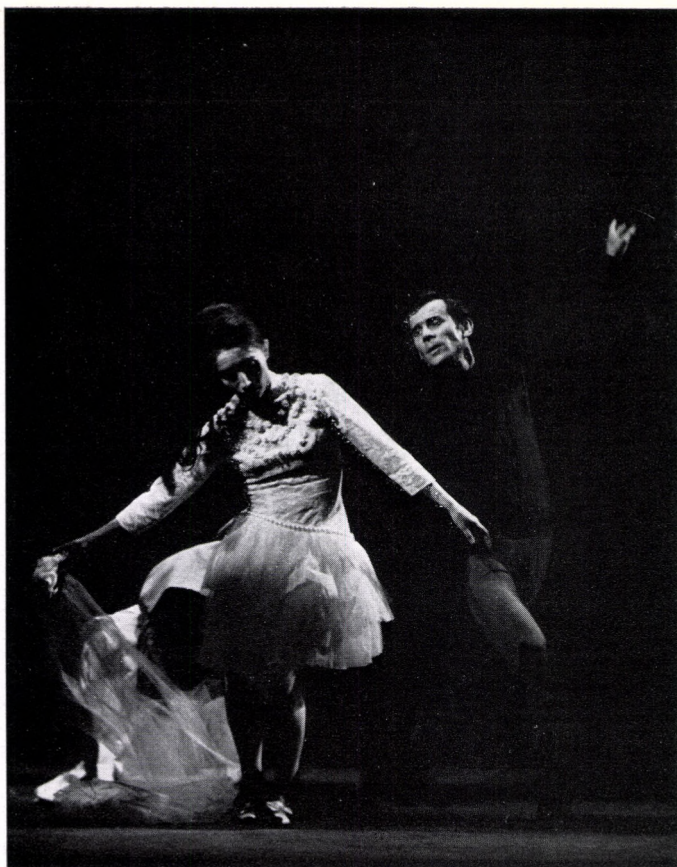
A program jegyében született művek sorát a koreográfiai tudatosság „vezéralakja”, Timár Sándor nyitotta meg, a *Magyar rondóval* (1960, Sári József zenéje), amelyben az adott zenei keretek közé szigorúan folklorisztikus mozdulatanyagot ágyazott be, a kelleténél talán nagyobb alázattal is szolgálva a zenemű szerkezetét. Timárt követően a rondó — különösen 1961–65 között — valóságos koreográfiai divattá lett, s e törekvésen belül a legtöbb koreográfus Bartók *C-dúr rondóját* választotta próbakönek. (Vágó Györgyné, Osskó Endréné, Orsovsky István, Varga Gyula, Lutor Gyula és — 1968-ban — Szigeti Károly.) E sorozatból eszmei és formálási igényességével Born Miklós koreográfiája — *Apa és fiai*, 1965, — emelkedett ki azzal, hogy kiaknázza az egybekapcsolt C-dúr és F-dúr rondó kontrasztlehetőségeit az emberi generációk együttélésének és összeütközésének kifejezésére. — A program legszélsőségesebb hajtását kétségkívül Orsovsky István szolgáltatta a *Ritmus-rondóval* (1968), amelynek szerkezeti vázát — nem lévén egyáltalán zenekíséret — már a periodikusan visszatérő ritmusképletek, kitapsolt és dobogott formulák szolgáltatták.



13. Komáromi – Kricskovics: *Iphigenia*

Komáromi – Kricskovics: *Iphigenia*

Már a felidézett példák is érzékeltetik, hogy a koreográfusok „zenekutató” programját különböző indítékok motiválták akkor is, amikor egy elvont műforma realizálási lehetőségeit keresték. (Egyébként nem sajátos fejlődéstani jelenség-e, hogy előbb jelentkezett a már elvont zenei műforma tanulmányozásának igénye, s csak inkább utána a zeneművekből való kiindulás ihletkereső széndéka? Mintha most kivételesen a poeta doctus lépett volna fűrgébben...) Az indítékok különbözősége még inkább szembetűnő, ha azt figyeljük, hogy a programszerűség akár leghalványabb jegyeit is viselő zeneművek táncos megformálásához hányféleképpen közeledtek és közelednek a koreográfusok. A zenedarabok egyébként, „amelyekre” e törekvések objektívalódtak, jellegzetesen ismét Bartók művei – az *Allegro barbaro*, a *Három csíkmegyei népdal*, a *Magyarországi román táncok*, s rendkívüli népszerűséggel a *Magyar Képek* különböző tételei –, s csak kivételesen a verbunkosirodalom vagy Liszt darabjai. A választásban megnyilvánuló ismétlődésen túl a koreográfiai realizáció módjai már erősen különböznek. Falvy Károly *Allegro barbaroja* (1963) például szöges ellentétben áll azzal a tudatosan vállalt romantikus felfogással, amit korábban (1958) Molnár Istvántól láthatott a néző. A „szkíta-szerű” harcok zenét visszhangzó, misztikusan dübörgő kavargása, történelmet idéző mágikus körtánca helyett a muzsika ezúttal egy koreográfiai absztrakció alapját adja, „a jó” és „a rossz” világunkban dúló harcának



14. Daróczi—Szigeti: *Vérnász*

Daróczi—Szigeti: *Blood Wedding*

hátterét. Az egyik tánc a múlt, a másik a jövő víziójához, színpadrabúvöléséhez használja ugyanazt a zenét, s ez a párhuzam ismét jellegzetesen példázza a zeneművek sokoldalú megközelíthetőségét.

Az előbbi példapár koraiságával is számot tarthat figyelmünkre, mert az „értelmező koreográfus” megjelenése viszonylag kései fejlemény a magyar néptáncművészetben. Nem tarthatjuk például véletlennek, hogy Pesovár Ernő a Liszt-művekkel (*Kontraszt, Portré*) 1966-ban jelentkezett, s hogy Szigeti Károly *Nosztalgija* is a *Magyarországi román táncok* zenéjére csak 1968-ban született meg. Korábban a zeneművekhez való viszonyra is a mesterségbeli feladat vállalása nyomta rá a bélyegét. Hadd borítsa a feledés a neveket, amikor arra hivatkozunk, hogy többeknél a zenei szerkezet mechanikus transzpozíciója jelentette a zenemű „kiélését”, s hogy a zene „képi kivetítésének” igénye talán még többeknél idézett elő fölösleges ritmusreprodukciókat. . . Közvetve egyébként még ezek a művek is hasznosak tudtak lenni: sorompót eresztettek a járhatatlan utak elé, s szolgálták a lassan kibontakozó felismerést, hogy a szerkezet és a ritmus megjelenítése még nem egyenlő a művészi tettel, a zenemű igazságával és szépségével adekvát koreográfiai vallomással.

A formálási szándékok mögött tehát ezúttal a tartalmi igényesség kivételesen megkésett egy fázzissal. Menti talán a dolgot, hogy e negatívum többek szubjektíve

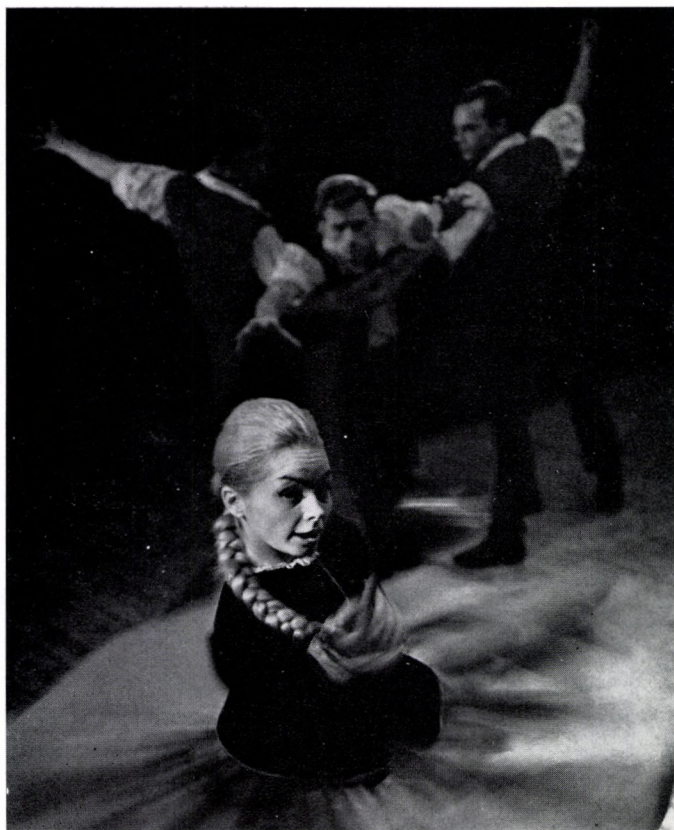


15. Daróczi—Novák: *A szarvassá változott fiak*

Daróczi—Novák: *Sons Turned Stags*

pozitív magatartásából fakadt, a választott zenemű tiszteletéből. Bartók darabjai sokakban szabályos traumát váltottak ki, s a görcsből ismét fokozatosan, napjainkban születik a lassú feloldódás. Ahhoz az ellentmondáshoz, amely a zenemű tisztelete és a szuverén koreográfusi szándék között mindig is fennállt, immár „testközelbe” kerültek a magyar néptánc-koreográfusok, s ezzel bekapcsolódtak az egyetemes koreográfiai művészet örök feladatkörébe. Azt természetesen még korai megjósolni, hogy az ellentmondás áttörése kinél milyen sikert hozhat — mindez felkészültség, zenei kulturáltság, szervezeti adottságok és ismét idő kérdése.

A lírai táncok koreográfiai változása szorosan egybefügg a drámai táncfelfogás módosulásával és a vázolt zenei törekvésekkel. A sokáig uralkodó szvitforma ugyan többeknél napjainkig megőrizte népszerűségét, ugyanakkor azonban éppen e forma keretében fejlődött ki az új, az „értelmező líra” specifikuma. A zeneművek részletei vagy tételei ennek megfelelően a koreográfiában többé már nem a „vidámság” vagy „szomorúság” esetleges váltakozásához szolgálnak alapul; az egyes tételek meghatározott érzelmi töltése egyúttal jelentésvivő funkciót is jelent, s a lírai részek meghatározott sorrendisége egyben a koreográfusi gondolat kiteljesítését szolgálja, mintha az egymás után sorakozó tőmondatokból kerekedne ki egy gondolat összefüggő kifejezése. A zenébe való „beleézés” e módszerére már Molnár István példát mutatott



16. Daróczi—Somogyi: *A három barát*

Daróczi—Somogyi: *Three Friends*

a *Magyar képek* (1959) sajátos realizációjával, amely egyszerre nyújtotta a líra, a dráma, sőt az epikum hatását, élményét. Kétségtelen azonban, hogy ez a szerkesztési technikát is jelentő módszer — Vadasi Tibor már idézett műveitől eltekintve — Novák Ferenc műveiben jelentkezik legfrappánsabban. Míg a *Széki emlékek* (1962) c. szvitjében még rapszódikus hangulatfoltok követték egymást, a *Vallomás* (1962) tételei már költői program mondatai: a felidézett ifjúság életszakaszainak, sorsfordulóinak egyéni látású kivetítései a líra eszközeivel, a néptánc nyelvén. Novák, aki szereti egy-egy jól megválasztott tétellel vagy versidézetrel „megtámogatni” a néző fantáziáját, későbbi műveiben egyre nagyobb biztonsággal és sikerrel alkalmazza módszerét, amikor a legkülönbözőbb létkérdésekre ad választ a táncszínpadon. A *Várj reám!*, a *Betlehem*, *A szarvassá változott fiak* (1965, 1967, 1969. — Daróczi Bárdos Tamás zenéi) — mind ezt a felfogást dokumentálják, egybefonódó érzelmi és gondolati gazdagságukkal, lírán és drámán átnövő műfaji besorolhatatlanságukkal.

A Novákkal fémjelzett nagyívű koreográfiák mellett figyelemreméltó lírai táncok születtek kamaraszínerben is. Somogyi Tibor két koreográfiája, a *Három barát* (1966,

Daróczi zenéje) és az *Örvény* (1967, Vavrinecz zenéje) ugyancsak előkelő helyet foglalhat el a nemzeti repertoárban. A vállalt és megoldott feladat ezekben a művekben talán még rangosabb, hiszen a gondolat, az érzelem és a tánc egységét egyetlen, szünni nem akaró koreográfiai folyamatban kellett megteremteni. Ez a dinamikus evolúció, a nyílt tagolás hiánya választja el Somogyi táncait a tételeiben inkább statikus, tehát lassabban kibontakozó nagyívű művektől. A lírát és drámát együtt adó műfaji együttélésben azonban már összetetalálik a két felfogás, s abban az alapállásban is, hogy *táncképekkel és folyamatokkal, egy művészet legsajátabb eszközeivel tolmácsol gondolatokat*. Megfordítva talán még fontosabb e tény: *az idézett művek a par excellence koreográfiai gondolat, a más művészetekkel ki nem fejezhető mondanivaló megszületését igazolják, az adekvát kifejezőeszközök meglétével együtt*.

Az elmúlt évtized eredményeit összegezve számos jelenséget már ki kellett rekeszteniünk vizsgálódásunk köréből. Nem térhettünk ki a jellegzetes alkotói kerülőutak elemzésére, le kellett mondani annak vizsgálatáról is, hogy a magyar színpadi néptánc milyen helyet foglal el a nemzetközi táncművészet egészében. A művek és koreográfusok portrészzerű bemutatása ugyancsak túlnőtt volna az adott kereteken. Csupán a legfontosabb folyamatok bemutatására törekedtünk, az eredmények mellett a gondok érzékeltetésével.*

Budapest, 1969. május

* A tanulmányban közölt fényképek Korniss Péter (1–15) és Markovics Ferenc (16) felvételei.

ADATGYŰJTEMÉNY

A tanulmányban idézett koreográfusok műveit az alábbi együttesek mutatták be:

- Born Miklós: „Balassi” Táncegyüttes, Békéscsaba
Galambos Tibor: Építők „Vadrózsák” Táncegyüttese, Bp.
Gyapjas István: Eötvös Loránd Tudományegyetem Táncegyüttese, Bp.
Györgyfalvai Katalin: Vasas Központi Művészegyüttes, Bp.
Kari Csaba: Debreceni Népi Együttes
Kricskovic Antal: Magyarországi Nemzetiségek Központi Táncegyüttese, Bp.
Létai Dezső: Magyar Állami Népi Együttes
Manninger György: OKISZ „Erkel Ferenc” Művészegyüttes, Bp.
Molnár István: Állami Budapest Táncegyüttes
Molnár Lajos: Vasas Központi Művészegyüttes
Novák Ferenc: HVDSZ „Bihari János” Táncegyüttese, Bp.
Orsovsky István: „Zalai Táncegyüttes”, Zalaegerszeg
Pesovár Ernő: „Ungaresca” (Vas megyei) Táncegyüttes, Szombathely
Rábai Miklós: Magyar Állami Népi Együttes
Simon Antal: „Mecsek” Táncegyüttes, Pécs
Somogyi Tibor: BM „Duna” Művészegyüttese
Szigeti Károly: Vasas Központi Művészegyüttes
Szirmai Béla: KISZ Központi Művészegyüttes, Bp.
Timár Sándor: VDSZ „Bartók Béla” Táncegyüttese, Bp.
Vadasi Tibor: Magyar Néphadsereg Művészegyüttese
Varga Gyula: Építők „Hajdú” Táncegyüttese, Debrecen

SUMMARY

NEW CHOREOGRAPHERS AND NEW DEVELOPMENTS IN FOLK- DANCE ART

by L. Maác

In Hungary a national choreographic school rooted in folklore dances developed by the early 1960's. As a part of this, the artists of both the professional and the amateur groups preferred the simpler choreographies (suites, genre pieces, etc.) and strove for spectacular and harmonious effects. Only in the late 1950's was the situation ripe for the expression of more differentiated emotions. First the ambitions for dramatic effect came into evidence (ballads, one-act plays, etc.) based either on historical themes or on other—partly modern—plots. In addition to the trend emphasizing concrete situations and conflicts, and character portrayals, soon—partly under the influence of international tendencies—the striving for abstract expression also appeared, opening the stage to a greater extent than before to social and individual problems (the relationship of the generations, the problems of war and peace, relations between men and women today, etc.). As a result of this changing choreographic approach, some of the peasant folkdance types (e. g. *The Kálló Double Dance*, the *Stick Dance*) and in general the folkdance motifs, began to appear on the stage not in themselves, but as bearers of a choreographic idea. As the Hungarian choreographic school was getting closer to the symphonic trend known from international dance art, the choreographic re-evaluation and transposition of the forms of composed music as a whole also began. In conclusion, a number of Hungarian folkdance choreographers reached the stage where they composed choreographies expressible only in dancing, without a „libretto” as it were. It varied with the individual choreographers whether they stuck to folklore or swung over in the directions of expressionism.

A MAGYAR TÁNCKUTATÁS 25 ÉVE

Pesovár Ernő

Az elmúlt negyed századot méltán tekinthetjük a magyar tánc kutatás eddigi legjelentősebb korszakának, melyben e tudományág dinamikus fejlődése szervesen kapcsolódott a felszabadulás után kibontakozó eleven táncművészeti élethez. Eredményesen működött közre e kutató munka a táncművészet aktuális elméleti és gyakorlati problémáinak a megoldásában, számottevően gazdagította a magyar és egyetemes tánc történetet, táncfolklórisztikát és nagy mértékben hozzájárult a megalapozottabb táncos műveltség kialakításához.

E sokrétű és eredményekben gazdag kutatási periódus felidézésében nem kis tanulsággal szolgálhatna e fiatal tudományág küzdelmekkel terhes útja, a változó lehetőségek, megtorpanások és nekilendülések krónikája. Hasznosabb azonban számunkra, ha a soron levő feladatokra figyelve, az eddigi eredmények felmérését, a kutatómunkában kirajzolódó tendenciák és törekvések regisztrálását végezzük el.

Számvetésünkben első helyen a néptánc kutatás évtizedes mulasztásokat pótló, nagyszabású vállalkozásáról kell szólanunk, s ezen belül is arról a gyűjtő tevékenységről, mely méreteivel és eredményeivel egyaránt kiemelkedő teljesítménye hazai tánc kutatásunknak.

E nagyarányú gyűjtés elodázhatatlan megvalósítását sürgette a tradíciók rohamos elmúlása, a néptáncmozgalom egyre fokozódó igénye és a tudományos munka számára nélkülözhetetlen előfeltételnek, a széleskörű anyagismeretnek a megteremtése. Érthető tehát, hogy táncfolklórisztikánk ezt a létfontosságú és halaszthatatlan feltáró munkát tekintette az elmúlt időszak elsőrendű feladatának.

Az 1947-től kisebb-nagyobb megszakításokkal és zökkenőkkel folyó módszeres néptáncgyűjtés olyan előzményekre támaszkodhatott, mint amilyen *Gönyey Sándor*, *Lajtha László*, *Molnár István* és *Lugossy Emma* úttörő jelentőségű munkássága volt. Filmfelvételeik, néprajzi és tánczenei lejegyzéseik jelentik ugyan számunkra a magyar néptánc klasszikus gyűjteményét, áldozatos munkájuk eredménye azonban csak sejtette a magyar táncfolklór gazdagságát, és szórványos adalékokat nyújthatott a megismerés számára. Gyűjtésük és publikációik szemlélete azonban néhány olyan alapvető módszertani és elméleti problémára hívta fel a figyelmet, ami kiinduló pontja lehetett a további munkának. Ezek közül feltétlenül utalnunk kell a mozgás és hangrögzítés együttes alkalmazására (a filmfelvevő és a fonográf használatára), a táncfolyamatok filmről történő lejegyzésére, az analitikus szöveges leírás, a kineográfia bevezetésére, a tánc és zene összefüggéseire utaló megfigyelésekre és a mozgáscsoportokat kialakító rendszerezésre.¹

¹ Gönyey Sándor korai gyűjtéseiről kaphatunk képet a következő közlemények alapján: Tiszapolgári csapásolás, *Népünk és Nyelvünk* 1932. 4–6. f. 77–81.; Az erdőbényei bodnártánc, *Ethn.* 1936. 214–218.; Kun táncok, *Ethn.* 1936. 214–218.; Kunszentmiklósi

Munkásságuknak ezek a tanulságai voltak tehát az előképei annak a *komplex igényű* (táncot, zenét, szokáskeretet és a táncélet egyéb jelenségeit egységben vizsgáló) *kutatási módszernek*, melyben kialakult a *koreográfiai és etnográfiai szemlélet helyes aránya*. S e gyűjtőmunka eredményeként, ha a tervezettnél később is, de valóra válhatott az a célkitűzés, amit az egykori Néptudományi Intézet és Táncszövetség közös összefogásaként elindított gyűjtés két éves periódusa után, távlati tervként így fogalmazott meg Morvay Péter 1949-ben: „Minden remény megvan arra, hogy a terv megvalósultával zenefolklór kutatásunkhoz hasonló méretű és jelentőségű anyaggal gyarapodik a magyar és egyetemes néprajztudomány”. A megkezdett munka folytatásaként, a különböző intézményekben rövidebb-hosszabb ideig otthont találó néptánc kutatás valóra váltotta a célkitűzést és létrehozta azt a világviszonylatban is egyedülálló archivális anyagot, mely ma már mintegy 7000 táncfolyamatot őriz filmen rögzítve, a kapcsolódó zenei felvételekkel, néprajzi feljegyzésekkel együtt.²

A gyűjtést természetesen e jelentős eredmények és ismeretek birtokában sem tekinthetjük lezártnak. Az eddig feltárt kutatópontok behálózák ugyan az egész magyar nyelvterületet s így áttekintő képet nyújtanak a magyar néptáncincsről, de a tudományos feldolgozás során felmerülő problémák érzékenyen jelzik a még szükséges

törökös tánc, *Ethn.* 1937. 81–82. Gönyei Sándor gyűjtéseinek tanulságát, valamint Lajtha László tánc és tánczenei kutatásainak eredményeit összegezi közös munkájuk, a *Magyarország Néprajza IV.* kötetének tánc fejezete. Molnár István: *Magyar táncagyományok*, Bp. 1947. c. művében filmről lejegyzett táncfolyamatokat közöl szöveges leírásban, fonográfáról lejegyzett dallamokat és a táncok motívumait mozgáscsoport-gyűjteményben rendszerezi. A *Magyar népi táncok*, Bp. 1947. nagyobb részét ugyancsak Gönyey Sándor gyűjtésein alapul, s a táncokat Lugossy Emma a Laban–Knust féle kinetográfiával is közli.

² A gyűjtés két jelentős periódusáról, a Néptudományi Intézet és a Magyar Táncszövetség közös vállalkozásáról, valamint a Népművészeti-, Népművelési Intézetben végzett gyűjtésről tájékoztat Morvay Péter: A népi tánc kutatás két esztendeje, *Ethn.* 1949. 387–393 és Martin György: Beszámoló a Népművészeti- és Népművelési Intézetben végzett tánc-kutató munka eredményeiről, *Ethn.* 1965. 251–259. Az utóbbi részletesen ismerteti az egyes gyűjtési korszakok számszerű eredményeit is. — A Néptudományi Intézet és Táncszövetség szervezésében végzett gyűjtések során mintegy 3000 méter film készült. A gyűjtés kiemelkedő eredményei a Bodrogi, a Tolna megyébe telepített bukovinai székelyek, a Galga vidék és a matyó falvak táncainak és táncéletének monografikus vizsgálata. Kiterjedt a kutatás a Szigetköz, Rábaköz, Göcsej, Somogy, Cserhát, Mátraalja, Kiskunság, Nagykunság és Békés területére, valamint a pestkörnyéki falvakra. — A Népművészeti-, Népművelési Intézetben folytatódó gyűjtés számszerű eredményei: 53 000 méter film, 4500 táncdallam, 10 000 táncfénykép, kb. 10 000 cédula terjedelmű feljegyzés. — A monografikusan feltárt területek: Somogy, Rábaköz, a felső Tisza-vidék, Sárköz és Dunamente, Kalocsa környéke. Ezen kívül a kutatás behálózta az ország egész területét, kiterjedt a gyűjtés figyelmére a romániai magyar népcsoportokra és szlovák összehasonlító anyaggal is gyarapodott az archivum. Tánc-kutatásunknak ez a legjelentősebb gyűjteménye 1965-ben a Magyar Tudományos Akadémia Népzene-kutató Csoportjának a gondozásába került. — Az egyéb gyűjtemények és a Népművelési Intézet táncgyűjtő tevékenységének felszámolása óta végzett gyűjtés mutatói: az Állami Népi Együttes birtokában mintegy 10 000 méter táncfilm van. A Néprajzi Múzeum filmarchívuma kb. 7000 méter táncfelvételt őriz, ami magába foglalja Gönyey Sándor, Molnár István korai felvételeit, a Néptudományi Intézetben végzett gyűjtés filmjeit és az Egyetemi Néprajzi Intézet keretében (K. Kovács László felv.) készült filmeket is. — A MTA Népzene-kutató Csoportja keretében végzett táncgyűjtés eredménye 23 000 méter film, s ebből már 5500 méter a hangos felvétel.

kiegészítéseket. Ezek közé tartozik a területi egyenetlenségek felszámolása és egyes témák további kutatása.³

Táncfolklorisztikai kutatásunk további jellemzésében foglalkoznunk kell a tudományos feldolgozás eredményeivel, jelezve e munka legfontosabb állomásait és törekvéseit. Így az 1958-ig terjedő időszak jellemzéseként megállapíthatjuk, hogy a magyar néptánc kutatásnak ez a gyűjtésre koncentráló periódusa volt az, amely elvégezte az első nagy felmérést és feltárást, megvetve ezzel a további kutatás és feldolgozás alapjait. E korszak elméleti tevékenységében is a gyűjtés módszereinek a tökéletesítése, szempontjainak a gazdagítása állott az érdeklődés előterében.⁴ Az anyag számbavételének ezt az intenzív és sokrétű törekvését jelzi, hogy a gyűjtéssel párhuzamosan folytak a tánckataszter és táncatlasz munkálatai⁵ és a tánc történeti forrásokat feltáró kutatások.⁶ Ebben a regisztráló szellemben jelentek meg e korszak — elsősorban leíró jellegű — publikációi is, amelyekben gyakran összefonódott az anyagközlés a gyakorlati munka, a művészeti és pedagógiai tevékenység közvetlen igényeinek a kielégítésével is.⁷ A megjelent művek színvonalának egyenetlensége, majd javulása is tükrözi a kezdeti időszak bizonytalanságát és a tudományág fokozatos kibontakozását, megerősödését. A gyűjtött anyag azonnali áttekintését, a nagyobb összefüggések felisme-

³ A tennivalókat vázolta Maác László: A Táncművészeti Szakosztály Tudományos Tagozata, *Táncműv. Ért.* 1963. 2. 1—11.; Martin György: *i. m.* (l. 2. jegyzet). — Az eddigi gyűjtések alapján kirajzolódó egyenetlenségek egyik oka, hogy a kutatás — helyesen — a tradíciókat még elevebben őrző területek feltárását tekintette elsődendő feladatának, hiszen ezek alapján kaphatott élethű képet a paraszti tánc kultúráról, s az így gyűjtött tánc kincset egészítheti ki a kutatás a töredékes adalékokat, elszigetelt jelenségeket őrző területek feltárásával. E munka folytatása azonban olyan nagyfokú szervezethez igényelne, amit a néptánc kutatás jelenlegi szétszórtságában nem tud megteremteni s ezzel valóráváltása igen távoli időpontra tologdik ki.

⁴ E módszerek alakulását, a szemlélet fejlődését jól érzékelteti Kaposi Edit: A néptánc kutatás újabb feladatai, *Ethn.* 1947. 242—246, Morvay Péter: *Útmutató népi táncaink gyűjtéséhez*, Bp. 1953., a *Somogyi táncok* (Szerk: Morvay Péter—Pesovár Ernő) Bp. 1954. alapján kirajzolódó felfogás, a Pesovár Ernő: A Néptánc kutató Munkaközösség módszeréről, *Táncművészet*, 1955. 312—313-ban vázolt szisztéma és Martin György—Pesovár Ernő: A Szabolcs-Szatmár megyei monografikus tánc kutató munka eredményei és módszertani tapasztalatai, *Ethn.* 1958. 424—436. c. beszámoló.

⁵ Morvay Péter: A tánc kataszterről és tánc atlaszról, *Somogyi táncok*, Bp. 1954. 5—12.

⁶ A Népművészeti Intézet tánc történeti munkaközössége elsősorban a XIX. századi magyar tánc kultúra forrásainak a feltárását végezte el. A munka eredményeire támaszkodó feldolgozások közül Szentpál Olga: *A csárdás — A magyar nemzeti társastánc a XIX. század első felében*, Bp. 1954. készült el.

⁷ Elsősorban ilyen gyakorlati céllal jelentek meg az egykori Táncszövetség égisze alatt elkészült kötetek, mint a *Ecseri táncok*, Bp. 1950.; *Völgységi táncok* (Összeállította Szentpál Mária), Bp. 1951. E kötetekben a Néptudományi Intézet és Táncszövetség gyűjtésének részeredményei láttak napvilágot. A gyakorlati cél vezette a Népművészeti Intézet jelentős szerkesztői tevékenységét is, aminek eredményeként jelent meg *A kultúrverseny legszebb táncai és dalai* (Összeáll. Szentpál Mária), Bp. 1952., a Molnár István gyűjtését és koreográfiáit tartalmazó *Pusztafalutól — Karcsáig* (Összeáll. Szentpál Mária), Bp. 1952. A koreográfiák közzététele mellett a gyűjtött anyag publikálására is törekedett a *Néptáncosok kiskönyvtára* sorozat. A néptánc iránti érdeklődés igényeinek a kielégítését szolgálta Kaposi Edit: *Népi táncainkról*, Bp. 1952. című összefoglalása. A gyűjtés eredményeit feldolgozó művek közül első helyen kell emegemlitenünk az egyetlen megjelent nagyobb monográfiát, a *Somogyi táncok* kötetét, és a falu-monográfiák közül Martin György: *Bag táncai és táncélete*,

rését mégsem kérhetjük számon e kutatási periódustól, s azt sem, hogy hiányzott a recens anyag és történeti emlékek összefüggéseinek biztos felismerése. Nem alakulhattak ki a vizsgálat sokirányú módszerei és az átfogó koncepció körvonalai sem. A kezdeti fogyatékoságok szükségszerűen következtek abból, hogy ebben a korszakban váltotta fel az amatőr kutatást a hivatásos táncfolklórlista generáció munkája, s ennek is menetközben kellett megszereznie a tudományágban való jártasságot, illetve megteremtene magát a tudományágot, s miközben hiányoztak a látókört tágító nemzetközi kapcsolatok is.

A visszapillantó tekintetnek azonban azt is fel kell ismernie, hogy nemcsak a lendületes gyűjtésnek és a magyar néptánc felfedezésének korszaka volt a vázolt időszak, hanem az átfogó koncepció érlelődésének, a *korszerű táncfolklórisztika kialakításának a periódusa is*. A gyűjtést tökéletesítő elméleti és módszertani problémák kiművelése megteremtette a feldolgozás alapjait, legfontosabb szempontjait, a csírájában meglevő

Bp. 1955. (*Néptáncosok kiskönyvtára* 16–18.) című munkát. A táncélethez vonatkozó kutatásokról tájékoztat Andrásfalvy Bertalan: Uradalmi cselédek és pásztorok táncmagyarázata Tolna és Somogy megyében, *Táncstud. Tan.* Bp. 1958. 89–94. Karsai Zsigmond: Táncalkalmak és táncos szokások Lőrincrévén, *Táncstud. Tan.* Bp. 1958. 117–132., és a *Népművelés Hagyományiból* 1955 és 1956 évi kötetében megjelent munkák (Szerk.: Morvay Péter—Simon Józsefné—Igaz Mária). — Kéziratban maradt a korábbi gyűjtő periódusból Kaposi Edit: *Bodrogköz táncélete* (1949) és csak a néprajzi része jelent meg jelentős késéssel (Belényessy Márta: *Kultúra és tánc a bukovinai székelyeknél*, Bp. 1958.) a Belényessy Márta—Szentpál Olga: *A Magyarországra telepített székelység táncélete 1948-ig* címen elkészült kéziratból. A Népművészeti Intézet Néprajzi Osztálya keretében végzett gyűjtőmunka kéziratban maradt művei: Pesovár Ferenc: *Tyukod táncjai és táncélete* (1955) és Borbély Jolán: *Lakócsa táncjai és táncélete* (1956). A tematikus közlés és feldolgozás eredményei: Lugossy Emma: *77 leánytánc*, Bp. 1952, Lugossy Emma: *39 verbunktánc*, Bp. 1954.; a lakodalom táncainak összefoglalása ugyancsak Lugossy Emmától *A Magyar Népzene Tára III./B.*, Bp. 1956 kötetében, Varga Gyula: Játékos-dramatikus táncok Biharban, *Táncstud. Tan.* Bp. 1958. 106–116. Béres András: Hortobágyi pásztorotáncok, *Táncstud. Tan.* Bp. 1958. 95–105, *Táncstud. Tan.* 1959–60. 297–308. — Kéziratban maradt Gábor Anna: *Egy dunántúli verbunktípus* (1956), mely a rábaközi körverbunkokat vizsgálja és Martin György: *A magyar táncnyelv* (1954). — A fokozódó történeti kutatást jelzik: Morvay Péter: A templomkertben, temetőben és halotti toron táncolás s halottas játék népszokásához, *Ethn.* 1951. 73–81. Maácz László: Táncvilágok a XVIII. században, *Táncművészet* 1952. 115–117., Morvay Péter: Verbunktáncaink kialakulásához (a *39 verbunktánc* kötetben) Bp. 1954. 7–18. Domokos Pál Péter: Magyar moreszka, *Táncművészet* 1955. 159–162, 265–269, majd részletesebben ua.: A „moresca” Európában és a magyar nép hagyományában, *Fil. közl.* 1958. 27–45, 194–223. és *Der Moriskentanz in Europa und in der ungarischen Tradition, Studia Musicologica*, 1968. 229–311. Morvay Péter: A pászortánc színpadi pályafutásának kezdetei, *Táncműv. Ért.* Bp. 1956. 48–58. Szentpál Olga: *i. m.* (l. 5. jegyzet), Haromy Júlia: Elmúlt idők magyar népi táncjai idegen írók műveiben, *Táncműv. Ért.* Bp. 1956. 90–98. Kéziratban maradt Maácz László: *Magyar katonatáncok* (Hajdútánc) 1953. A népi tánczenével foglalkozó legfontosabb munkák: Vargyas Lajos: A Somogy megyei táncdallamok, *Somogyi táncok*, 250–275., Lajtha László: *Szépkenyerűszentmártoni gyűjtés*, Bp. 1954. ua.: *Széki gyűjtés*, Bp. 1954. ua.: *Kőrispataki gyűjtés*, Bp. 1955. Vargyas Lajos: A duda hatása a magyar népi tánczenére, *MTA Nyelv és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei*, 1956. 241–249. Kiss Lajos: A tánczenegyűjtés problémáiról, *Táncművészeti Ért.* Bp. 1956. 59–65. *A Magyar Népzene Tára III/B. Lakodalom* (Szerk.: Bartók Béla—Kodály Zoltán, Sajtó alá rendezte: Kiss Lajos), Bp. 1956. Kiss Lajos: A bukovinai székelyek tánczeneje, *Táncstud. Tan.* Bp. 1958. 67–88. ua.: Népi verbunk-dallamainkról, *Táncstud. Tan.* 1959–60. 263–295. Lajtha László: *Dunántúli táncok és dallamok I.*, Bp. 1962. — A kutatási periódus összefoglaló műve Kaposi Edit—Maácz László: *Magyar népi táncok, táncos népszokások*, Bp. 1958.

gondolatok, felismerések pedig a nagyobb összefüggések, általános törvényszerűségek támpontjaiként jutottak szerephez. Ezek nélkül nem valósulhattak volna meg a rendszerezés alapelveit felvázoló elemző munkák, a történeti távlatokat körvonalazó elképzelések, a magyar tánc kultúra alakulására, összetevőire fényt derítő vizsgálatok.

A magyar néptánc belső törvényszerűségeinek megismerésére, az improvizált táncalkotás grammatikájának rendszerbe foglalására, a tánc és zene kapcsolatának feltárására, a szerkezeti egységek meghatározására törekedtek azok a kutatások, melyek a *strukturális vizsgálat és elemzés* jegyében folytak.⁸ E munka jelentőségét és aktualitását mi sem bizonyította jobban, mint az, hogy az International Folk Music Council tánc szekciója a magyar kezdeményezés eredményei alapján⁹ vette programjába e téma további kidolgozását, hozta létre azt a terminológiai bizottságot, melynek feladata az volt, hogy a nemzetközi néptánc kutatás számára kialakítsa az egységes szempontú tánc elemzést s ez alapján a rendszerezési elveket.

A strukturális vizsgálat mellett a rokon tudományágak kutatási eredményeinek, elméleti tanulságainak felhasználása és alkalmazása volt az, ami igen termékenyen hatott a néptánc kutatás fejlődésére. Ezen belül is természetesen a szorosan kapcsolódó zenefolklór és zenetörténet ismereteinek gazdag tárháza és példamutatása mozdította elő az összkép kialakításában folyó kutatásokat és serkentette az összehasonlító történeti vizsgálódás megindítását az erősödő nemzetközi kapcsolatokkal együtt.¹⁰

A magyar néptáncról kirajzolódó horizontális kép jelentős állomása volt a főbb *tánc típusok* felismerése, a *táncdialektusok* körvonalazása, a *táncstílusok elhatárolása*, s ezzel párhuzamosan a vertikális tagozódást felvázoló *történeti rétegződés megrajzolása*. Kialakult tehát az a történeti koncepció, mely meghatározta a magyar néptánc archaikus elemeit, régi rétegét, fényt derített a XVIII–XIX. században végbemenő stílusváltásra, körvonalazta az új stílus jegyeit és mindezek helyét és szerepét a magyar tánc kultúra történetében. Kibontakoztak annak az átfogó képnek a kontúrjai, melyek jelzik az európai tánc kultúrához kapcsolódó szálakat és összefüggéseiben látják a

⁸ Szentpál Olga: Versuch einer Formanalyse der ungarischen Volkstänze, *Acta Ethn.* 1958. 257–334. ua.: A magyar néptánc formái elemzése, *Ethn.* 1961. 3–55. — Martin György—Pesovár Ernő: A magyar néptánc szerkezeti elemzése, *Táncstud. Tan.* 1959–60. 211–248. ua.: A Structural Analysis of the Hungarian Folk Dance, *Acta Ethn.* 1961. 1–40. ua.: Determination of Motive Types in Dance Folklore, *Acta Ethn.* 1963. 295–331. ua.: A motívumtípus meghatározása a táncfolklórban, *Táncstud. Tan.* 1963–64. 193–233. Pesovár Ernő: A simonfai verbunkok formái elemzése, *Népr. Ért.* 1961. 51–85. Lányi Ágoston: Lippentős (A friss csárdás domináns motívumának formai sajátosságai), *Táncstud. Tan.* 1961–62. 99–136. Martin György: Motívumkutatás, motívumrendszerezés (*A Sárközi—dunamenti táncok motívumkincse* c. kötetben), Bp. 1964. 11–215. — Lugossy Emma: A magyar népi táncok mozgáselemei és motívikája, *Táncstud. Tan.* 1959–60. 167–210.

⁹ Pesovár Ernő: Der heutige stand der ungarischen Volkstanzforschung, *Journal of the International Folk Music Council*, Cambridge, 1963. 53–57.

¹⁰ A nyugat-európai összehasonlító-történeti kutatás eredményeinek a felhasználása, a kelet-európai és balkáni kapcsolatok kirajzolódása ennek a legfontosabb összetevői. Eredménye nemcsak a hazai kutatás látókörének bővülése, de a külföldi kutatás érdeklődésének erősödése is, ennek egyik jele: Richard Wolfram: *Altformen im Tanz der Völker des Pan-Nonischen und Karpatenraumes*, Volksmusik Südosteuropas, München 1966. 109–139. Tánckutatásunk elismerését jelzi az is, hogy magyar kutató végezhetette el az etiópai táncok feltárásának megindítását, Martin György: Az etiópai táncok sajátosságai és főbb típusai, *Ethn.* 1966. 423–450.

Kárpát medence nagy kohójában lezajló történeti folyamatot, és a különböző népek tánc kultúrájának kölcsönhatásait.¹¹

A napjainkban folyó munka már ennek a megalapozott és körvonalaiiban felvázolt elképzelésnek a további részleteit, összetevőit vizsgálja, egyre közelebb hozva egy olyan szintézis megteremtésének a lehetőségét, mely korunk táncfolklórisztikájának élvonalában végezheti el a kutatás eredményeinek összegezését.

A magyar tánc kutatásnak az elmúlt évtizedekben megnyilvánuló egyik tendenciája, az egzaktiságra való törekvés, jelentős mértékben támaszkodhatott azokra a felbecsülhetetlen előnyökre és lehetőségekre, amit a *Laban—Knust féle táncírás meghonosodása* jelentett. A kinetogrammal lejegyzett táncfolyamatok tették ugyanis lehetővé a néptánc analitikus vizsgálatát és a táncjelírás alkalmazása az előfeltétele a tudományos feldolgozásban nélkülözhetetlen rendszerező munkának, a motívumkatalógusok megvalósításának, az összehasonlító kutatásnak és a színpadi művek formai vizsgálatának.¹²

A kinetográfia magyar szakemberei és művelői fontos szerepet vállaltak nemcsak a táncjelírás népszerűsítésében, de elméleti és gyakorlati munkájukkal egyaránt hozzájárultak a Laban szisztema továbbfejlesztéséhez, az alkalmazása közben felmerülő problémák megoldásához, kidolgozásához.¹³

¹¹ Martin György: Magyar tánc típusok kelet-európai kapcsolatai, *MTA Nyelv és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei* 1964 és ua.: East-European relations of Hungarian Dance Types, *Europa et Hungaria*, Bp. 1965. 469—515. Pesovár Ernő: A magyar néptánc főbb típusai, *Táncműv. Ért.* 1964. 3. 67—70. ua.: Les types de la danse folklorique honroise, *Studia Musicologica*. 1965. 103—108. ua.: Lengyel táncok hatása a Reformkorban, *Népr. Ért.* 1965. 159—177. Martin György: Considérations sur l'analyse des relations entre la danse et la musique de danse populaires, *Studia Musicologica*, 1965. 315—338. ua.: A néptánc és népi tánczene kapcsolatai, *Táncstud. Tan.* 1965—66. 143—195. Pesovár Ernő: Európai tánc kultúra, nemzeti tánc kultúrák, *Táncműv. Ért.* 1967. 2. 38—43. Egyes tánc típusokra vonatkozóan Borbély Jolán: Egy horvát tánc típus magyar vonatkozásai, *Táncstud. Tan.* 1961—62. 137—193. Andrásfalvy Bertalan: Párbajszerű táncainkról. *Ethn.* 1963. 55—83. Pesovár Ernő: A csalogató csárdás, *Táncstud. Tan.* 1965—66. 115—142. Martin György: Der ungarische Mädchenreigen, Volkskunde und Volkskultur. *Festschrift für Richard Wolfram* (Red: Helmut Fieldhauer) Wien, 1968. 325—342. Pesovár Ernő: Két táncpantomim, *Táncműv. Ért.* 1968. 1. 93—109. Pesovár Ferenc: Az elveszett juhait sirató pásztor története (Újabb adatok egy táncpantomim elterjedéséhez) *Táncműv. Ért.* 1969. 2. 85—97. ua.: Kanásztánc és seprűtánc — Mutatványos táncaink két típusa *Táncstud. Tan.* 1968—69. 93—125. és Martin György: Néptánc kislexikon sorozatban a *Táncműv. Ért.* 1967. 3. 126—129, 1968. 1. 110—116, 1968. 2. 26—42, 1968. 3. 100—110. Elemzés, rendszerezés, monografikus vizsgálat: Martin György: Egy erdélyi férfitánc szerkezeti sajátosságai, *MTA. I. Osztályának közleményei* 1966. 201—219. ua.: Az improvizatív előadás szerepe a Kárpát-medence tánc kultúrájában, *Táncműv. Ért.* 1967. 3. 118—125. ua.: *A Sárközi—dunamenti táncok motívumkincse* Bp. 1964. Pesovár Ferenc: Fejér megyei népi táncok I. Alapi táncok, *Alba Regia*, Székesfehérvár 1960. 99—145. *Pesovár Ferenc: Táncmesterek a szatmári falvakban* *Táncstud. Tan.* 1959—60. 309—332., *Berkes Eszter: A szlavóniai népszíngét tánc hagyományai* *Táncstud. Tan.* 1967—68. 127—196.

¹² L. a 8. jegyzetet és Sz. Szentpál Mária: Csoportos néptánc koreográfiák elemzése, *Táncstud. Tan.* 1965—66. 77—112.

¹³ Lugossy Emma: A mozdulatmegörökítés módjai, *Táncművészet*, 1952. 279. Sz. Szentpál Mária: A táncírás jelentősége, *Táncművészet*, 1954. 46—50. Lugossy Emma: A táncírásról, *Táncműv. Ért.* 1956. 66—72. ua.: A tánc lejegyzésének módszere koreográfiai elemzés alapján, *Táncstud. Tan.* 1958. 44—51. — A jelírás közzététele: Lugossy Emma:

A korábbi elszigeteltségből kilépve ma már rendszeresen együttműködnek a táncjelírás külföldi művelőivel, kapcsolatot tartanak a három jelentős kinetográfiai centrummal (a Német Szövetségi Köztársaságban, az Angliában és az Amerikai Egyesült Államokban működő központtal) és tevékenyen részt vesznek az International Council of Kinetography Laban munkájában. E nemzetközi kapcsolatok jelentőségét, az együttműködés fontosságát felesleges hangsúlyoznunk, hiszen ez biztosítja a táncjelírás egységes fejlődését, a tánc kutatás szempontjából oly fontos nemzetköziségét.

Az e területen folyó intenzív munka eredményeit tükrözik kiadványaink, archívumaink néptánc lejegyzései, a színpadi műveket megőrkítő partitúrák és az oktatást szolgáló balett- és néptánc kinetogramok gyűjteménye, amelyek nélkülözhetetlen tárházai a korszerű táncelméleti, pedagógiai munkának, nagyobb távlatban pedig a jövő tánc kutatásának felbecsülhetetlen értékű forrásai.

A táncművészet elméleti kérdései, a színpadi tánc múltját és a történelmi társastáncokat módszeresen vizsgáló kutatás előzményeit is szinte csak a felszabadulás utáni-időszakban mutathatjuk ki. A korábban megjelent szórványos műveket¹⁴ ugyanis nem tekinthetjük rendszeres kutatómunka jelének, sem pedig a napjainkban elért eredmények szerves előzményének. Néhány jelentős pedagógus és művészegység elméleti munkássága, az oktató és művészi alkotó munka szolgálatában álló kutatása ugyan e korábbi periódusban gyökerezik, de csak a felszabadulás után felívelő táncművészeti élet légkörében teljesebben ki, kaphatott nagyobb publicitást s így ezek is szerves részei a napjainkban folyó munkának.¹⁵

A *tánc történet*, *táncelmélet* problémáival foglalkozó kutatóink lényegében a táncművészet megújulásáért folytatott viták hevében, a szervező, oktató és kritikus tevékenység napi feladatainak megoldásában vetették meg e tudományágak alapjait. A különböző intézmények (Állami Balett Intézet, Színművészeti Főiskola, Népművészeti —, majd Népművelési Intézet) keretében folyó oktatás tananyagként használt jegyzetei, sokszorosított kiadványai közvetlen előzményei a napjainkban folyó tánc-történeti és esztétikai kutatásoknak.¹⁶ Ugyancsak az előzmények közé kell sorolnunk

Magyarázat a táncíráshoz, *Magyar népi táncok* Bp. 1947. 83—95. ua.: Táncírás jelmutató a *MNT III/B.* 579—589. és módszeres tananyagként feldolgozva Sz. Szentpál Mária: *Táncjelírás I—II.* Bp. 1954—56. Táncjelírás jegyzet kiegészítése I—II. Bp. 1958—60., átdolgozott kiadás Bp. 1964.

¹⁴ Nirschy Emilia: *A művészi tánc*, Bp. 1918. Haraszti Emil: *A tánc története*, Bp. 1937. Varga Sándor Frigyes: *Bevezetés a táncirodalomba*, Bp. 1939. Szalay Karola: *A tánc a képzőművészetekben* Bp. 1941. — Tánc vonatkozású címszavak bőven a *Színészeti Lexikonban* (Szerk.: Németh Antal) Bp. 1930. és a művészeti program mellett táncelméleti fejtegetések Szentpál Olga: *Tánc, a mozgásművészet könyve*, Bp. 1928.

¹⁵ Gondolunk itt Dienes Valéria, Szentpál Olga munkásságára és az 1945 után kibontakozó tánc kutatás olyan előhírnökére, mint Rabinovszky Máriusz *A tánc, Tanulmány egy újrászülető művészetről*, Bp. 1946.

¹⁶ Ezekről tájékoztat Pethes Iván: Táncvonatkozású kéziratok művek a felszabadulástól napjainkig, *Táncműv. Ért.* 1956. 116—123. és Duka Margit: Munkaközösségek az Állami Balett Intézetben, *Táncművészet*, 1952. 108—110.

rövid életű szaklapunknak, a „*Táncművészet*”-nak jelentős kritikai tevékenységét, elméleti publicisztikáját,¹⁷ ismeretterjesztő cikkeit. De lapunk égisze alatt indult meg a rendszeres tánc történeti kutatás és az eredmények közzététele is.¹⁸ A lap hasábjain megjelenő tanulmányok készítették elő azt a kötetet, mely a magyar színpadi tánc történeti útját vázolja a reformkortól napjainkig.¹⁹ Emellett az úttörő jelentőségű munka mellett, a tánc történet és táncművészet iránti fokozódó érdeklődés jegyében láthatott napvilágot Noverre válogatott leveleinek gyűjteménye, majd az Operaház balett repertoárját bemutató kalauz, Fokin életrajzi írása, a koreográfia művészetéről és a pantomimról szóló összefoglaló munkák.²⁰ S ha könyvkiadásunk megcsappanó érdeklődése nem is dokumentálja a tánckutató munka intenzitását és sokrétűségét, az egyes témákat módszeresen vizsgáló és körvonalazó tanulmányok annál inkább tanúsítják ezt.

Visszatérő témaként idézik fel e munkák a közvetlen múltat, elemezve a felszabadulás utáni balett, hivatásos és amatőr néptáncművészet törekvéseit.²¹ S nemcsak ezek a munkák jelzik a művészeti élet aktuális problémáira figyelő kutatási törekvést,

¹⁷ Az elméleti problémákat is tisztázó kritikai tevékenység, vitázó légkör példaként A *fábólfaragott királyfi* új koreográfiáját vizsgáló cikksorozatra utalhatunk a *Táncművészet* 1952-es évfolyamából. Néhány további példa: Vitányi János: A táncjáték dramaturgiájáról, *Táncművészet* 1953. 215–219. Körtvélyes Géza: A néptánc-dramaturgia kérdéseiről *Táncművészet*, 1953. 270–282. Vashegyi Ernő: Koreográfus és dramaturgia, *Táncművészet*, 1953. 316–318.

¹⁸ Körtvélyes Ágnes: Magyar balettek a XIX. század végén, *Táncművészet*, 1953. 133–141. Vályi Rózsi: A magyar színpadi tánc történet ügye, *Táncművészet*, 1953. 252–254. (Beszámol a *Táncművészet* c. folyóirat támogatásával működő tánc történeti munkaközösségről). B. Egey Klára: Pantomim a „Karnyóné”-ban, *Táncművészet*, 1953. 265–267. Vályi Rózsi: Egy XVI. századbéli tánc és illemtan, *Táncművészet*, 1954. 40–46. Körtvélyes Ágnes: Az orosz balett első vendégjátéka Budapesten – hatása a magyar balettra, *Táncművészet*, 1954. 179–183., 217–222. B. Egey Klára: Színészeink harca nemzeti táncunkért a reformkorban és a szabadságharc idején, *Táncművészet* 1954. 307–314, 402–412., 363–371. Kaposi Edit: Egy híres táncos önéletírása, *Táncművészet*, 1955. 154–156. Vitányi Iván: Tanulságok a tánc történetéből, *Táncművészet*, 1955. 533–541. Lakatos István: Az erdélyi színpadi táncművészet kezdetei a kolozsvári állandó színház megépüléséig, *Táncművészet*, 1956. 257–261.

¹⁹ *A magyar balett történetéből*. Szerk.: Vályi Rózsi. Bp. 1956.

²⁰ Noverre: *Levelek a táncról és a balettekről*. Ford: Benedek Marcell, válogatta és jegyzetekkel ellátta: Vályi Rózsi. Bp. 1955. – Vályi Rózsi–Szenthegyi István–Csizmadia György: *Balettek könyve*, Bp. 1959. – Fokin: *A ár ellen* Bp. 1968. P. van Praagh–P. Brinson: *A koreográfia művészete* Bp. 1967. A pantomim (Szerk: Szántó Judit) Bp. 1964.

²¹ Szenthegyi István: Vázlatok a magyar balettzenéről, *Táncud. Tan.* 1958. 18–30. Vitányi Iván: Gondolatok nemzeti tánc kultúránk kialakulásáról, *Táncud. Tan.* 1958. 52–66. Körtvélyes Géza: A magyar néptáncművészet tizenöt éve, *Táncud. Tan.* 1959–60. 11–22. Körtvélyes Géza: Adalékok Harangozó Gyula Csodálatos Mandarinjának koreográfiai vizsgálatához, *Táncud. Tan.* 1959–60. 119–141. ua.: A magyar balett-művészet 15 éve, *Táncud. Tan.* 1961–62. 11–24. Vitányi Iván–Maác László: *A magyar néptáncmozgalom története*, Bp. 1962. Maác László: A Magyar Állami Népi Együttes tánckarának krónikája, *Táncud. Tan.* 1963–64. 57–75. Körtvélyes Géza: A balett-művészet fejlődése a szocialista Magyarországon, *Táncműv. Ért.* 1967. 3. 61–75. ua.: A magyar balett-művészet fejlődésének problémáiról, *Új írás*, 1961. 7. 773–778. ua.: A magyar néptáncművészet fejlődésének problémái, *Valóság*, 1963. 3. 77–84. ua.: A modern balett-művészet fejlődése Magyarországon, *Magyar Zene*, 1968. 3. 275–283. ua.: Az előkészület évtizedei I–II. rész. – Jegyzetek a magyar balett történetéhez (1900–1930). *Táncműv. Ért.* 1968. 2. 1–25., 1968. 3. 79–99. Dienes Gedeon: A Pécsi Balett repertoárjának koreográfiai elemzése, *Táncud. Tan.* 1967–68. 7–28.

mely a napjainkban is elevenen ható múltnak a művészeti munkában is hasznosítható tanulságait igyekszik feltárni, de az olyan jellegű témák feldolgozásai is, mint a XX. század főbb stílusáramlataival, nagyhatású művészeti törekvéseivel foglalkozó tanulmányok. Hangsúlyt kap ezekben a magyar táncművészetre gyakorolt hatások vizsgálata, és az alkotó munkát elősegítő értékelés.²²

A távolabbi múlt újraértékelését, a táncművészet fejlődésének egyes fontos szakaszait és összetevőit vizsgáló tanulmányok sem hiányoznak a történeti kutatásból.²³ A részleteket bemutató elemzések mellett megszülettek az első lépések az átfogó kép kialakításához is, megjelentek a hiányt pótló összefoglaló munkák.²⁴

A táncművészet és néptánc történeti alakulásában egyaránt jelentős kutatási terület a *történelmi társastáncok vizsgálata*. Az oktatási célokat szolgáló rekonstrukciós munka mellett e területen is felmutathat a magyar tánc kutatás olyan eredményeket, melyek joggal tekinthetők úttörő jelentőségűnek. A kis létszámú publikáció is jól tükrözi azokat az elméleti és módszertani tapasztalatokat, melyek a nemzetközi kutatás számára is gazdagodást jelentenek.²⁵ Ugyanígy az oktatás céljait szolgálta az Állami

²² Körtvélyes Ágnes: A Gyagilev együttes magyarországi szereplése és hatása, *Táncműv. Ért.* 1956. 17–38. Körtvélyes Géza: Modern képzőművészet, zene és tánc nyugaton *Táncstud. Tan.* 1963–64. 21–44. ua.: A szovjet táncművészet hatása Magyarországon, *Szovjet–Magyar kulturális kapcsolatok*, Bp. 1968. 27–33. L. Merényi Zsuzsa: A szovjet balettpedagógia hatása a magyar táncművész képzésre, *Táncstud. Tan.* 1967–68. 31–40. Vályi Rózsi: Fokin balettek Magyarországon, *Táncstud. Tan.* 1965–66. 11–26. Körtvélyes Géza: Massin és a szimfonikus balett, *Táncstud. Tan.* 1965–66. 27–43. ua.: Jegyzetek a modern francia balett magyarországi hatásáról és Serge Lifar háború előtti munkásságáról, *Táncműv. Ért.* 1968. 1. 78–92.

⁴³ Dienes Gedeon: Reformtörekvések a balett történetében, *Táncstud. Tan.* 1958. 2–13. B. Egey Klára: Tánc és pantomim iskoladrámáinkban, *Táncstud. Tan.* 1959–60. 61–70. Tamás László: Korszellem a XVII. századi balettben, *Táncstud. Tan.* 1961–62. 25–43. Sáros István: Az indiai klasszikus táncok megújítása, *Táncstud. Tan.* 1963–64. 45–56. és *Táncstud. Tan.* 1967–68. 41–60. Vályi Rózsi: Akadémiai tánc, *Táncstud. Tan.* 1963–64. 11–20. Körtvélyes Géza: *Tánc történeti jegyzet: A XX. század balett-művészetéről I–II.* (Színművészeti Főiskola) 1967–68.

²⁴ Vitányi Iván: *A tánc*, Bp. 1963. Vályi Rózsi: *A tánc történetének rövid összefoglalása. A kultúra világa, A zene – a tánc – a színház – a film* kötetben Bp. 1963. 313–389. ua.: *A táncművészet története*, Bp. 1969.

A különböző lexikonok tánc címszavainak a kidolgozása is hozzájárult az összefoglaló kép kialakításához és emellett széles körben propagálta a tánckutató munka eredményeit itthon és külföldön egyaránt. Az *Új magyar lexikon* (Bp. 1959–62.) nemzetközi és magyar vonatkozású címszavainak összeállításában Dienes Gedeon, Dienes Valéria, Lugossy Emma, Pethes Iván, Vályi Rózsi, a *Zenei lexikon* (Bp. 1965.) magyar táncfolklórról szóló címszavainak kidolgozásában Pesovár Ernő, az *Esztétikai kis lexikon* Bp. 1969. munkálataiban pedig Dienes Gedeon, Kaposi Edit, Körtvélyes Géza és Vitányi Iván vett részt. A *Vsze o baletе* (Moszkva–Leningrád, 1966) részére Dienes Gedeon és Körtvélyes Géza, a *Dictionary of Modern Ballet* (London) új kiadásához pedig Dienes Gedeon szolgáltatott magyar vonatkozású anyagot.

²⁵ Szalay Karola–Roboz Ágnes: *A pavane, Táncművészet*, 1954. 279–286. Vályi Rózsi: Thoinot Arbeau Orchésographiája, *Táncművészet* 1955. 38–43., 77–79., 127–130. Szentpál Olga: Régi táncok rekonstruálása, *Táncművészet*, 1955. 461–465. ua.: Keringő és polka a 19. században *Táncműv. Ért.* 1956. 73–89. ua.: Arbeau francia gaillardejainak formai elemzése, *Táncstud. Tan.* 1963–64. 79–148. Borsai Ilona: Gaillarde dallamok Th. Arbeau Orchésographie c. művében, *Táncstud. Tan.* 1963–64. 149–180. Kaposi Edit: *A versenytánc kialakulása és fejlődése, Táncstud. Tan.* 1967–68. 61–91.

Ballett Intézet munkaközösségeiben végzett munka, melynek eredménye a magyar táncművész képzés tananyaga.²⁶

A kutatómunka egyes területeinek a bemutatását az *általános táncelmélet és táncesztétika* biztató kezdeményezéseivel zárhatjuk. A mozgás törvényszerűségeinek a feltárásához járultak hozzá az általános érvényű elméleti következtetéseket levonó tanulmányok.²⁷ A táncesztétika körvonalai pedig nemcsak az egyes művészeti alkotások elemzésében, de a műfaji kategóriákat, a táncalkotás problémáit vizsgáló művekben és az egyes művészeti ágak kapcsolatait, összefüggéseit kutató munkákban is kirajzolódnak.²⁸

A végzett munka összegezése után tájékoztatást kell nyújtanunk arról is, hogy milyen *szervezeti formák* között dolgozik tánc kutatásunk. E téma áttekintése azonban már nem olyan biztató és nem is olyan megnyugtató, mint a kutatás eredményeinek summázása.

Bizonyos mértékű és fokú keretet biztosítanak táncfolklórisztikai kutatásunk számára a néprajz és népzene nagy tradíciókkal és tudományos súllyal rendelkező intézményei és folyóiratai. E pozíciók azonban nem képviselnek olyan jellegű koncentrátságot, szervezeti lehetőségeit, mint amilyent a napirenden levő kutatási feladatok megoldása kíván. A tánc kutatás többi területe még ennyi lehetőséggel sem rendelkezik s így a kisszámú, képzett kutatógárda csak mellékes tevékenységként művelheti tudományágát.

A sokrétű tánckutató munka szervezését, támogatását, publikációs lehetőségeinek megerteremtését a Magyar Táncművészek Szövetsége vállalta magára s a Szövetség keretében működő Tudományos Tagozat jelenti jelenleg a tánc kutatás fórumát, a kutatókat és kutatómunkát összefogó szervezetet. E Tudományos Tagozat munkásságát reprezentálják a két évenként megjelenő Tánc tudományi Tanulmányok kötetei, ez biztosítja a Szövetség időszaki lapjában, a Táncművészeti Értesítőben a további publikációs lehetőséget.

A kutatás helyzetének jellemzése és az eddig végzett munka felvázolása jelzik tehát a megoldásra váró feladatokat és a megoldásra váró problémákat egyaránt.²⁹

Budapest, 1969. augusztus

²⁶ Az Állami Ballett Intézet munkaközössége által kidolgozott tananyagot tartalmazza a *Methodik des klassischen Tanzes*, Berlin, 1964. kötet (Szerk.: Lőrinc György, írta Merényi Zsuzsa); a munkaközösség munkáját 1952–1960 között Nádasy Ferenc vezette. Tanjegyzetként elkészült az Intézet tanárainak munkájaként az *Emeléstán, Néptánc és karaktertánc* az I–VII. évfolyam számára, a *Színpadai játék* tantárgy 1 évfolyamának jegyzete. Jelentős táncírással lejegyzett balett dokumentáció is található az Intézetben és Lugossy Emma kidolgozta a növendékek táncírás oktatásának évfolyamonkénti szemléltető anyagát.

²⁷ Dienes Gedeon: A mozgó ember és környezete, *Táncstud. Tan.* 1961–62. 75–95. Vitányi Iván: Az anatómia jelentősége a tánc elemzésében, *Táncstud. Tan.* 1961–62. 63–74. Dienes Valéria: A relatív kinetika alapvonalai, *Táncstud. Tan.* 1965–66. 47–75.

²⁸ Körtvélyes Géza: A balettesztétikai kutatás néhány problémája, *Táncstud. Tan.* 1958. 31–37. Dienes Gedeon: Gondolatok a táncról és pantomimról, *Táncstud. Tan.* 1959–60. 93–105. Vitányi Iván: A tánc és a testvérművészetek az esztétikai irodalomban, *Táncstud. Tan.* 1959–60. 107–117. Körtvélyes Géza: Gondolatok a táncművészet drámaiságáról, *Táncműv. Ért.* 1966. 2. 113–121. ua.: Zene és tánc összefüggései a balettszínpadon, *Táncműv. Ért.* 1965. 2. Vitányi Iván: A modern koreográfia problémái, *Táncműv. Ért.* 1968. 3. 63–72.

²⁹ A jegyzeteinkben közölt irodalmi utalások a kutatás konkrét eredményeiről tájékoztatnak, a teljesség igénye nélkül. Célunk a kutatás főbb irányainak érzékeltetése és az eligazító tájékoztatás volt.

SUMMARY

TWENTY-FIVE YEARS OF HUNGARIAN DANCE RESEARCH

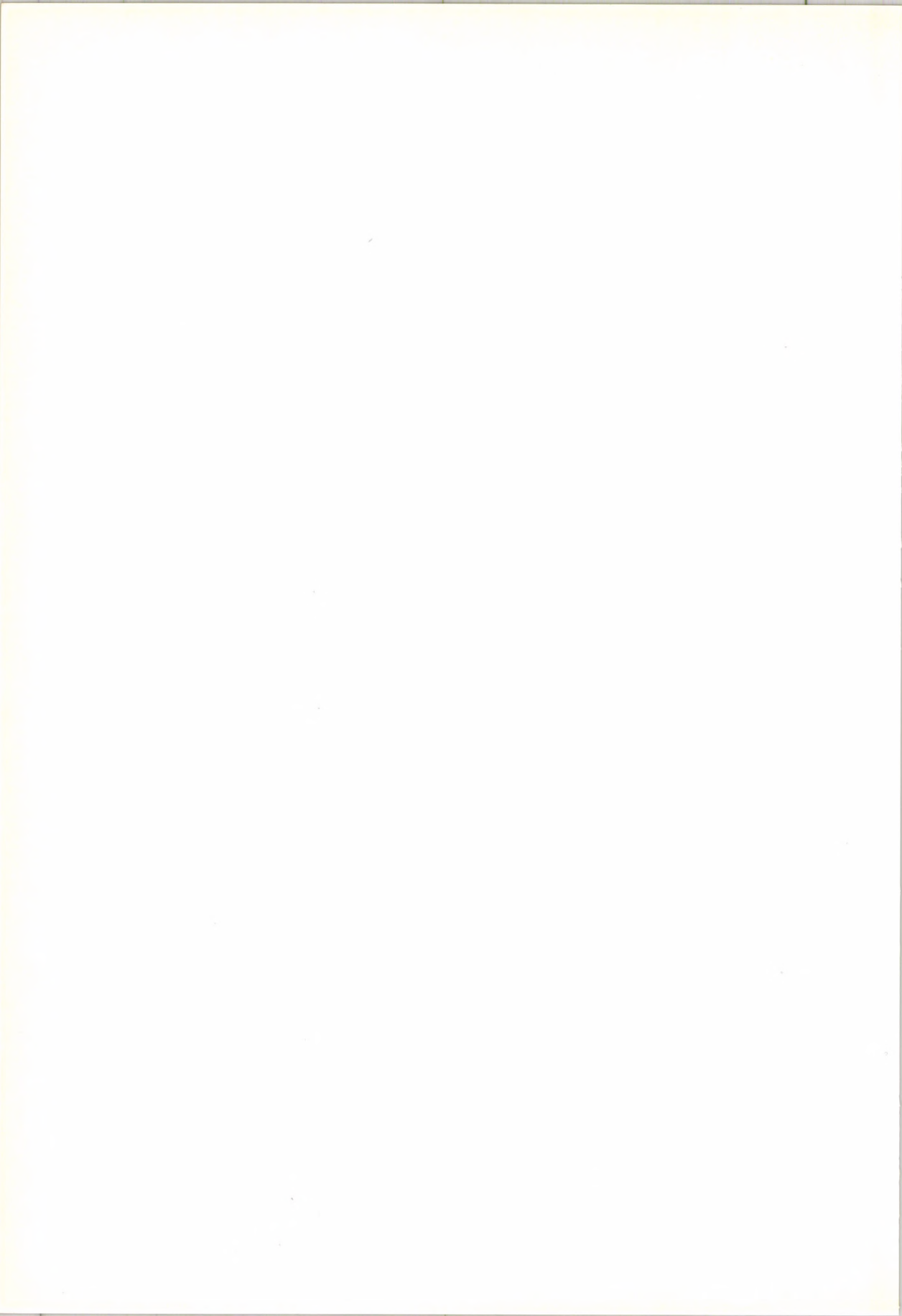
by *E. Pesovár*

The paper which informs the reader on the results achieved in various fields of dance research defines several distinct periods of investigation, their characteristic aims and problems, and documents the work done by presenting its major contributions.

The survey of folkdance research reviews the large-scale collecting activity which formed the basis for the theoretical work, which in turn laid the foundations for comparative historical research by investigating the laws of improvisation in dancing, exploring the interrelations between dance and music, and by elaborating the principles of systematisation. The determination of the historical strata of the Hungarian folkdance and the exploration of its ties to European dancing culture suggested already a long-range programme.

The paper examines the stimulating effect of the actual problems of dance art as reflected in the totality of aesthetic and historical research on the dance. For instance, researchers dealing with stage dancing analysed in the first place the postwar trends of professional and amateur folkdancing. Investigations on the Hungarian dance culture of the 19th century and of the artistic trends in dancing of the 20th century threw further light on interconnections between current problems.

The study also reviews the research done in the field of historical social dancing, and evaluates the results produced in the employment and further improvement of the Lábán-Knust kinetography.



A MOZDULATRITMIKA ALAPVONALAI*

Dienes Valéria

Amikor a ritmikát az idő tanulmányának nevezem, akkor nem a tudomány idő-fogalmára, nem is arra a kozmikus időre gondolok, amely a mindenség történéseinek valóságos és az emberi átéléstől független formája, hanem az én időmre, arra az egyéni időre, amelynek érzem a „hosszát”, oszthatóságát, mérhetőségét, kezelhetőségét, lehetséges tagozódásait, megtalálom a törvényeit és eszméletemnek játszadozó kedvét rajta gyakorolhatom. Ez az idő a művészet ideje, és tanulmányozása az én időmnek formatana.

Világos, hogy ez nem a naptárak és az időmérő készülékek órajárása. A naptárak, a készülékek ingamozgásokkal, rugómozgásokkal, vagy csillagjárásokkal mérnek, azoknak egyidejű pillanatait számlálják, tehát mennyiségeket jelentenek. Az eszméleti idő pedig a bennfoglalt élményektől színezett minőség. Ez az egyéni idő adja a folyamatosságot és ennek az átélt időnek köszönhetem, hogy eszmélésem pillanattól pillanatig, órától óráig vezet. Átfonja a számlált pillanatokot és a leszámított pillanatokból készült folytonosság a közös naptári idő.

A személyes időt eszméletemen túlviszi az a tény, hogy a kozmikus idő és az én átélt időm között ott lüktet az általam is tapasztalt csillagjárások, évszak- és nap-éj váltakozások szabályszerű visszatérése, az általam is használt műszerek időmérése, amelyeken át azonosítani tudom a magam idejét más személyek idejével, de amelynek összetartó törvényszerűségeit és velem egyenjogú megfigyelőit még meg kell ismernem, hogy otthonosan járhassek-kelhessek benne.

Van azonban a fizikai tényeknél hozzám közelebb álló, fiziológiai szerkezet is, amely személyünket személyes anyagvilágunkhoz, testünkhöz kapcsolja. Bennem is jár egy percmutató, testi életemnek időmérő szerkezete: lélekzetem, szívdobogásom, érlüktetésem.

Fiziológiai létemmel időt tagolok. Érintésemmel nagyjából másodpercet mérek s ennek szabályos sokszorosait méri természetes lélekzetem. Ez a fiziológiai idő kapcsolja pszichológiai időmet a fizikai idővel és teszi lehetővé számomra az időnek mint mennyiségnek kezelését.

A pszichológiai és fiziológiai idő szintézisét a mozdulat valósítja meg. Ez annyit jelent, hogy saját idő-empíriám mozdulateredetű. Emberi idő-élményemet a totális mozdulat tagolja, halmozza, csoportozza, méri, szerkeszti és ezzel meg is teremti. Ez az empíria nem valami közeg, amelyben a mozdulat elhelyezkedik, mint dobozban

* A szerző „orkesztika” nevű mozdulatrendszerét 1912 és 1942 között alakította ki a budapesti Orkesztikai Iskola munkájával párhuzamosan az elmélet és a gyakorlat kölcsönhatásaként. Ebből a rendszerből a mozdulat időtanulmányának, a ritmikának bevezetését tesszük itt közzé. Egy korábbi közleményben a mozdulat tértanulmányának egyik fejezetét mutattuk be: A relatív kinetika alapelemei címmel, *Táncstudományi Tanulmányok* 1965—66. Bp. 1967.

a játékszerek, hanem funkció, munka, az élő mozdulat folytonos alkotása. Abból, hogy mozgok, eszméleti idő lesz, mégpedig az a lélektani idő, amelyet ritmikai időtagolásomban szakaszolni és építeni vélek.

Ennek az időtermelésnek megvan a maga fiziológiai gépezete és pszichikai megjelenése. A fiziológiai időtermelés a mozduló egyénben saját izomérzeteinek lefolyásával jár: „érezett” mozdulat, saját mozdulatom. A mozdulatot szemlélő egyénben a vizuális benyomással járó mozdulat-rezonanciának átvételével jár, melyben a szemlélő a megfelelő időélménnyel válaszol: „látott” mozdulat, más ember mozdulata. A nem önmagáért, hanem más cél (beszéd, éneklés, hangszerjáték) kedvéért végbemenő mozdulat, bár nem közvetlen, de a belőle fakadó hangbenyomás közvetítésével teremt a hangadóban a hangcélú mozdulat és hanghatás együttesével, a hang felvevőjében pedig a halvány mozdulat-rezonanciára boruló hangbenyomással az *eszméleti* időt. Ez az eszméleti időélmény a maga konkrét valóságában elválaszthatatlan a benne foglalt tartalomtól, (legyen az hang, mozdulat vagy gondolat) és az ilyen termelő tartalomtól elválasztott „üres” idő meg nem valósítható.

Az „üres” idő „absztrakció”. Nincs tekintettel az átélt időtag vagy tagolás pszichofiziológiai forrására. Ez a mozdulattermelő idő nincsen eszméletembe zárva, nem egyéni tulajdonom. A társas együtltét más mozdulatanyagokat hord körém s a lélektani idő társas együtltetésében megvalósuló élmény-együttesben válik közös tulajdonunkká. Nemcsak periférikusan láthatóvá vagy hallhatóvá éledő, hanem közös törvények szerint működő testünknek, belső mozdulat-tókéknak is terméke. Folytonosan együtt születik bennünk és embertársainkban, ezért kezelhető közösen és tanulmányozható más személyek idejével analog forma gyanánt. Így válik az idő a ritmikának pszichofizikai nyersanyagává, mint festőnek a szín, a vonal, a forma, szobrásznak az idom és a felület, muzsikusnak a hangszín, hangerő, hangmagasság. Ez a mozdulat-ritmika költözik be a „mozdulatlanoknak” hazudott művészetek területére is, amely egyre megújuló „iskolákká” gyűjti a természet megjelenítésével kezdődő s azt messze meghaladó képzőművészeteket.

Ennek az időtermelő mozdulatnak vagy mozdulattermelő időnek lélektani és egyszersmind metafizikai alapja a *múlt megmaradása*. Enélkül nincs időélmény. Ez a „megmaradás” két terjedelemben dolgozik az emberi eszmélés területén. Egyik a permanencia, másik az emlékezés. A *permanencia* tudomásvétel a múltnak még közvetlen jelenlétéről, az elmúlóban levő jelen. Amit eszméleti jelenünknek nevezünk, az nem olyasmi, mint valami infinitezimálisan vékony szelet vagy keresztmetszet élményeink áramlásáról, hanem térfogata, vastagsága van. Benne még nem „múlt el” a megmaradó jelen. Ez az eszmélésnek az időfolyását adagokká sűrítő képessége egészen más mint az emlékezés. Amit *emlékezésnek* nevezek, az a már elmúltnak visszahatása. Visszatartás és visszahívás két különböző aktus. A kettő között átmenetileg állhat egy táguló permanencia, amely részleges emlékezéssé mélyülhet. Legszélesebben a zenei élményben van tere, ahol az eszméleti munka időszintézise a legmagasabbra emelkedik, s ahol — amint ezt látni fogjuk, — az időszintézis az időlátból az időmondatokon át a legmagasabb tematikai építményekig emelkedik, szerveződik és az összes élő művészeteknek termékeny alapanyagává válik a mozdulat közös nevezőjén keresztül. Ez a lélektani tágulástörvény szolgáltatja az időkezelés tanulmányának egymást követő fejezeteit az elemektől a legmagasabb időépítményekig, amelyekben az eszmélő mozdulat művészi alkotásig emelkedik.

Ilyen általános és ilyen konkrét értelemben vesszük az „idő” szó jelentését: az én időm, a te időd, az ember ideje. *A ritmika az ember idejének tudománya.*

Alapfogalmak

A fenti megfontolások alapján az időélmény mérhető mennyiséggé válik, tehát beszélhetünk egyenlő vagy nem egyenlő tartamokról. Az időtagolás legegyszerűbbje az egyenletes szakaszolás, a *tempó*, amelyre az időminták kerülnek, mint az egyenletesen lyukacsos szövetre a belehimzett rajzok. Ezek az egydimenziós minták a ritmusok, amelyeket a tempóval egyenletesen kimért időszelletekből úgy alkotok, hogy némelyeket összevonok, másokat felaprózok és ezt az időnek egyenletes tempóvászására illesztem. A ritmus tehát nem egyéb mint *időmintázás*.

A tempó középértéke általában az, amelyet ütőereink diktálnak, menetelése adja az átlagos időegységet. Ennek „sebességét” változtathatom, megválasztása az időminta természetétől függ, amelyet el akarok rajta helyezni. Tehát az időegységen belül is lehet apróbb szelletekre szükségünk, amelyeket rendszeren az időformát betöltő tartalom határoz meg, végső forrását azonban a tagolást kitermelő mozdulat követelményei adják.

Az egyenletesen lépdelő időszelleteket az eszmélet ösztönös szintétizáló képessége akkor is csoportokká szervezi, ha azokat teljesen egyenlő benyomások szolgáltatják. Mint ahogyan a szem valamely egyenletes szőnyegmintából az eszmélet szándékai szerint más-más rajzokat tud szintetizálni, ugyanúgy a látott, hallott vagy érzett egyenlő időszelletek sorából más-más csoportokat foghat össze azzal a belső, alakító mozdulatvisszhanggal, ami minden szintézis alapja. Hallhatom az egyenletest kettenként, négyenként, hármanként, hatonként stb., s ezzel a csoportosítással nagyobb egységet alakítok. Ez a csoportok *alapegysége*.

Ebben a menetelésben minden időtagoló benyomásnak lehet egy legkisebb értéke, amelynek összetételeiből mindegyik időforma elállítható. Ezt a legkisebb időmérő tartamot *időelemnek* fogom nevezni. Az alapegységet tehát az időelemmel mérem. Az így származó időtagolás az egydimenziós időforma — a szűkebb értelemben vett *ritmus*.

Az alapegységen belül történő változatos tagolással kezdődik a további építés az elemek egybeolvasztása vagy halmozása révén. Ez már túllépte a gépiesség határait. Az emberi szabad választás képessége teremti az időszelatelés esztétikai igényei szerint. Nem szeszély szerint, hanem „tetszés” szerint, azaz úgy, hogy abban érzékeinknek tetsző kellemes rend uralkodjék. A bennem élő időigénynek természetes kívánalma, hogy az egymást követő alapegységek összegezésében és felbontásában bizonyos következetesség mutakozzék, s ennek hatása alatt bizonyos várások, kielégítések és csalatkozások álljanak elő, amelyeken az időminta játszadozik. E várások teljesei, meg-
lepetései szolgáltatják az időforma esztétikai érdekességét.

Az időformák egymásutánja nem mehet a végtelenbe szervezetlenül. Bizonyos mennyiségű alapegység összetartozandóságot fog igényelni, mások lazábban függenek össze. Majd tágabb, majd szűkebb időelemekben követik egymást úgy, hogy ebben rendszert lehessen érezni. Ehhez azonban az alapegységek sorának újabb tagolására van szükségünk. Ezt az alapegységet tagoló első formát *időlábnak*, az alapegységek sorát pedig *kólonnak* nevezzük. Sem az időlábak, sem a belőlük alkotott kólon nem szerveződhet másképpen, mint a puszta időszelatelést egyesítő, kiemelkedő benyomás segítségével, amelyet *hangsúly*nak nevezünk. Ez a kiemelkedő benyomás, bárminő érzéklet hordozza is, az időforma belsejében kinő a környezetéből és ezzel a figyelmező ritmusérzékét útbaigazítja arra nézve, hogy miképpen csoportosítsa többi benyomásait. A hangsúly (*accentus*) az időtagolásnak *kiváltságos pillanata*, amely időérzékünk számára benyomásainkat szakaszolja.

A teljes ritmusnak tehát két tényezője van: az *időtagolás* és a valamelyik tagra eső *hangsúly*, amely benyomástöbbletet tartalmaz, tehát az erőszolgáltatásnak valamely szinten való fokozását kívánja s ezért van egységesítő hatása.

A hangsúly legsűrűbben időlábankint jelentkezik és az időláb természetét meghatározza. Magasabbrendű hangsúly az, amely az időlábakat kólonná vagy *mondattá* egyesíti. Ezeket a hangsúlyokat majd akkor tudjuk tárgyalni, amikor az időtagolás érzékelhető formáiról beszélünk.

Ritmikai fogalmaink tárgyalásában nem tétéleztünk fel semmiféle időtelítő érzékletet, ezért most beszélünk kell azokról az érzékelhető valóságokról, amelyek az „üres” időformákat „megtöltik”, illetve termelik. Tapasztalás szerint az időminták tartalma lehet *zenei hang, beszédhang, mozdulat* vagy *gondolat*.

Az időformák természete mindig abból az érzékelhető valóságból fakad, amely tartalmának látszik, pedig valójában forrása. Mondtuk már, hogy nincsen először időminta s azután a belőle ömlő valóság, hanem vannak folyamatosságukban szakaszolt valóságok, amelyek kimintázzák az időt, s mikor kimintázzák (és időforma keletkezik), akkor már ezek a formák „üresen” is maradhatnak, mint gondolt elvontságok, amelyeknek a megvalósításban valamely minimális anyagot adunk. De még ez a minimális anyag — a gondolat — is a mozdulat pszicho-fizikai tengelyén játszik. Az így nyert időformákat más valóságokkal is megtölthetjük, mint amelyeknek kedvéért a mozdulat megteremtette őket. Így a mozdulatrítmus elénekelhető, a beszédritmus elfurulyázható, a zenei ritmus szövegezzhető vagy elmozogható. És bármilyen eredetű ritmuselgondolható.

Az időformákat származtató valóság azonban mindig rányomja bélyegét a teremtett mintára, s ezek szerint beszélhetünk beszédritmikáról, zeneritmikáról, mozdulatritmikáról, gondolatritmikáról (szimbolika). E sajátosságok mellett megmaradnak a közös vonások azon az alapon, hogy az időformák különböző anyagának közös nevezője a mozdulat, azaz végeredményben bármely érzékszervünkkel, vagy pusztá ráésszémelésünkkel tapasztalt időtagolás mozdulateredetű, mert keletkezésének első mozzanata a keresztülvitt vagy vázolt mozdulat. Minthogy ez a közös eredet a leghatározottabban az időtagokat egybefogó hangsúlyok ill. súlypontok jelentkezésében lát napvilágot, ezeknek a kiemelkedő benyomásoknak elemzésére van szükségünk.

A hangsúlyt kétféleképpen osztályozhatom: származása és hatósugara szerint.

Ha az időformát származtató, érzékelhető anyag szerint tekintem változatait, akkor a benne rejlő, kiemelkedő benyomás látásbeli, hallásbeli, izomérzeti, azaz mozdulatbeli, vagy eszméleti, azaz gondolatbeli. A mozdulat ugyan jelen van, sőt mint termelő tényező van jelen, minden kiemelkedő benyomásban, mert mind a látott, mind a hallott, mind az érzett, mind a gondolt hangsúlynak van származtató mozdulattartalma is (a beszélő, vagy énekes hangszervei, a hangszerjátékos keze, szája, lába mozog), míg ha az időtagolás szándéka nem is a mozdulat. Eszerint különböztetünk meg jelképes hangsúlyt (látás), beszéd- és zenei hangsúlyt (hallás), mozdulathangsúlyt (izomérzet) és eszméleti hangsúlyt (gondolat). A mozdulat a hangsúly létrejöttében tehát lehet csupán eszköz, de lehet cél is, nevezetesen amikor a perifériára lép és a figyelmet önmagára irányítja. Ebben az esetben a mozdulathangsúly annyiféle lehet, ahány tényezője van a mozdulatnak, vagyis lehet térbeli (plasztikai), időbeli (dinamikai) és jelentésbeli (szimbolikai).

A hangsúlynak ez az általánosított fogalma megenged már egy, a hangsúly hatósugarára vonatkozó osztályozást. Az időforma szertehull, ha kiemelkedő benyomás vagy benyomások nem tartják össze. Ez az egységesítő hatás terjedhet pusztán egy

időlábra, de hatósugara nőhet metrumig vagy nagyobb formáig. Az ilyen általános értelemben vett hangsúlyok vagy súlypontok különböző terjedelmű időmintákat tarthatnak össze s ezzel a centráló hatással a szerkesztés irányítójává válnak. A tágabb szerkesztményekre kiható hangsúlyok egységesítő hatásukkal magasabbrendű súlypontokká válnak. Csak azok az időformák tartanak össze, amelyekben megvan a súlypontból kisugárzó és a múlt megmaradása által szintetizált egység, amint ezt mindennemű időszerkesztményben, legjobban a zeneművek időfeldolgozó gazdagságában érzékelhetjük és átgondolhatjuk.

A hangsúly fogalmának az időformák elemzése céljából történő ilyenmű kitágítása az időlábhangsúlytól egész zenei tételek súlypontjáig vagy súlypontrendszeréig az időszerkesztmények törvényszerűségeire vet világosságot. A hangsúlyozott elem vagy mondat nem egyik a sok közül, hanem összetartó erő, valójában időszintézis, annál az összefogó hatalomnál fogva, amely az egymáshulló időszelletekből a permanencia révén kisebb-nagyobb egészeket alkot, s ezeket egymással művészi egységgé szervezi.

Ez annyit mond, hogy a hangsúly minden formája eredetében *dinamikai*, mert minden kiemelkedő benyomás létesítése erőttöbbletet kíván, és ha plasztikainak vagy szimbolikainak nevezem is, ez csak annyit jelent, hogy az erőszolgáltatás ezúttal milyen, — térbeli vagy jelentésbeli — eszközökkel lép működésbe.

Világos, hogy ezek a kiemelések, és főleg azoknak időépítő, szerkesztő vagy inkább szervező hatásai ugyanannak a mozdulattermelte időáramlásnak gyümölcsei, amely minden evolutív történést táplál. Az időben teremtődő és létükben is időben élő alkotások (zenemű, táncmű), csak a történésemben valósulnak és ezért számítanak az eszmélésnek a voltat és a leandót jelenné organizáló képességére, ennek a jelennek folyton előrefutó permanenciájára és múltjából a jövőbe gördülő új meg új életére. A mindenféle rendű hangsúlyok permanenciája és emléke centrálja és szervezi egygyé időszerkesztményeinket.

Ez az időarchitektúra az időlábbal kezdődik. A hangsúly (illetve az időbeli súlypont) hatósugarának időértékei az időláb súlyos tagjából kiindulva növekednek felfelé a kólónon át az időmondatok hangsúlyáig. A mondaton felül már mondatkapcsoló, tartalmi súlypontok teszik egésszé a tematikai egységet, amikor már a permanencián túl, az emlékezés határterületein járunk. Ennek a hatósugárnak a növekedésével tágul a ritmikai vizsgálatok területe az időlábaktól az időmintáig (metrika) és innen az időépületek tartományáig (tematika).

Mínthogy minden időtagolás mozdulateredetű, és minthogy a ritmika tartományait a hangsúly hatósugarának növekedése határozza meg, a legtermészetesebb volna a tanulmányt mozdulatelemzéssel kezdeni. Mivel azonban kultúránkban készen áll a görög beszéd- és mozdulatművészetből fakadt rendszeres időtanulmány, a prozódia (amelynek formái a költészetet kormányozzák, de mozdulateredetűek), bevezetés gyanánt azokkal az egységekkel kell megismerkednünk, amelyeket ez a ritmikai rendszer megállapított, elnevezett. Ez a prozódiai rendszer az emberi beszéd művésztének időtana, de tanulmányunkban megmutatjuk, hogy a benne meghatározott időlábakat az emberi elmozdulásformák is megteremtik. A prozódiai ritmusok segítségével bizonyos már észlelt időformákat, elemeket és egységeket, sorozatokat és összetételeket fedezünk fel, amelyeknek időtagolásában az ember által gyakorlatba vitt két-támasztékú elmozdulásformák egységeit és szerkesztményeit látjuk viszont. Ezek az időlábak tehát nem csupán a beszédnek, hanem az elmozdulásformáknak is természetes időtagolásai, és ennek így is kell lennie, mert még a beszéd számára készült időtagolásoknak sem lehet egyéb eredete mint a teremtő mozdulat.

Felvonultatjuk tehát a görög prozódia elemi időformáit és szerkesztményeit, mint szövegüktől megfosztott idővázakat. A kéttámasztékú elmozdulásformák elemzése után felismerjük a beszédművészetnek bennük is megvalósuló alapvető ritmikai formáit. Az elmozduláselemek *tempót* adnak, az elmozdulásegységek *időlábakat* termelnek, az elmozdulás-összetételek időlábakká elemezhető *dinamikai hullámokat* létesítenek. Az elemek, az egységek és az összetételek a prozódiai időelem, időláb és időmondat mozdulatforrásai és ezen a három síkon épül fel az abszolút kinetika elmozdulás-anyagából az orkesztika mozdulat-ritmikája.

Időszerkesztmények

A beszédritmika is mozdulateredetű időtagolás, de a beszédalakító mozdulatoknak a hangzás igényeit kell teljesíteniök, mert a keletkeztető mozdulatok (a hangadásnak és a beszédszerveknek mozdulatai) nem önmagukért, hanem az ébresztett hangért keletkeznek. Az emberi nyelv formálódása és a beszéd esztétikai szempontjai hangzó időtagolást teremtettek, amelynek értékét az ember korán észrevette és kétségtelen, hogy már a barlangrajzok idejében verselt és dalolt. A kultúra messzevitte ezt az ősi emberi igényt. A beszéd és ének időformáló természetének elméleti feldolgozását a görög kultúrának köszönjük, amelynek ritmustana beszédművészetünkön a mai napig érezhető. Időmértékesnek mondjuk, mert méri a tartamot és pontosan meghatározott időformákat alakít, amelyeknek időegysége az emberi beszédben „rövid” szótagnak tartama, s a többi időtagok ennek kétszeresei vagy többszörösei. Költészetük az egyhangsúlyú képleteket 3, 4, 5, 6, 7 elemnyi terjedelemben „verslábak” rendszerévé fejlesztette, amelyeknek az időkezelés általánosítása érdekében mi az „időláb” nevet adtuk. Ezekből a költészet 2—3—4—5—6 sőt többlábú kólonokat alakított. Sortípusokat, strófatípusokat, sőt egész költeményformákat teremtett (szonett), melyek irodalmunkban ma is élnek.

A prozódiai időformák tárgyalásában nem feledjük, hogy célunk felfedezni azok mozdulatértékeit. Ez annyit jelent mint beszéd tartalmuktól elvonatkoztatni és mozdulattal megtelíteni őket, pontosabban: a gondolatát absztrahált folyamatban a beszédalakítás helyébe tenni a mozdulatalakítást. Miután a beszédritmikából merített formák rendszerét felismertük, s bennük a hallott anyagban rejlő időformák törvényeit felderítettük, ezekhez látott és érzett folyamatokat is illeszthetünk, amelyek szintén termelhetik őket. Ezzel adjuk az időformák előállításának inverz műveletét, az üressé vált időforma *új folyamattal* való kitöltését. Ez a kettős feladat teszi világossá az időminták alakulási törvényeit. Ebből a célból az orkesztika ritmikája számára a hangeredetű időlábakkal kell foglalkoznunk.

Az időláb rövid (egymorás) és hosszú (többmorás) időszeletek oly egymásutánja, amelyben az egyik szelet hangsúlyosabb a többinél, és amelyet ez a súly összefog, egységgé tesz. Az időláb terjedelme az időformának választott alapegysége. A ritmikai képlet ezeken az időlábakon lépked a tartamban, melyet eszméletem tudomásul vesz. Az időlábak felmenő vagy lemenő természetűek aszerint, hogy hangsúllyal indulnak, vagy hangsúly felé tartanak. Az időlábak családokra oszlanak aszerint, hogy hány időelemet azaz morát tartalmaznak. Az időelemek jelei tartamot jelentenek. A rövid jele: ◡; a kétegyesgű hosszúnak jele: — A három, négy, ötegyesgű hosszúnak jelei: ◡ ◡ ◡

Minden időláb-családnak van két vagy több jellegzetes alapformája, amelyeket *csoportfők*nek nevezünk. Ezeknek méretei módosíthatók, hosszabb szeletek felbont-



hatók, rövidebb szeletek összeolvaszthatók, de az időelemek számának és a hangsúly elhelyezésének meg kell maradnia, ezen az áron marad fenn az időláb azonossága: vagyis az adott csoportfőhöz való tartozandósága. Ezeket a felbontásokat és összeolvasztásokat a beszédművészet is gyakorolja és a mozdulatos értelmezésekben is szükségesek.

Az alábbiakban a csoportfőket soroljuk fel. A felbontásokat és összeolvasztásokat külön táblázatokban adjuk. A csoportot a mórak száma és a hangsúly elhelyezkedése határozza meg, akár hosszú, akár (felbontás révén) rövid tagra esik.


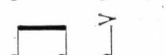

A legkisebb időláb a három-mórás, csoportfői a trocheus és a jambus. Négy-mórás lábak a daktilus, az anapestusz és az amfibrachisz. Öt-mórás csoportfők a négy paión, a hangsúly négy elhelyezkedése szerint, a két kretikosz és a két bacchiusz. A hat-mórás csoportfők a két ionikosz, a két choriambus és az antiszpasztosz. A hét-mórás csoportfők az epitritoszok négy különböző hangsúly szerint, és a nyolc-mórás csoportfők azok, amelyeket a hangsúly elhelyezkedése 3 + 5 eloszlásúvá tesz; három-mórás és öt-mórás lábból állnak, azaz olyan hangsúlyelhelyezkedéssel alakulnak, hogy ne minősüljenek éppen a hangsúly révén két négy-mórás időláb összetételének.

AZ IDŐLÁBAK CSOPORTFŐI





Három mórásak:

trocheus	$\text{ / } \cup$	
jambus	$\cup \text{ / }$	

Négy mórásak:

daktilus	$\text{ / } \cup \cup$	
anapestusz	$\cup \cup \text{ / }$	
amfibrachisz	$\cup \text{ / } \cup$	

Öt mórásak:

pajónok (1)	$\text{ / } \cup \cup \cup$	
(2)	$\cup \text{ / } \cup \cup$	
(3)	$\cup \cup \text{ / } \cup$	
(4)	$\cup \cup \cup \text{ / }$	

AZ IDŐLÁBAK TELJES CSOPORTJAI

Három mórásak:

trocheus		
trocheikus tribrachisz		
trocheikus triszémosz		
jambus		
jambikus tribrachisz		
jambikus triszémosz		

Négy mórásak:

daktilus		
daktilikus tetrabrachisz		
daktilikus spondeusz		
daktilikus anapesztusz		
daktilikus tetraszémosz		
anapesztusz		
anapesztikus tetrabrachisz		
anapesztikus spondeusz		
anapesztikus daktilus		
anapesztikus tetraszémosz		

stb.

Az időmondat

Az időlábak egymásutánja és valamely kiemelkedő benyomással való egybefoglalása alkalmat ad arra, hogy nagyobb forma-egészeket alakítsunk az időben. Tulajdonképpen minden mondat időmondat, mert időt mér, időbe kerül és időt teremt; ez a szó-összetétel csupán azt jelenti, hogy ezúttal a tanulmány szeme főleg és elsősorban a mondat időbeliségére irányul. A „mondat” szó a mondás eredménye, tehát beszéd-tényező, és a nyelvtan szerint gondolatot fejezünk ki vele. Tartalma van. Most azonban a mondatot mint időmintát nézzük és annak időtagoló természetére figyelünk.

A költészet — formailag tulajdonképpen énekbeszéd — az időlábak szerzője és az időtagolás egységes lüktetése kedvéért legtöbbször azonos csoportfőkhöz tartozó lábakat egyesített és így homogén kólonokat és nagyobb egységeket alakított. A próza és a közbeszéd még szabadabban kezelte az időt, egészen a rendszertelenségig, de még ennél is szabadabban, és mégis rendszeresen, tudott elbánni vele a mozdulat és a zene. Az időmondat tulajdonságai mindezekben a területeken érvényesülnek, és a konkrétumoktól független, gondolattá absztrahált formája önállóan tanulmányozható. Ennek az elvontságnak konkretizálására tanulmányunkban prozódiai, zenei és mozdulati jeleket alkalmazunk.

Az időmondat terjedelmének irányítója az emberi eszméletnek már említett (elégge mozgékony) permanencia-határa, vagyis az ember jelenének térfogata, amely a letűnőben levő múltat még aktualitásában tartja. A permanencia által kitégített jelent a hangsúly a maga időmarkoló hatásával az időmondat teljesedéséig tágítja, akár időlábakból kólonná, akár kólonokból strófává. A strófa már nagyobb egész és azon a határon áll, ahol a folyamat emlékezéssé fejlődik, s az eszmélet már műtszerűen érzi az időszintézis bekövetkezését. Ezen a fokon már az időtermelő tartalomtól kiemelkedő benyomásokra van szükség.

A szigorúan vett időminta *terjedelem*, *szerkezet* és *telítettség* szempontjából osztályozható.

Terjedelem szerint: a legrövidebb kólon kétlábú, a legrövidebb strófa két kólonból áll. Ez a szám az általános esetben mind az időlábba mind a kólonra nézve nyolcig emelkedhetik; ez a szám már az összefogás határterületén van, időlábban és kólonban.

Szerkezet szerint: a kólon állhat homogén vagy heterogén időlábakból, akár azonos családból valók, akár (legalább is hangsúlyilag) különböző családból és hangsúlyból valók.

Telítettség szerint: az időforma lehet tartalommal telt, vagy lehet hiány, azaz az „üres” időforma töltés nélkül való továbbgondolása. A hiány vagy szünet annyi, mint a következő tartalmas időtag bevárása gondolatlanul, a folyamatban levő tartalom módosulása nélkül.

Az időlábak, kólonok és strófák időképeinek nemcsak a nyelvhasználatból, hanem a tiszta időtagolás természetéből folyólag is sokféle jellege van. Egyes csoportfők alkalmasabbak bizonyos tartalmak befogadására vagy megteremtésére, mint mások. Például eredeti használatukban a daktilikus metrumok hangulata ünnepies, méltóságos, kimért, férfias. Összevonásokkal a hosszabbodó időtagok miatt súlyosodik, szinte fáradtságot éreztet; csupa eredeti daktilus-szeleteléssel mozgalmassabb. Az anapesztuszi metrumok jellege az elevenség, energia, vidámság, bár az összevonásokban eltűnhet a nyugalom, a komolyság is, a feloldásokban viszont fokozódik a tűz, a szenvedély. A trocheikus metrumok természete siető, táncos, felszabadult, s az összeolvasztások is alig enyhítenek ezen a jellegen. A jambikus metrumok lendületesek, friss életerőtől

áradók, a kitörő öröm kifejezői. A hatmórás metrumok háromszor kettősek, sohasem válnak kétszer hármassá, mert jellegüket vesztenék. A jonikoszok lágyak, dallamosak, szerelmesekek, az idilli kedvesség, meghittság vagy a csendes elszomorodás halkuló ritmusai. Emelkedő formái meleg lendületekbe, vagy borongós elmélyedésbe mehetnek át. Ha a kólonokban keverednek is olykor egy-egy kettős trocheussal vagy jambussal, ennek 2×3 -as liktetése sohasem lesz úrrá azon a 3×2 -s időlábban, amely ezeknek a jellegét adja. Az ötmórások — paiónok, kretikosz- és bacchius-metrumok — lelkesült, izgatott, gyors menetűek, forrongó hangulatra, szilaj táncra való időformák; a kretikosz derültebb, a bacchius szenvedélyesebb, a paiónok harciasak. A hétmórásokból a legjobban önállósult epitritoszokat tartalmazó kólonok kimért, ünnepszerű, méltóságos, fenséges jellegűek, szélesebbek, mint a daktilikus formák. Annnyira szélesekké hogy más időláb-társakra van szükségük: a kólonban alig maradnak egyedül, hanem daktilikus, choriambusi, kettős trocheusi stb. lábakkal keverednek, azaz ritkán adnak homogén kólonokat. A nyolcmórás dochmioszok kólonjai ($3+5$ és nem $4+4$ összetételük miatt) nyugtalanok, ingadozók, kirobbanó szenvedélyek kifejezésére valók. Soha sincsen homogén szerkezetük, minduntalan keverednek trocheus-párokkal vagy jambus-párokkal, sőt tiszta paióonokkal is.

A kólonok, vagy egymásutánjaik, a strófák, mind időmondatok. Különböző rangú, egymásnak alárendelt vagy egymás fölé rendelt hangsúlyaik szoros egységekké kapcsolják őket. Ez az időszintézis alapozza meg a reá építkező és azt megerősítő tartalmi szintézist, legyen az szöveg, zene vagy mozdulat.

Az időszerkezetek nagyobb, az időmondatnál tágabb képleteiben az időszintézis összetartó erején kívül van még az időminta anyagával is kapcsolatos egynehány összetartó jelenség: a rím, a refrén és a témavisszatérés.

Mindháromnak ismétlődés-jellege van. Egydimenziós folyamat egységét a hangsúly hatósugarán kívül mással mint ismétlődéssel nem lehet elősegíteni. A rím hangbeli ismétlődés a kólonok végén, a refrén egész képlet ismétlődése a kólonok bizonyos száma után, a strófa végén, a témavisszatérés valamely időszerkezeti egésznek más formák legördülése után történő újabb megjelenése.

A rím eredetileg hangtűnemény, de a többi időtermelő tartalmak is képesek a maguk nyelvén megfelelő analógiákat szolgáltatni az időforma könnyebb egységesítésére. A zene megismételheti a hangtűneményt, s a prozodiában a sorvégző rím alapjában véve zenei kölcsönzés, a beszédrím zeneutánczás szavakkal. A rímnek van analogonja a látott és az érzett ritmusban, sőt a gondolatritmusban is. A látott rím a vonaljátéknak szakaszonként való visszatérése párhuzamosban, merőlegesben vagy szimmetriában; az izomérzet rímje az azonos vagy szimmetrikusan megfelelő izomcsoport azonos tevékenysége, vagy megfelelő térbeli erőszolgáltatása; a táncos eszméletében a mozdulatritmust, a szemléltetőben a látott ritmust termeli.

Az időmondat és mondatsor összetartásának második kvalitatív eszköze a *refrén*, valamely látott vagy érzett, hangzó vagy gondolt időtagolásnak szabályszerű intervallumokban való visszatérése. Ez is a zene inváziója a beszédművészetbe és további tünete annak, hogy az időformákat a végtelenbe futó szerveztlenségtől a hangsúly kisugárzásán kívül csak az ismétlődés menti meg. A végtelen melódia nem tartja magát össze: nélkülözhetetlen benne a szimbolikai hangsúly. A refrént már nem a permanencia tartja szorosan az egészhez, hanem valóságos visszaemlékezés, akár strófák legördülése után. A refrén a zenében mint témavisszatérés él, és valójában ezt a visszatérést hasznosítja a versművészet a strófák végén szabályszerűen ismétlődő ráemlékezésekkel.

A beszédművészet és a zene refrénjének analógiájára mozdulatrefrénnek is alakíthatók. Sajátságos tény, hogy a mozdulatmondatokban az ilyen refrén milyen könnyen válik a színpadi komikum hordozójává. A vígjátékszerzők bőségesen élnek is a mozdulatrefrénnek ezzel a hálás gyakorlati értékével; Molière vígjátékai sűrűn alkalmazzák. E tartalmukban a szimbolikai hangsúlyok mögött ott leselkedik a mozdulatrefrén komikum-vénája.

A harmadik összetartó elem a tagolt időszerkezet számára valamely megszerkesztett időmondatnak, azaz már teljes „témának” visszatérése. Itt már nem csupán néhány időláb, hanem egész időmondat tér vissza, és pedig nem soronkint, sem strófánkint, azaz nem szabályszerűen megadott egyforma idők letelte után, hanem a mondat szerkesztés igényei szerint. Ide foglaltuk ezt az egyesítő és szervező eszközt, bár ennek szerkesztési törvényeit csak később világosítjuk meg az időmondatot meghaladó területen, a dinamikai hullámok tanulmányozásakor. A témavisszatérésben egész időmondat, vagy időmondatok jelennek meg újra. A legegyszerűbb visszatérés a dalformát teremti meg; összetettebben a rondót, szövevényesebben a szonátaformát, szólamépítéseiben és egyidejűségeiben pedig a kontrapont formákat. Ezek a formák témavisszatéréseikkel mozdulatilag is megszerkeszthetők, zenével vagy zenétlenül is válhatnak a mozdulatmű egységének forrásaivá.

A témavisszatérés tárgyalásával azonban már túljutottunk az időmondat — eredetében mozdulatmondat — keretén. Hogy elemzésünkben továbbmehessünk, most tisztáznunk kell a már több ízben említett „üres” időforma és a benne lakozó és egyszersmind e forma eredetétől szolgáló időtermelő mozdulat problémáját. Ez két ritmikai feladatot foglal magában: megteremteni az élő mozdulat-időformát és telíteni az üresen hagyott időformát.

Az időformák teremtő hatalma

A mozdulat az egyetlen valóság, amely térbeliségekkel tagolja az időt. Minden más időtagoló folyamat belőle származik. Az időformáló mozdulat és annak rezonanciája a múlttal megmarad, és onnan feléleszthető. Az időformára való „emlékezés” tulajdonképpen az időforma mozdulateredetének fiziológiailag valóságos lefolyása s így a mozdulat-rezonancia ugyanúgy termeli az időt, mint maga a mozdulat, a perifériára nem jutó, de idegzetünkben megjelenő mozdulatelemek segítségével.

Az időformát telítő és termelő anyagnak közös tényezője fiziológiai létünkben (az idegmunka eredménye) a *mozdulat*, és eszméleti létünkben (ennek a munkának tudatunkban való visszaverődése) a *gondolat*. Ez a közös tényező kettős, mert van egy viselkedéstani eleme és van egy eszmélettani eleme, és mikor azt hisszük, hogy megalkottuk az „üres” idő teljes abstrakcióját, akkor az eszméletünkben élő időtudomás, azaz tartamérzés, úgy valósul bennünk mint „gondolat”. Ilyen értelemben beszélünk „üres” időformáról, amelyet különböző termelő anyaggal lehet a valóságba áttenni.

Ez a gondolat a ritmikában két műveletet tesz lehetővé, amelyek egymásnak inverziói. Egyik a mozdulattól származó időminta megteremtése, azaz mozdulattal (avagy általa bármi más időformáló módon) készíteni időtagolást; a másik, az előzőnek inverziója, a már rendelkezésünkre álló időformát a lefolyásába beleillő mozdulattal (vagy általa bármi más módon) az érzékelhető környezetbe áttenni.

Ez a két folyamat egymásnak azért inverziója, mert az első esetben a mozdulat volt adott, és az időforma a származék, a második esetben pedig az időforma az adott és a mozdulat a származék. Ez a két folyamat együttvéve jelenti a ritmusérzék munkáját.

A ritmusérzék végső értelmezésben nem egyéb mint fiziológiánkban a vett mozdulat-eredetű benyomástartalomnak megfelelő belső rezonancia képessége, eszméletünkben pedig e benyomástartalom elgondolása, azaz ennek a rezonanciának mint időszakaszoló jelenségnek felismerése. Vagy fordítva: az adott és valamilyen módon készen jelentkező (hallható, látható, izomérzetbeli, gondolatbeli), elvonatkoztatott időformának általam kiválasztott élménnyel, lényegében mozdulattal való megtöltése. A ritmusérzék gyakorlása tehát ennek a két inverz feladatnak megoldása: *ritmustermelés*, azaz mozdulatból időtagolás, és *ritmusátvétel*, azaz időtagolásból mozdulat.

A mozdulat, mely térbeliségekkel tagolja az időt, az időmintázás szolgálatában új feladatok elé kerül. Minden térbeliség-sorozat különböző időmintákban helyezhető el, de észrevesszük, hogy bizonyos térbeliségek jobban megvalósulnak az egyik időformában mint a másokban már akkor is, ha csupán a mozdulat tér-idős természetére vagyunk tekintettel. A mozdulat azonban nem pusztán felület- és vonalváltozás (tér), nemcsak tartamában tagolt folyamat (idő), hanem egyszersmind — és főleg — e két meghatározót egyesítő és kormányozó feszültség (erő).

Ez az erőtenyező már ott rejtőzött a hangsúly hatósugarának fogalmában, mint a mozdulat *cselekvő* tényezője. A passzív térrel és idővel szemben önként adagolható mennyiség, a mozgó test valamely tagjában elhelyezhető, és eredményezi az illető testvonalnak kívánt szögmódosulásait. Megfigyelhető azonban, hogy a testnek olyan vonal- és felületváltozásaiban, amelyek a motoszferát nem mozdítják el (relatív kinetika), adott erőtlenség elköltésének folyamata nem olyan kényszerítő jellegű, mint a helyváltoztatás bizonyos formáinak esetében (abszolút kinetika).

A relatív kinetika mozdulatanyagában, ahol a mozdulatfantómon tetszőlegesen adagolt olyan erőtlenségek játszanak, amelyek a motoszferát nem mozdítják el környezetéből, az erőtlenség elköltésének folyamata nem kényszerítő jellegű. Az ízületeknek adott dinamikai töltésekkel, amelyek a mozdulatfantómot dinamikai embersémává alakítják, a mozgó alany a séma töretlen egységénél fogva ezt a dinamikát állandóan kormányozhatja, és a séma erőhatárai közé eső minden időformát utánozhat, szögmódosulásaiban magáévá tehet, illetve megteremthet.

E szabadsággal szemben a kényszer ott kezdődik, ahol bizonyos erőtlenséggel pillanatokra elveszítjük és a gravitációra bízunk a testünket azokban a motoszferánkat elmozdító formákban, amelyekben játszópajtásaivá válunk a planétáinknak: odadobjuk neki a testünket, hogy kapja el. A levegőben tartózkodás e pillanataiban nem rendelkezünk magunkkal, hanem a planéta rendelkezik velünk, és a keletkező időtagolás már nem tetszőleges művünk, hanem a planéta gravitációs törvényével való együttműködésünk terméke. Az abszolút kinetikának „erős” elmozdulás-elemeiben (ugró elem, futó elem) emberi „tetszésüinktől” független időtörvények nyilatkoznak. Az abszolút kinetika a dinamikai sémává izmosodott mozdulatfantóm szögmódosulásait az időtagolásban olyképpen irányítja, hogy az elmozduláselemek támasztékváltásaiban felismerjük a beszédritmusok mozdulat-eredetét. Bennük az egész emberséma kap a motoszféra tovavitelére szolgáló erőtlenséget, amelyet a gravitációval vállalt munkaközösségben kell elköltenie. Innen származik az a jelenség, hogy az elmozdulásformák elemei, egységei és összetételei határozott időformákat teremtenek és ezzel ritmustermelőkkel válnak. A következőkben a ritmusalakító elmozdulásformák időtagoló természetének vizsgálatával megmutatjuk, hogy a kéttámasztékú elmozdulásformák elemeiből alkotott egységek és összetételek ismert beszédritmikái formákra, időlábakra, kólonokra, általában időmondatokra vezetnek vissza és alkalmat adnak a hallott, a látott, az érzékelt és a gondolt ritmus közös eredetének megvilágítására.

Az elmozdulásformák időtagoló természete

A kéttámasztékú elmozdulásformák időtagoló természete a következő fokozatokban mutatkozik:

1. Az *elemek* egymásutánja *tempót* ad.
2. Az elemekből hangsúlyal alkotott *egységek* egymásutánja *időlábat* vagy időlábakból álló egységet, *kólont* ad.
3. Az időlábakból alkotott *összetételek* egymásutánja kólombokból álló mondatokat, *témát* ad.

Az emberi elmozdulások két (láb) támasztékon bonyolítják le a motoszféra tova-vitelét. A kéttámasztékú elmozdulásformák végső elemei a *lépő*, a *futó* és az *ugró* elem.¹

1. Ha az új támaszték átvételének pillanatában a régi még támaszt, azaz a test egy ideig kéttámasztékú, a támasztékváltás *lépő elem*.

2. Ha az új támaszték felvétele előtt a test egy ideig támaszték nélkül van, a támasztékváltás *futó elem*.

3. Ha az új támaszték azonos a régivel és a réginek elhagyása és újra-felvétele között a test egy ideig támaszték nélkül volt, a támasztékváltás *ugró elem*.

Dinamikailag a lépő elemet gyengének, a futó és ugró elemet erősnek nevezzük, mert az előbbi kevés erőtlést igényel, az utóbbi kettő viszont a test eldobásával járó nagyobb erőtlést kíván a gravitáció ellensúlyozására.

Könnyebb áttekinthetőség kedvéért az elmozduláselemek egységeinek és összetételeinek feljegyzésére mozdulatjeleket használunk. Az elmozduláselemek jeleiből a megfelelő időtagolás prozódiai és zenei jeleinek hozzáadásával az elemekből alkotott egységek és ezeknek összetételei kiolvashatók. A három alapelem jelei:

lépőelem: —
 futóelem: \wedge
 ugróelem: \circ

E három elemből építhető fel az elmozdulásformák teljes rendszere. Alkothatunk kettős, hármas, négyes, sőt ötös egységeket, ha az erős és gyenge elemeket megfelelően fűzzük egybe. Az egységeket mindig a lépőelem tartja össze.

Minden elmozdulásegységben és összetételben a legsúlyosabb pillanat a lépőelem kéttámasztékú befejeződése, amelyet még súlyosbíthat a benne megjelenő újabb erőtlítés egyidejű felvétele. Az erőtlítés felvétele egymagában nem származtat ugyanilyen értékű elmozdulás-súlypontot, azért a töltés felvételének pillanatát másodfokú súlypontnak tekintjük. A lépőelemnek az összetételekben egyrészt összefoglaló, másrészt lezáró vagy bevezető szerepe van; ezért kell minden egységnek tekintett képletben legalább egy lépőelemnek lennie.

Az elmozdulásfajok időtagoló természetének vizsgálata előtt meg kell vizsgálnunk a hang és az elmozduláselem időmintázó tulajdonságait. A hang ugyanis kezdődésével, az elmozduláselem pedig befejeződésével jelöl időhatárt. Pontosabban: a kéttámasztékú elmozduláselemek időtagoló természetének megfigyelése arról tanúsodik, hogy az elmozduláselem mindig az új támaszték átvételével szolgáltat időpontot.

¹ Ezek magyarázatát lásd: Dienes Gedeon: a mozgó ember és környezete. *Táncudományi tanulmányok 1961–1962*, 75. old.

Akár súlyos, akár nem, az elmozduláselemmel kijelölendő időpont előtt a testnek előbb egészen vagy részben támasztékot kell veszítenie; tehát vagy egyiket veszt el a kettő közül, hogy a másikat felvehesse (lépő elem és futó elem) vagy az egyiket, amely támaszt, hogy az újból felvehesse (ugró elem). Minthogy a támaszték-felvételhez (legalább részleges) támaszték-vesztés szükséges, az elmozduláselemek időtagolása ütemelőző természetű.

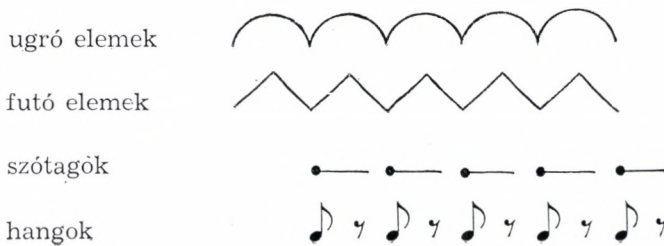
Egy támasztékról egy támasztékra, közbeiktatott támaszték nélkül, csak támaszték-talanság árán juthatok, azaz mindkét esetben a gravitációval játszom és időtagolásomat ez a játék szabályozza. Két támasztékról egyre, vagy egyről kettőre szintén, egy vagy két előzetes támasztékomnak elhagyása árán juthatok, tehát ismét ütemelőzőleg mozdultam. Az egy támasztékon végződő, azaz egy támasztékkal tagoló elem nem rendelkezik a két támasztékkal tagoló elem összetartó tulajdonságaival s ezért kell az elmozdulás-egységeknek legalább egy lépőelemet tartalmazniuk.

A hangcélú időtagolás minden esetben kezdődésével tagol s ennek következtében a történésemben egy elemmel megkésik a mozdulatkezdés mögött, mert a hang akkor indul, amikor a mozdulat lejárt, és a hang az utána következő időszületet méri. Ezt a természetbeli különbséget kell hangsúlyoznunk, amikor párhuzamot állítunk fel mozdulatcélú és hangcélú időtagolás között. Megfigyelhetjük ezt a karmesteri mozdulatanyagon is, amelyben a létesítendő hang ütemelőző mozdulatai az imminens leütést ígérő karemelésben jutnak kifejezésre.

Ez a természetes eltolódás már az elmozduláselem ismétlődésénél látható. Akár ugró, futó, vagy lépőelemeket sorakoztatok fel egymás után, az időbeliséget jelző pillanat, amelytől a következőt mérjük, mindig a mozdulat befejeződésének és a hangzás kezdésének pillanata. A lépések sora tehát így írható fel:



és itt minden elem azonos időt mér, mihelyt azonos töltést kap. A lépdelés, futás, ugrálás egyformán a tempót méri, amelynek egysége a választott dinamikai töltéstől függ. Egyenletes töltésekből egyenletes tempó származik.



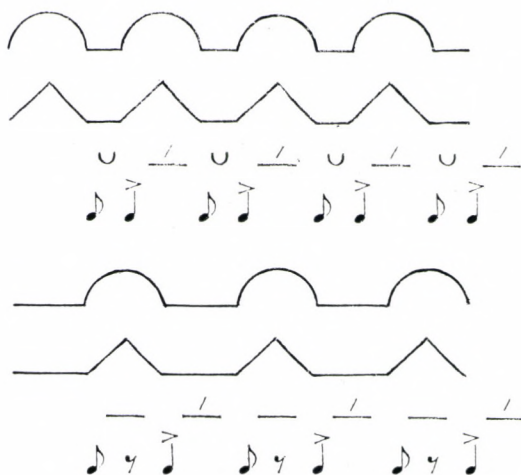
Kételemű egységek

Az elemekből való szerkesztés rendszeres megvalósítására a lépőelem egységesítő természetének felhasználásával a legcélszerűbb már az elemek párosításában is az előkészítés és a leszerelés gondolatával élni. Az az elem, amelynek állandóan van támasztéka, mind az előkészítésre mind a leszerelésre alkalmas. A másik két elem, amelyben az egész test eldobásánál fogva a test egy ideig támaszték nélkül van, a belefektetett erőltetés miatt már előkészítendő és leszerelendő elem. Ebből a kételemű egységeknek négy ábráját kapjuk: leszerelt ugróelem, leszerelt futóelem, előkészített ugróelem, előkészített futóelem. Ezeket az egységeket a leszerelésben alapszökkenéseknek, az előkészítésben fordított szökkenéseknek nevezzük.

Szerkezetük:

Leszerelt ugróelem: ugrószökkenés		
Leszerelt futóelem: futószökkenés		
Előkészített ugróelem: fordított ugrószökkenés		
Előkészített futóelem: fordított futószökkenés		

Sorozatban kifejezve mozdulatjellel, prozódiai jellel és zenei jellel az időtagolás „rövid”, azaz egymórás időelemével és a „hosszú”, kétmórás tagjával:



Ezekből a képletekből látható, hogy már a kételemű egységekben is megmutatkozik az elmozdulásszerkesztésnek a hangzó időtagoláshoz való viszonya. A sorozatos alapszökkenések esetében a talaj érintésének pillanatai, amelyek mindig valamilyen elem befejeződését jelentik, „rövid-hosszú”, azaz jambikus szeletelést írnak az időbe. A jambus rövidje a lépőelem lefolyása, a jambus hosszúja a rákövetkező súlyos időtag, amely — az imént még ütemelőzőként szerepelt — ugró-, illetve futóelem megismétlése. Ha azonban maga az ütemelőző lépőelem, akkor leszerelt ugró-, illetve futóelemet kapunk, amely hosszúval kezdődik. Időtagolása trocheikus természetű. A trocheus hosszúja az erős elem lefolyása, a trocheus rövidje pedig — az imént ütemelőzőként szerepelt — lépőelem megismétlése. Így a mozdulat ütemelőző természetéből kifolyólag a homogén egységekből álló sor jambikus, illetve trocheikus jellegét az ütemelőző tag időtartama és hangsúlyja határozza meg.

A szökkenéssorok jambikus, illetve trocheikus időtagolása azonban nem kötődik szorosan a prozódiai 1:2 arányú időszeleteléshez. A mozdulat más arányokat (1:2, 1:4 stb.) is megenged. Így keletkezhetnek mozdulatilag élesedő és tompuló jambusok vagy trocheusok. Vizsgáljuk ezt meg a jambikus szökkenéssoroknál.

A mozdulatritmikában jambikusnak nevezünk minden olyan tagolást, amelyben egy súlytalanabb, rövid elem után egy súlyosabb, hosszú elem következik. Ha a rövid elemet (a lépő elem idejét) csökkentjük, akkor eljuthatunk oda, hogy a két támaszték egyidejűleg vehető fel, s ilyenkor a szökkenés két időeleme egy támasztékból két támasztékba eső kettős ugrássá válik, amely csak két morás, vagyis az *élesedő jambus határértéke*. A másik határ a lépőelem hosszabbításával érhető el: ekkor a rövid a hosszúval azonossá válik és spondeuszi vagy késleltetett szökkenés keletkezik, amely négy morás, vagyis a *tompuló jambus határértéke*.

A fentiekből látható, hogy a szökkenés mozdulati lefolyása a feldobás pillanatában (ütemelőzés), időmérő szerepe pedig a leesés pillanatában kezdődik, vagyis *lefolyása trocheikus, időtagoló szerepe pedig jambikus*.

Az elmozdulásegységek szerkesztési törvényei

A szökkenés egy-egy erős elem leszerelése. Ha egyetlen szökkenést végzünk, akkor a hosszú tag után a dinamikai töltés elfogy, a lépőelem tehát kettős támasztékon befejezi, lezárja az egységet. A fordított szökkenésben a lépés veszi fel a test dobásának töltését és ezt egyetlen támasztékon fogyasztja el. Az előbbiben a lépőelem leszerelő, az utóbbiban pedig előkészítő funkciója uralkodik. Az egymást követő alapszökkenések jambikus, az egymást követő fordított szökkenések trocheikus kólont alkotnak. Elmozduláselemből elmozdulásegységet csak ezen a két módon alkothatunk. A két erős (futó és ugró) elem egymáshoz kapcsolása nem ad újabb dinamikai egységet, mert hiányzik belőlük a lépőelem, és mindkettőnek saját töltésre van szüksége.

Az elmozdulás-egységek szabályszerű továbbépítésének módjai a következők:

1. Erős elemmel kezdődő egység elé, vagy erős elemmel végződő egység után gyenge elemet, vagyis lépőelemet kapcsolok. Ennek az építkezési módnak *előkészítő*, illetve *leszerelő* jellege van. Dinamikailag zárt egység keletkezik.

2. Gyenge elemmel kezdődő egység elé vagy gyenge elemmel végződő egység után erős elemet kapcsolok. Ebben az építkezési módban a lépőelem egységesítési funkciója fokozódik, és az egység dinamikailag nyitott lesz.

3. Több lépőelem egymásmellé helyezése nem ad újabb elmozdulásegységet, mert összetartó erejük csak az erős elemekre hat, és ugyanígy előkészítő és leszerelő funkciójuk is csak ezekre vonatkozik.

4. Erős elemmel kezdődő egység elé vagy erős elemmel végződő egység után újabb erős elemet kapcsolok. Az építkezésnek ez a módja először kapcsol össze két vagy több) erős elemet egy egységen belül. A szomszédosan kapcsolt erős elemek számát *rendszám*nak nevezzük. Ez az eljárás tehát *rendszámnövelés*.

Az 1. módszerrel kapott három elemű egységek a *felszökkenések*, a négy eleműek pedig a *fellendülések*, valamint a *lezárt lendületek*.


A 2. módszerrel kapott három elemű egységek az *alaplendületek*.

A 4. módszerrel kapott négy elemű egységek a *másodrendűen kezdődő*, illetve *végződő* lendületek.

Az építkezést folytathatjuk a dinamikai megvalósítás határáig. Ezt a határt mindeenesetre elérjük, mert a lépőelem összefogó képessége korlátozott és az öteleműeken felül alig egyesít. Az ilyen egységek egymásutánjából összetételek keletkeznek, amelyeket viszont a nagyobb hatósugarú mondathangsúly tart össze. Ennek vizsgálata a *mozdulat-tématika* tárgya.

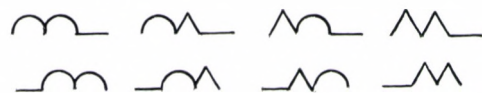
Háromelemű egységek

A háromelemű elmozdulásegységekhez tartoznak

a zárt dinamikájú felszökkenések 

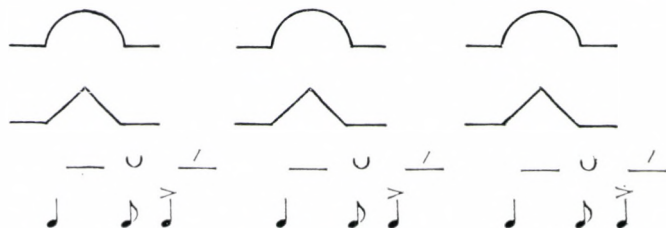
a nyitott dinamikájú alaplendületek 

és a vegyes dinamikájú másodrendű szökkenések



Ezek közül a felszökkenések és az alaplendületek mozdulatritmikai, prozódiai és zeneritmikai természetét vizsgáljuk.

A *felszökkenések* időformája a kretikosz, mert az előkészítő lépőelem kiváltja az erős elem hosszú idejét, majd lefoly a rövid időt rajzoló lépőelem, amelynek befejezésével a mozdulat vagy megáll, vagy a következő hosszúhoz kapcsolódik. A feldobó vagy a leeső hangsúly kiemelése szerint a felszökkenés az első vagy a második kretikosznak felel meg. Mozdulati képlete: gyenge-erős-gyenge. Összehasonlításul:





A jambus példáján láttuk, hogy a mozdulat szabadabban tagol, mint a beszéd. tehát a felszökkenés kretikoszának 2:1:2 időtagolása mellett előfordulhatnak élesebb időarányok, amelyekben csak a hosszú-rövid-hosszú viszonyoknak kell megmaradnia: Például gyakori:

3 : 1 : 4  időelem: 

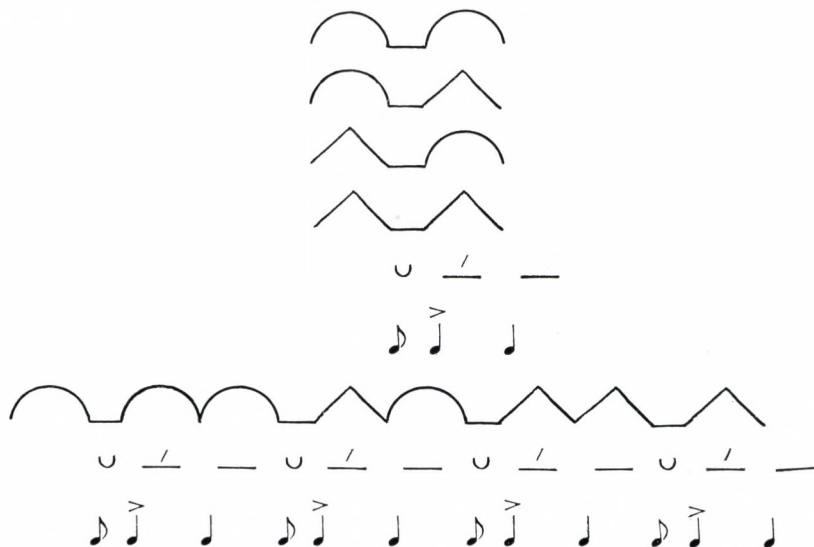
vagy

7 : 1 : 8  időelem: 


Ehhez hasonló lépésrövidülések (élesedés) folyamán a kretikosz a határon, azaz a két támaszték egyidejű felvételekor, elveszti rövidjét, vagyis kretikoszi jellege megszűnik és tartama is megrövidül: spondeikusvá válik:  Ezen belül a feldobó vagy a leeső hangsúly szerint kap daktilusi vagy anapestuszi jelleget. A lépésidő 2 moráig való meghosszabbodása (tompulás) viszont a kretikoszból molosszost alakít:  Minthogy a felszökkenés, mint a legelemibb előkészítés és leszerelés párosulása, zárt dinamikai forma, sorozatos folytatódása nem szükségszerű. Az ábrában két mórás távolságban rajzoltuk őket.

A következő hármelemű egységekben a gyenge dinamikájú elem két oldalához kapcsolt egy-egy erős elem a lépőelem összetartó képességének fokozódását illusztrálja. Ezek az elmozdulásegységek az *alaplendületek*.

Az *alaplendületek* időformája a bacchius, mert az erős elem befejeződése kiváltja a lépőelem rövid idejét, ezt követi a második erős elem hosszúja, amelynek lejárta után az egység dinamikailag nyitva marad. Mozdulati képlete erős-gyenge-erős. Összehasonlításképpen:



The diagram illustrates rhythmic patterns and musical notation. It consists of four rows of wave-like shapes representing rhythmic contours. Below these are musical notations for a single unit and a sequence of four units. The first unit is a half note with an accent (>) above it. The second unit is a quarter note with an accent (>) above it. The third unit is a quarter note with an accent (>) above it. The fourth unit is a quarter note with an accent (>) above it. The sequence of four units is shown as a continuous line of notes with accents (>) above them.

Az alaplendületek ugyanúgy élesedhetnek és tompulhatnak, mint az alapszökkenések sorozatai. A hosszúak viszonya is hasonlóképpen módosulhat, vagyis itt is módosulhat az 1: 2: 2 időarány 1: 4: 3, vagy 1: 8: 7 időtagolássá, és ennek határértékéként a bacchikus képlet itt is  spondeikussá válik.



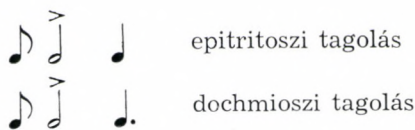
Ugyanígy a tompulások folyamán, amikor a lépőelem ideje eléri a hosszú értékét, a bacchius molosszoszá szélesedik, mert a három időtag azonossá vált.



Az elmozduláselemek kezelési szabadságából folyólag a lendület más időformába is önthető. Lehetnek trocheikus és jambikus lendületek. A második hosszú a trocheus rövidjévé fog, s a hosszúból kerül ki a lépőelem rövidje is. A jambikus lendületben pedig az első hosszú rövidül meg a második javára. Ilyenkor az egész lendület három mórába szorul és aszerint lesz trocheikus vagy jambikus, hogy a feldobás vagy a leesés pillanatára bízunk a hangsúlyt. A lendület trocheikus időtagolása akkor lép fel, amikor az ugró vagy futóelem a záradékban túlságosan magas és így sok időt kíván, a jambikus pedig akkor, amikor a kezdő elem magassága kíván nyújtott időtagot.

A bacchikus arány megtartása mellett 7, sőt 8 morás (epitritoszai ill. dochmioszi) terjedelmű is lehet:

pl. 1: 4: 2, vagy 1: 4: 3.



Négy- és többemű elmozdulásegységek

Az elmozduláselem szerkesztési törvényei a fenti egységeken túl is alkalmazhatók.

Az alaplendületekből lépőelem hozzákapcsolásával négyemű egységeket kapunk: előkészítéssel *fellendülést*, leszereléssel *lendületzárást*. Ha az alaplendület elé is, utána is kapcsolunk lépőelemet, akkor a felszökkenéshez hasonló alkatú ötelemű egység, *lendületcsúcs* származik. Ezek az elmozdulásképletek szélesebb időlábakat termelnek. A fellendülés második epitritoszt, a lendületzárás első epitritoszt teremt, a lendületcsúcsnak pedig — hangsúlyok elhelyezése szerint — trocheus + molosszos vagy kretikosz + spondeusz felel meg.

Összehasonlításul:

The image shows three columns of musical notation. Each column starts with a rhythmic diagram consisting of a horizontal line with a curved arch above it. Below the diagram are two lines of musical notation. The first line shows a sequence of notes with accents, and the second line shows a sequence of notes with stems and beams.

Fellendülés Lendületzárás Lendületcsúcs

Az alaplendületek továbbépítése az egység *rendszámának növelésével* is lehetséges, ezzel másodrendben kezdődő és másodrendben végződő lendületeket kapunk. Az előbbiek a fellendülés második epitritosztát, az utóbbiak a lendületzárás első epitritosztát utánozzák. Az elől-hátul másodrendű lendületek pedig a lendületcsúcs időtagolásának felel meg. Összehasonlításul:

The image shows three columns of musical notation. Each column starts with a rhythmic diagram consisting of a horizontal line with a curved arch above it. Below the diagram are two lines of musical notation. The first line shows a sequence of notes with stems and beams, and the second line shows a sequence of notes with stems and beams.

Másodrendben kezdődő lendület Másodrendben végződő lendület Lendületcsúcs

Az így bővülő formák már meghaladják az időláb hangsúlyának hatósugarát és az elmozdulásegység lépőelemének összetartó képességét. Átmenetül szolgálnak az elmozdulás-összetételek homogén és heterogén kólonjain, mondathangsúlyain, valamint a szerkesztési törvények alkalmazásával folytonosan táguló képleteken át a mozdulat-tématicai szerkesztés magasabb formái felé.

Mozdulat-tematika

Az időlábak összekapcsolásával kiléptünk az elmozdulásegységek tartományából. A lendületcsúcs és a másodrendű lendület már minimális kólont mintáz. Az egységek és összetételek határterületén vagyunk.

Szerkesztési törvényeink további alkalmazása *időmondatok*at, témákat termel és a mondathangsúly megjelenése új szerkezeti összefüggéseket tesz lehetővé.

Az egymást követő elmozduláselemek téridős játéka folyamán erőáramlás megy végbe, amelynek hullámozása indítja, folytatja, mérsékli vagy zárja az elemekből termelődő időformákat (elemek, egységek, összetételek, mondatok, témák) alakulását. Ez a mozdulat mélyén rejlő teremtő történet a *dinamikai hullám*, amelynek tanulmányozása az orkesztika harmadik fejezetének, a dinamikának tárgya.

Az elmozdulástan magasabb szerkesztményei nem élhetnek meg a dinamikai hullám fogalma nélkül. Már a harmadrendű szökkenések (pl. \curvearrowright) és harmadrendű lendületek (pl. \curvearrowright vagy \curvearrowleft), vagy harmadrendű lendületcsúcsok (pl. \curvearrowright) valamint ezek a lehetséges előkészítései és leszerelései, csúcsei és völgy-alakításai a bennük jelentkező fő- és mellékhangsúlyokkal prozódialilag már homogén és heterogén kólonokká válnak, és az általuk származtatott időmondatokban és ezek összetételeiben jelentkező dinamika erősen belesugárzik a ritmika időtagolásának minden elemzésébe. Például a harmadrendű lendületcsúcs kétlábú epitritoszai kólon.

Ezt a rejtett dynamist visszafelé már a plasztika póztól pózig tartó mozdulataiban és a mozdulattól mozdulatig tartó pózaiban is követhetjük, de itt még nem támaszt önálló problémát. Amikor azonban az idő kérdése fellép, a plasztika tér-embere már nem egyszerű időtlen vonalbaba, már nem csupán mozdulat-geometriai segédfogalom. A mozdulat-geometria törvényei a mozdulat időtényezőjében felélednek, kilépnek a pillanattól és történetet vállalnak. Egydimenziós mintákat alakítanak, az általuk keltett időélmény prozódiait teremt; időlábak, kólonok, időmondatok épülnek bele a mozdulatfantóm vonaljátékába. Az időformák strófákká, témákká tornyosulnak, mert a mozdulatfantóm az időtagolásban *dinamikai embersémává* alakult.

Ez a *dinamikai emberséma* a tettes az erőadagolás hullámozásának különböző hangsúlyoktól kormányozott időtagolásaiban. Jelen van az időlábak, elmozdulásegységek dinamikai hullámelemeiben, a negyed- vagy félhullámnyi elemekből torlódozó dinamikai hullámverésben.

A kólonok és időmondatok nagyobb hatósugarú hangsúlyai növesztik a dinamikai hullám terjedelmét az összetételekig, sőt azokon túl, az önálló időszerkesztményekig, a mozdulat-ritmika törvényei szerint.

A továbbfejlesztés során felismerjük, hogy az időláb legszélesebb formája is kisebb hatósugarú hangsúlyt tartalmaz, mint amekkorát az elmozdulásegység, a lépőelem össze tud tartani. A lépőelem, mivel mozdulat, erősebben szintetizál, mint az időláb, amely hang-eredetű. A mozdulat-célú egységek tágabbak, mint a hang-célúak.

A további szerkesztés során az összetételek, a mondatok és a témák is előkészíthetők vagy leszerelhetők, valamint egymáshoz kapcsolhatók. Az ezekből adódó hullámverés rajzolja meg a végleges képletet.

A mozdulatszerkesztés időtagoló természetét a dinamikai hullámok egymásutánja, egymásba szövődése és a hangsúlyoktól kormányozott szólamai illusztrálják és teremtik. Az a lélektani idő, amelyről a bevezetőben szóltunk, e művek szerkesztésében dinamikai hullámjárások formájában mutatkozik. Amikor a tér-idős mozdulat tér-idő-erős mozdulattá válik, akkor az időtlen mozdulatfantóm időteremtő embersémává lesz azzal, hogy a bennerejlő dynamist a mozdulat kiváltja.

A dinamikai emberséma azonban még mindig nem a teljes ember, és mozdulata még mindig nem a teljes mozdulat. A teljes mozdulat az egész ember eszméletének ritmusát tükrözi. A fenti szerkesztményekben még nem szerepel külön tényezőként a szintén mozdulat-eredetű eszméleti állapot, a „gondolat”, amelynek elemzése az orkesztika jelentésében, a szimbolikában tartozik. A fentiekben megálltunk az ember dinamikai sémájánál; ennek ritmikáját vezettük be, és vázoltuk e ritmika egyik fejezetét.

Budapest, 1942.

SUMMARY

THE RHYTHM OF MOVEMENT

by V. Dienes

The paper elaborates the following points in the time study of orchestics, a system of movement worked out by Dr. Valéria Dienes between 1912 and 1942:

- 1 Rhythm is a way of time division.
- 2 Rhythmics is a study of dividing time.
- 3 The basic unit of time-forms is the *time-foot*; they can be construed into *time sentences*, out of which the *themes* of time-forms are built.
- 4 The basic factor of experience that fills the time-forms is movement — whether it is latent or comes to the periphery.
- 5 All time structures consist of *time-division* and *accent*. It is the permanence and memory of accents that organizes form into units — from the time-foot to the theme.
- 6 Greek speech rhythm furnishes a system and vocabulary of time structures, and if they are translated into movement, they shed light on the origin of Greek prosody.
- 7 The *absolute kinetics* (study of displacements) of the system of movement explains the time-dividing nature of the translations of the human body, and this analysis reaches the *dynamic waves* which already provide insight into the theme.
- 8 The fundamental study of the rhythm of movement leads to the dynamic human scheme which gives life to the timeless phantom of movement.

A GYÖNGYÖSBOKRÉTA TÖRTÉNETE*

Pálfi Csaba

A Gyöngyösbokréta népművészeti bemutatók hagyományanyaga rendkívül gazdag és a magyar néptánchagyomány jelentős részéről áttekintést adhat. (Ezt az anyagot sajnos eddig csak kis mértékben gyűjtötték össze megbízhatóan.) Hasznos lehet a „Bokréta Szövetség” történetének ismerete az etnográfusok mellett azoknak is, akik a mai kulturális mozgalmakban, népművelésben kisebb-nagyobb mértékben vezető szerepet vállalnak, mert megismerik azt a szemléletmódot, ahogy a Szövetség vezetője, segítőtársai elindították és vezették ezt a falusi tömegek között igen jelentős mozgalmat.

A bemutatók tényét és azt, hogy hagyományokat rendszeresen színpadon mutattak be, s hogy ebben parasztok vettek részt nagy számban, egyértelműen pozitívan kell értékelni. Aligha fejlődött volna azonban ez az irányzat mozgalmá, ha irányítói meg nem keresik a módját, hogy a Bokréta Szövetséget koruk társadalmának struktúrájához kapcsolják. Ugyanakkor a bemutatókon szereplő bokkrétás tagok nem, vagy alig befolyásolták a mozgalom történetét, társadalmi szerepét. Nélkülük ugyan nem vált volna mozgalmá az ügy, de a társadalmi, kulturális életben betöltött szerepe kialakításában csupán mellékszereplők, mondhatni kívülállók voltak. Ez a kettősség a bokkrétázás egész történetében érvényesült, így a mozgalom megítélésében nem hagyhatjuk figyelmen kívül.¹

I. A Gyöngyösbokréta szervezetének kialakulása és története

„Gyöngyösbokréta” néven azt a rendszeresen visszatérő színházi látványosságot ismerjük, amely parasztcsoportok tánc, ének és játékbemutatóiból állt Budapesten 1931-től 1944-ig, minden év augusztus 20-a táján. A néptáncon, népzene és a színpadi bemutatókon keresztül egy sajátos kulturális mozgalom bontakozott ki. Hatása a hagyományörzés szempontjából is jelentős, de abban is, hogy a magyar parasztság körében kulturális területen addig egyedülállóan nagyszámú tömeget mozgatót meg.

* A tanulmány V. fejezetét Martin György-, többi fejezetét Maácz László gondozásában adjuk közre. A képanyagot Szilárd Antal gyűjteményéből válogattuk. — Szerk.

¹ A Népművelési Intézet bátorítására és a Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Tagozata ösztönzésére vállaltam, hogy 1951-ben megírt, majd 1953-ban átdolgozott dolgozatomat újra írjam. Az azóta eltelt időben a néptánckutatás nagyot fejlődött, adatait az anyagközlésben figyelembe kellett venni. Ezért adatgyűjteményemet dr. Martin György segítségével felülvizsgáltam. Az adatok kiegészítése mellett azonban szükségessé vált a közelmúlt történetének árnyaltabb értékelése is. Így inkább a teljes újrairást vállaltam. — A Népművelési Intézet támogatásával 1968-ban újból megfordultam sok bokkrétás községben. Ez az újbóli adatkutatás nem módosított lényegesen a korábbi képen, inkább csak az említett kettősséget húzta alá.

Nevezhetjük ezt a kulturális mozgalmat a kialakulóban levő magyar néptáncmozgalom egyik legfontosabb szakaszának is.

Az első „Gyöngyösbokréta” bemutató 1931. augusztusában volt, Budapest székesfőváros anyagi támogatásával. Paulini Béla rendezésében néhány parasztcsoport eredeti néptáncokat táncolt a Városi Színházban. A különböző vidékről érkezett csoportokat ugyancsak Paulini szervezte meg. Ettől az időponttól kezdve beszélünk Gyöngyösbokréta bemutatókról, bokrétás falvokról, csoportokról. Hiba volna azonban, ha mi is csak ettől kezdve kezdenénk a vizsgálódást.

A bokréta mozgalom vizsgálatában vissza kell menni a XX. század fordulójáig. Európaszerte lejátszódó folyamat, hogy a nemzeti államok kialakulása egyúttal a „nemzeti önérték” és a „saját ipar”, „saját áru”, „saját kultúra” kultuszát is kifejlesztette. Nálunk ez már az 1848-as polgári forradalomban jelszó. A forradalom leverését követő kiegyezés után 1914-ig majdnem ötven esztendő békés korszak következik, s ebben — a rohamosan bontakozó kapitalista fejlődésnek is megfelelően — a megbántott nemzeti önérték ismét magára talál és újból „saját értékeink” felé fordul. Ez az érdeklődés és önérték csúcspontja ki az 1896-os budapesti Milleneumi Kiállításon. Az Európában akkor páratlan kiállításon Jankó János néprajztudós kezdeményezésére egész milleneumi falu épült. A kiállítás tartama alatt a felhozott parasztek a faluban éltek, a meglévő keretek között folytatták napi munkájukat, s a látogatók előtt lakodalmat, táncot, népszokásokat is bemutattak. (A kiállítás az erre az alkalomra kiépített Városligetben volt.) Nálunk ez a paraszti élet teljességének bemutatását szolgáló törekvés elszigetelt maradt. Svéd-, Finn- és Németországban viszont már igen korán találkozunk tudományos gyűjtéssel alátámasztott néptánc- és hagyománybemutatókkal (a szabadtéri néprajzi múzeumokban). Ebben az időben Európa-szerte fokozódik a paraszti kultúrák iránti érdeklődés.

A paraszti élet bemutatását várják a népszínművektől is. Ezt a célt azonban még kiváló íróink közül sem sikerült mindegyiknek és következetesen elérni. A népszínmű végül is a falusi műkedvelő színpadokon talál otthont. Ugyanebben az időben terjednek el a városi kisiparosság kezdeményezésére a szüreti multságok is.²

Az első világháború elvesztése és a békeszerződés szinte tálcán hozta az ellenforradalom politikájaként a nacionalizmust, a „magyar faj felsőbbrendűségének” hirdetését, általában a mellőngető magyarkodást, kiszolgálva az irredentizmust. Megindult az „igaz magyar dolgok” keresése és a népszínművek mellett vidéken egy-egy ünnepség alkalmával néha már néptáncokat, szokásokat is bemutatnak.³ Népviselet és népszokás versenyt tartanak 1925-ben Sopronban. Karád 800 éves fennállásának jubileumára a helybeliek táncos bemutatót szerveznek. Kaposváron, Csökölyön, Nagyállón népszokás, viselet és táncbemutatók vannak. Domokos Pál Péter Csíksom-

² Mikszáth például *A Noszty fiú esete Tóth Marival* c. regényében tipikus helyzetbe, szüreti multságba helyezi — méghozzá az iparosság multságába — Feri és Mari első találkozását.

³ *Magyarság*, 1921. XII. 29.: „Foxtrott, one stepp és manikür falun.” — *Tolna megyei újság*, 1922. IV. 15.: „Kultúrnap Ócsényben” (beszámoló népművészeti bemutatókról). — *Magyarság*, 1924. I. 20.: „A Kállai kettőstől a vad steppig.” — *Ethnographia*, 1923–24, 117. old.: Görömbei Péter beszámolója a Kállai kettősről. — *Nyírvidek*, 1924. I. 27–30., II. 2–8.: Szabó Antal beszámolója a Kállai kettősről. — *Magyarság*, 1924. IX. 30.: Kodály Zoltán cikke „A mi értékeink” címmel. — Gönyey Sándor: *A Gyöngyösbokréta története*, Országos Néprajzi Múzeum Ethnológiai Adattára, EA 5771. Szili István körjegyző és a város rendezésében 1925 szeptemberében népművészeti bemutató Sopronban. Az együt-

1. Püspökbogádi bokrétások

Dancers of the Pearly Bouquet
from Püspökgogád



2. A bátaiak üvegestánca

Bottle Dance of Bába



lyón az „ezer székelly lányok” napját rendezik, ahol kb. 300 leány táncol néptáncot egyszerre. Szentimrei Jenő a Bokrétától függetlenül Erdélyben népművészeti bemutatókkal próbálkozik. (1941-ben „Kalotaszegi ballada” címen rendez Budapesten balladastet.) A Gyöngyösbokréta bemutatók megszületésének lehetősége tehát mintegy két évtizeden át a levegőben volt.⁴

Paulini Béla, aki később a Gyöngyösbokréta „atyja” lesz, ebben az időben újságíró. 1926-ban Harsányi Zsolttal együtt megírják és kiadják Garay: „Háry János”-ának színpadi feldolgozását a Kodály Zoltán gyűjtötte népdalokkal. Ezeket maga Kodály válogatta a szöveg közé. 1929-ben a műkedvelő csákvári parasztszociális csoport Paulini rendezésében bemutatja Csákváron a „Háry”-t. Utána a csoportot felhozzák Budapestre és a darabot a Magyar Színházban is előadják.

A huszas években az egész országban a legkülönbözőbb népművészeti bemutatókat tartják. A szervezők, vezetők szétágazó céljairól, elgondolásairól külön tanulmányt lehetne írni. Eleinte talán Paulini maga sem tudta, hogy milyen lehetőséget talált a Gyöngyösbokréta megszervezésével. Hamarosan ráeszmélt azonban és teljes erővel építette ki a Bokréta Szövetséget. (Ezt nem utolsósorban saját mozgalmának tekintette

tesek: Kapuvár (női verbunk), Csorna, Szany (farsangi szokások), Balf és Ágfalva. — 1925-ben népművészeti bemutató Kaposvárott. Törökkoppány csoportja lakodalmi jelenetet és a „csókpohár” c. játékot mutatja be, lefilmezik. (Gönyey: i. m.) — *Magyarság*, 1925. I. 10.: Ecsedi István: *Egy szilveszteri este Hajdúszoboszlón* (a szilveszteri kongatás elevenen élő szokásáról számol be). Gönyey Sándor, i. m.: 1928-ban Gödöllőn népviseleti bemutatót tartanak, Magyar Kázmér szervezésében, Gödöllő, Mogyoród, Boldog, Zsombok, Kerepes, Tura, Cinkota, Csömör, Szada részvételével. — *Nyírvidék*, 1929. II. 2.: a Kállai kettős leírása egy mulatságból. — Gönyey Sándor, i. m.: Kiskunhalason a „csipkeház” avatásakor halasi verbunkot, kondástáncot, vőfénytáncot mutatnak be. — Ugyancsak 1929-ben Mádon és Egerben szüreti felvonulást tartanak népviseletben. — *Budapesti Hírlap*, 1929. XI. 20.: Madarassy László ír Budán megtartott jelmezes szüreti mulatságról (giccsek tartja). — Gönyey Sándor, i. m.: 1929–30-ban Kaposváron rendeznek kiállítását és népművészeti bemutatót Törökkoppány, Szenna, Csököly részvételével, Gönczi Ferenc múzeum-igazgató közreműködésével. — *Budapesti Hírlap*, 1930. IV. 15.: Maconka pünkösdi királynőt választ (Gecse Margit fényképe). — Holló Valéria szóbeli közlése szerint 1930-ban az IBUSZ és a TESZ (Területvédő Szövetség) rendezésében ruhabemutató, kosztümverseny. A bíráló Bizottság tagjai: Györffy István, Viski Károly, Holló Valéria. Ugyanaz Balassagyarmaton, majd Mezőkövesden 300 résztvevővel. — Ezek az adatok részletes és rendszeres kutatás nélkül kerültek elő és ezzel korántsem teljes a huszas évek népművészeti bemutatóinak listája.

⁴ Paulini-Harsányi: „Háry János” kötet 1926-ban a szerzők kiadásában jelenik meg és 1929-ig több kiadást ér el. Az Operaházi bemutatót 1926. október 16-án tartják. Ezt követően Csákváron Bozory Endre csákvári műkedvelő parasztszociális csoportnak tanítja be a Háryt és 1929. május 19-én ez a csoport be is mutatja a művet. A *Pesti Hírlap* egyik júniusi száma tájékoztat az eseményről (a Bokréta Szövetség cikkgyűjteményében, a „Gyöngyösbokréta története” sorozat első kötetében): Csákvár, „Bozory vendéglő”. Paulini—Harsányi—Kodály: Háry Jánosának bemutatója. Közreműködik Vencel Béla operaénekes, Harsányi Zsolt felolvas, és Márkus László, az Opera főrendezője mond bevezetőt. Ezt az előadást a rádió május 27-én közvetíti. „Lehetetlenség szavakba foglalni azt, ami ezután következik — írja a cikkíró —. Érdekes élmény ez az előadás, melyet nem szabad és nem lehet esztétikai jelzőkkel felmérni... hihetetlenül primitív ez az egész produkció, de éppen ezért olyan leírhatatlanul kedves és eredeti.” Tudósít, hogy Vargha Sándor református esperes vetette fel az előadás gondolatát, a betanítást Csővári Dezső és Bozory Endre végezte. — Hevesi Sándor a *Pesti Napló*-ban nyilatkozik az előadásról: „a legjobb és legérdekesebb, amit valaha parasztoktól láttam.” (Az idézett cikkgyűjteményben.) — Lényegében Paulini szervezi meg a kulturális élet érdeklődő vendégeinek nézőseregét a csákvári előadásra. A sikerből úgy érzi, hogy egy budapesti bemutatónak is sikere lenne, és ezért 1929. december 13, 14, 15-én a Nemzeti Kamara Színházban, majd a siker nyomán 17,



3. A karádiak „rezgős” tánca

„Trembling” Dance of Karád

és egzisztenciáját is ráépítette.) A lényegében meglévő népművészeti törekvéseket szükség szerint ki is egészítette szervezettel, „dogmákkal”, és természetesen a színpadra alkalmazással.⁵

Az első Gyöngyösbokréta bemutató megszervezésekor, az 1930-as évek elején a főváros és az egész ország készpénzvalutáris helyzete elszomorító állapotban van. A világválság egyre nagyobb méreteket ölt, a valutaszerzés lehetősége csaknem az idegenforgalomra korlátozódik. Irigylet hely Olaszország, Svájc és Ausztria, ahol kellő nevezettség, ünnepi alkalom, idegenforgalmi vonzerő áll rendelkezésre. Nyil-

18, 19, 20-án a Magyar Színházban játszanak a csákvári parasztok. Paulini a „Magyar földműves játékszín” nevet adja a csákvári műkedvelők együttesének. A különlegesség sikere olyan nagy, hogy 1930. első felében Paulini turnét szervez ezzel a csoporttal Magyarország különböző városaiba. Leblank Miksa és Ödön általános vállalkozó finanszírozza a turnét. De nem szerveznek elég gondosan, ezért az első előadások meglehetősen gyenge anyagi eredménnyel zárulnak. Cegléd, Nagykőrös, Szentés, Budakalász, Újpest az egyes bemutatók helye. Csak az utolsó két előadás jól szervezett közönsége hozza meg az anyagi sikert, ami lehetővé teszi, hogy a turné nem zárul ráfizetéssel.

⁵ Röviden meg kell említenem néhány adatot Paulini életéből. 1881-ben született Csákváron, az Eszterházy Móríc birtokán élő gazdatiszt szülőktől. Székesfehérváron gimnazista, 1900-ban gépészmérnöknek iratkozik, saját bevallása szerint nyolc évig jár a műegyetemre. Közben riporterkedik. Ebben az időben már a Balaton Kávéház törzsvendége.

ván ezek a példák is szerepet játszhattak abban, hogy Kováchházy Vilmos székesfővárosi tanácsnok a nemzeti ünneppé emelt Szent István-napi ünnepség fényét is egy aránylag olcsó idegenvonzó eseménnyel kívánta emelni, s ezért a csákvári „Háry János” rendezőjeként ismert Paulinival eredeti parasztcsoportok néptáncbemutatójára vállalkozott. A főváros szervezésében zajlott le tehát Budapesten az első „Gyöngyös-bokréta” — az elnevezést is Paulini adta — bemutató, amely minden téren sikert aratott. A sajtó úgy üdvözli a Gyöngyösbokrétát, mint a magyar kultúra egyik megváltóját. Művészek, értelmiségiek, „polgári népieskedők”, külföldi vendégek lelkesednek az „őszinte báj” megnyilatkozásán.⁶

A fővárosi idegenforgalmi iroda a következő „Szent István” napot már felkészültebben várja. Paulini már az első alkalommal tájékozódik a Néprajzi Múzeumban. Györffy Istvántól tér tanácsot, hogy hova menjen, az ország melyik vidékén élnek még felhozható, színpadképes formában néptáncok. Györffy a múzeum munkatársához, Gönyey Sándorhoz irányítja. Gönyey már régebben is foglalkozott a néptáncsal, ezért később ő lett a Gyöngyösbokréta félhivatalos tudományos képviselője és tanácsadója.

A bemutatóknak az egész országban nagy a visszhangja. Az újabb szerepléseknél az a falu jöhetett elsősorban számításba, amelyik élő és színes népviselettel rendelkezett. A bemutatásra megfelelő táncokat, dalokat Paulini eleinte egy, esetleg két próbán egyengette a Városi Színházban színpadhoz, valóban alig számottevő változtatásokkal.

1912. körül a „Fidibusz” c. élcslap szerkesztője, Czabán Samuval is együtt dolgozik. Egy politikai jellegű karikatúra miatt úgy véli, hogy egy időre jobb, ha elhagyja az országot. Münchenbe utazik és ott végez képzőművészeti tanulmányokat. 1915-ben a háború alatt visszajön és az orosz fronton katonáskodik. A háború után az *Esti Újság, Magyarország, Pesti Napló* állandó külső munkatársa. „Pesti Pista” címmel gyerekmeséket ír, próbálkozik színdarabírással. A hasonlóan kezdő színpadi írókat saját darabjaik bemutatására a Hajózási Klubban szervezett előadásokra nyeri meg. Ugyancsak külső munkatársként dolgozik a *Színházi Élet, Délibáb, Kis Újság, Tolnai Világlap*-nál. 1914-ben már emlékiratokat ad ki saját életéből. 1925-ben másodikszor nősiül. 1926. és 1930. között három mesekönyve jelenik meg: *Tolomvár, Gombóc Kelemen és Madárkocsi* címmel. Közben a rádióban is rendez hangjátékokot. (Innen adódik, hogy később a bokrétások részére sok helyszíni közvetítést tud szervezni.) Színházi kísérletezéseinek és próbálkozásainak egyenes folytatása a „Magyar Földműves Játékszín” megszervezése és a csákvári paraszttal való próbálkozása. Innen már egyenes út vezet a Gyöngyösbokréta megszervezéséig. — 1931-től foglalkozik a Gyöngyösbokrétával. Ezért a munkáért kezdetben havi 200 pengőt kap a Fővárosi Idegenforgalmi Hivattaltól. Neve azonosul a gyöngyösbokrétáival. 1944. márciusában a dunántúli Bajra megy, ahol egy kis préháza van. Szinte állandóan ott tartózkodik és 1945. január 1-én ott is lesz öngyilkos.

⁶ Figyelemre méltó, hogy a bemutatók kezdeményezésének dicsőségéért 1940-ben már többen is versengenek. Paulini a *Bokrétások Lapja* 1940. I. számában erről így ír: „néhai Györffy István egyetemi tanár tavaly megjelent s a néphagyományok dolgával foglalkozó könyvében megállapította, hogy „itt kell megemlékeznem a szellemi Skanzenről, a Gyöngyösbokrétáról, amelynek megvalósítását 8 évvel ezelőtt én javasoltam Paulini Bélának, ... és ajánlottam, hogy a néppel elsősorban saját hagyományait kell előadni...” — Vitéz Somogyvári Gyula országgyűlési képviselő, egyik képviselőházi beszéde szerint: „Erre késztet elsősorban a szeretet, hiszen ennek (a mozgalomnak) egyik kéretny elindítója én voltam. Közél 10 esztendővel ezelőtt a rádió néprajzi közvetítéseinek kezdeményezésével olyan áramlatot indítottunk el, amelyből azután Paulini Béla a maga lelkes, magyar szeretetével, rendkívüli agilitásával és páratlan hozzáértésével kivirágoztatott egy nagyszerű és öntudatos népi mozgalmat.” — Míg Kováchházy Vilmos tanácsnok egy városi lapban leszögezte: „a történelmi igazság kedvéért azonban meg kell állapítanom, hogy a Gyöngyösbokréta gondolata az én fejemben született meg először, annak kitermelésénél és végrehajtásánál Paulini Béla csak eszköz volt.”⁶

(Később maga is, de a helyi vezetők is jobban „színpadra alkalmazták” a szokásokat. Az ilyesmi csak akkor tűnt fel, ha stílustalanul, hevenyészve változtattak. Főleg hatásosnak ítélt mozdulatokat, rikoltozást, vagy viseletmódosítást engedtek meg, illetve kezdeményeztek.) Paulini alaposan szervezett, felhasználta a rendelkezésre álló összes lehetőséget, mozgósította a falusi tanítókat és jegyzőket is. Így a harmadik augusztus 20-án már több, mint harminc csoport tartott bemutatót az ünnepi hét minden estéjén. Az előadásokat úgy osztották be, hogy két-három napon keresztül nyolc-tíz csoport lépett fel, majd ezeket másik nyolc-tíz követte. A főváros fedezte az anyagi kiadásokat: az utazást, szállást, ellátást, a színházbért és a közönségszervezést és fizetett rá átlagban 20 000,— pengőt.⁷

A harmadik Szent István hét tapasztalata, szervezési költségei, a csoportok szaporodása szükségessé teszi az egész ügy szervezeti összefogását. Paulini azt is tudja, hogy egységes irányítást és egyszemélyi hatalmat kell biztosítani, hogy szét ne hulljon az a pozitív erő, amely a csoportok helyi vezetőiben él, amely azonban egyúttal magába foglalja az egyes vezetők eltérő elképzelését is a népművészet szerepéről. (Minden hasonló kulturális megmozdulásban van hagyománymentő, tudományos, népművelő, kulturális, üzleti, politikai tartalom, mindegyiknek számtalan árnyalatával.) Ugyancsak a szervezeti összefogást sürgeti az ún. „népipari cikkek” gyűjtése, kiállítása és árusítása is. Ilyen cikkeket a továbbiakban az IBUSZ-on kívül csak a Bokréta Szövetség árúsíthat szervezetten. A Vallás és Közoktatásügyi, Belügy- és Kereskedelemügyi Minisztériumok segítségével végül létrejön a Magyar Bokréta Szövetség,⁸ Paulini Béla elnöklével.

A Szövetség megalakítását egy újabb szempont is sürgette. Vidéken igen sok csoport Gyöngyösbokréta néven szerepel anélkül, hogy valami köze volna Paulini irányításához. Ezt a mozgalmat kellett bevinni a Bokréta Szövetségbe. Tulajdonképpen

⁷ A *Bokrétaok Lapja* 1937. IX. számában „a Gyöngyösbokréta deficitje” cikk ezt az adatot tartalmazza az 1937. évi Szent István napi Gyöngyösbokréta költségeiről. A székesfőváros pénzügyi szakbizottsága elszámolásából kiderül, hogy az ünnepségek — már beszámítva esetleges bevételeiket — 83 000 pengőbe kerültek... s a Gyöngyösbokréta hiánya valamivel több volt, mint 20 000 pengő. Hogy a mérleg nem aktív, az persze természetes is. Az egy napon fellépők költsége több, mint amennyit ugyanakkor a nézőtérén ülők a jegyekért fizetnek, akkor is, ha a színház tele van. Mindez mégsem jelenti azt, hogy a székesfőváros a Gyöngyösbokréta deficitjén buslakodik. Már csak azért sem, mert a Gyöngyösbokréta révén most már kéthetes a „hét” és a végtelenségig meg is színesül, ráadásként pedig a külföldiek tömegét vonzza Magyarországra. (Budapest külföldi eredetű idegenforgalma 1932—1936-ig, vagyis mindössze 4 év alatt 63 416 főről 125 789 főre, tehát a duplájára emelkedett.)

⁸ A *Magyar Bokréta Szövetség alapszabálya*: Általános rendelkezések. 1. §. Az egyesület címe: Magyar Bokréta Szövetség (később Országos Magyar Bokréta Szövetség). Az egyesület székhelye: Budapest. Működési területe: Magyarország. — A Szövetség célja. 2. §. A magyar népművészet minden megnyilvánulásának, népdalnak, népitáncnak, népi-viseletnek, szokásnak, művészi értelmű népiparnak stb. összefoglalóan és országosan való ápolása és gyakorlása. A Szövetség országszerte feléleszti a hagyományokat, amivel a magyar öntudatot erősíti. Az értelmiséget, népet egymással fokozott mértékben megszeretteti, megbecsülteti, tehát a magyarság lelki egybeolvadását szolgálja. A művészi értékű népipart a tárgyak értékesítése útján jutalmazza. A művészet tükrében a magyar népet az idegenek előtt is kedves keretben igyekszik megismertetni. Működésével a nem népi művészeket is a gyökeres magyarság megmutatására buzdítja. — A tagok osztályozása. 3. §. A Szövetség tagja: 1. a. rendes tagok, b. dísztagok, c. meghívott tagok, d. alapító tagok, e. pártoló tagok. — 2. A Szövetség mindazokban a helységekből, ahol legalább 20 állandó lakással rendelkező tag van, „Bokréta” néven fiókszervezeteket létesíthet, amelyek nevüket a

nem történik más, mint hogy a már korábban és egyébként is meglevő csoportok, de főleg szervezőik — látva a Gyöngyösbokréta sikerét — utánozni szeretnék Paulinit, de nem ismerik el egyeduralomra törését és nem adják fel önállóságukat.⁹ Legerősebbek a Mádai Istvánné által szervezett — előbb Miskolc, majd Debrecen központtal működő — „Búzavirág” bemutatók, melyeknek pl. a cigándi csoport is tagja volt és csak később csatlakozott a Bokréta Szövetséghez.

Ami a mozgalom társadalmi-politikai célkitűzéseit illeti, úgy látszik, hogy a közvetlen politikai „kihasználhatóság” nem Paulini egyenes törekvése, és a tagok, a szereplők mit sem tudnak róla, eszközbe sem jut. A kihasználás lehetőségét főleg a támogatók látják, a felismerés és a célzatos felhasználás szándéka náluk a legerősebb. A Gyöngyösbokrétán keresztül a külföldnek, a polgárnak de a résztvevőknek, a parasztnak is be kell bizonyítani, hogy itt „szociális”, „népi”, „magyar”, politika folyik, hogy dr. Molnár Imre főtitkári jelentésében 1935-ben már ezeket mondhatta: „... a tagok részei annak az ország bokkrétájának, amely egyre hatásosabban kívánja bizonyítani a világ előtt, hogy a fehér fajnak milyen tehetséges, szép, nemes, büszke, ünnepi része a kis magyar nemzet”. (*Bokrétások Lapja*, 1935. ápr.)

A további lépések a Bokréta Szövetség pozícióinak megszilárdítását eredményezték. Paulini bizalmat kap és mindig a legmegfelelőbb helyről. 1934. XI. 15-én a VKM rendeletet ad ki, hogy „népi csoportot” csak a Bokréta Szövetség „elvei és munkatervei szerint” lehet megszervezni. A Kereskedelemügyi Minisztérium támogatásáról biztosítja, a Rádió „minden eszközével és teljes erkölcsi erejével a M. B. Sz. mellett áll”, a Néprajzi Társaság munkatársai közül megfigyelőket delegál a Bokréta Szövetségbe (*B. L.*, 1935. ápr., Főtitkári jelentés).

1935-ben a Belügyminiszter rendeletet ad ki a Bokréta Szövetség támogatásáról. Ezzel kapcsolatban a *Bokrétások Lapja* (1935. júl.) az alábbi szöveget közli: „A Gyöngyösbokréta elnevezéssel megindult országos mozgalom célja az, hogy a magyar népies előadóművészet különleges sajátosságait, jellegzetes vonásait és hagyományait eredetiségükben megőrizze, és azokat mind belföldön, mind külföldön ismertté

következőképpen használják: „Az Országos Magyar Bokréta Szövetség X-i (a helység neve) bokkrétája”. — Ebből következik, hogy a „bokréta” nevet csak a Szövetség keretében működő alakulatok használhatják. — A továbbiakban az alapszabály részletesen tájékoztat a tagfelvétel módozatairól (4. §), a tagok jogairól és kötelezettségeiről (5. §), a szövetség intézőszerveiről és azok működéséről (7. §), valamint a fiókszervezetek, bokkréták szabályszerű működéséről (14. §). Az Országos Magyar Bokréta Szövetség alapszabályát a Magyar Királyi Belügyminiszter 184.455/1943/VII. B. számmal 1943. év január hó 18-én hagyta jóvá, az előző alapszabályokhoz képest teljesen lényegtelen változtatásokkal. A rendeletet dr. Páskándi sk., miniszteri tanácsos írta alá.

⁹ „... amikor már mozgalom lett a Gyöngyösbokréta eredményeiből, megérkeztek a siketek, vakok, 3 esztendeig siketek, vakok és némák. Végre megérkeztek, aztán hajrá népművészet... El kell kezdeni mondani, hogy itt a mozgalom gyönyörű diadala, de itt a szakadék is, amibe alá lehet rántani az egész bokkrétázást. Bűn volna — nem mondani. Itt a divatválság is, amikor a hajrá, hajrá túltenghet stílust, tempót zavarhat, széttephet és lejáráthat egy — határtalan értelmű magyar ügyet. Kész eredményekre megjelenni, erkölcsi langyos fürdőbe beleülni, mikor mások jártak vízért a kútra, fáért az erdőre, ez igen. Az idén már elég tohuva-bohu mutatkozott országosan. Jó, tartson, amíg leszáll a dér, aztán szálljatok magatokba gyerekek és tavasszal ne is gyertek ki újra magatokból. Azt nem kívánjuk, hogy megértsétek, mennyivel szebb egy ország bokkrétája, mint 32 csokréta-bokréta, kontracsokréta, rekontra bokréta és hirskontra... de azért vissza a gubóba.” (Paulini Béla a *B. L.* 1934. VIII. számában: „A bokréta mozgalom épségéért.”) — A *Bokrétások Lapja* 1937. VI. száma „Soprony Lili hivatva van...” c. cikkében felháborodva



4. Lakodalmi lovasjáték Csurgónagymartonban

Wedding carousel at Csurgónagymárton

tegye. Ennek a mozgalomnak vezetője a Magyar Bokréta Szövetség, amely a VKM. irányítása és felügyelete mellett fejt ki közérdekű működését, minden üzleti szempont kizárásával, tisztán a magyar nemzeti kultúra szolgálatának jegyében... Ezt az országos mozgalmat minden hatóságnak kötelessége támogatni, de kötelessége az is, hogy megvédje azt más, arra nem hivatott egyén vagy társaságnak olyan eljárásától, mely a Gyöngyösbokréta elnevezést jogtalanul akarja kisajátítani és gyümölcsöztetni..."

tudósít, hogy Baja Benedek és Soprony Lili egyik dunaparti előkelő szállónkban hat héten keresztül magyar táncokat mutatott be és társulata külföldi turnékra is meghívást kapott. Vállalkozásukban Paulini a hivatásosoknak a nép lelkébe való szentségtörő belekontárkodását látja. — A Bokréta Szövetség: *A Magyar Bokréta Története* II. kötet cikkgyűjteményében számtalan cikket találunk különböző álbokréták, vásári vállalkozások felől. Ez mind a Gyöngyösbokréta hatására vagy utánzására születik, a Népligettől kezdve a vidéki népünnepélyekig. A *Kis Ujság* például így ír: „Attól eltekintve, hogy az Angolparkban cirkuszi komédiát akarnak csinálni magyar parasztlányok és legények felvonulatásából, a Bokréta Szövetségen kívülálló lelkiismeretlen vigécek mindenfelé megkísérlik a vadbokréták termelését, mert rájöttek arra, hogy üzleti lehetőségek is vannak a magyar nótában, a magyar táncban, a magyar föld gyermekeinek ősi képességeiben.” — *Az Est* cikkéből: „Jön az a tipikusan pesti szokás, amely minden eredeti gondolatot, a másét elorozni próbál magának, a maga hasznára. Nem és nem engedhető meg, hogy kufár kezek széttépjék a Gyöngyösbokrétát, parasztművészeinek és parasztművésznőinek lelkét, kedvét, szívét-tehetségét árucikknek, vásári attrakciónak degradálják.” — Egész kötetre való cikket idézhetnénk a Gyöngyösbokrétát utánzó kísérletekről és idézhetnénk az ellene tiltakozó cikkek sorát is.

Belügyminiszteri rendelet óvja tehát a Szövetség munkáját az arra illetéktelenek kontárkodásától. A VKM. a tanítóknak szabadságot, a Bokréta Szövetség napidíjat biztosít, mindennemű bokrétás ügy elintézésének idejére. (Meg kell jegyezni, hogy ez nem jelentett túlságosan sok elfoglaltságot a helybeli néprajzi gyűjtésen és betanító munkán kívül.) A VKM. és a Kereskedelemügyi Minisztérium szubvenciói mellett Paulini arról is gondoskodott, hogy egy széleskörű pártoló tagságot szervezzen. A területben helyet foglalt a politikai élet több fontos alakja, de a bankok képviselői is jelen voltak. Ezekről különböző, bár viszonylag csekély támogatást szerzett a Szövetség részére.¹⁰

A Bokréta Szövetség szilárd léte anyagilag biztosítottnak látszik. Paulini most „eszmeileg” is meg akarja szilárdítani. (Mint látni fogjuk, szó sincs itt valami egységes eszmei, vagy politikai állásfoglalásról. Politikailag az aktuális, divatos nacionalista szólamokig terjed, minden más kérdésben saját véleményét adja közre, nem egyszer gúnyoros, szellemeskedő, kioktató formában.) Egy év elteltével elérkezettnek látta az időt, hogy kijelentse: „... a Bokréta mozgalom ma már teljesen kialakult rendszere a lehető legtekélyesebb... , mert az egész kultusz dogmái is kialakultak, nem látható belső élete is teljes.” — (B. L., 1936. IX.—X. „Hajrá népművészet” c. előszó.)

Mielőtt Paulini eszméi közül szemelvényeket adnánk közre, vizsgáljuk meg, milyen történelmi és társadalmi helyzetben működik a Bokrétások Szövetsége.

A Szövetség léte, a bemutatók sikere és a tudatos szervezés a bokrétás falvak és csoportok felduzzadását idézi elő.¹¹ A bokrétás csoportok többsége érdekes és jó hagyományanyagot visz színpadra. Egy-egy lelkes bokrétás vezető már korábban is alapos néprajzi kutatómunkát végez. (Például Kántor Mihály Cigádon, Jánosy György tiszteletes Váralján, Nemes János Hosszúhetényben, Zákonyi László Püspökbagádon, Szabó Antal Nagykállón, Németh Lili Szatmárökörítón stb.) Mégis, a

¹⁰ Az alapszabály 3. §. 3/d. bekezdése: alapító tag az, aki alapító tagdíj címén a Szövetség céljaira egyszer és mindenkorra egy összegben legalább 100 pengőt a Szövetség pénztárába befizet... — 3. §. 3/e. :A pártoló tag havi 2 pengő tagsági díjat fizet, viszont tagdíj fejében megfelelő értékű népipari tárgyat kap. A pártoló tagnak módjában van a 2 pengő többszörösét is fizetni tagsági díj címén, akkor azonban arányosan több népipari tárgyat kap stb. A Bokréta Szövetség pártoló tagsága közé belépni kívánók belépési nyilatkozatában olvashatjuk: „... pártoló tag az is lehet, akinek már valamilyen tagsága van, annál is inkább, mert a pártoló tagság tulajdonképpen csak azok pártolása — a Szövetségen át —, akik művészi értelmű népipari tárgyat készítenek... A pártoló tagok amikor a valóban művészi értékű népipart jutalmazni, fejleszteni segítik, magukat is pártolják, mert jóformán beszerzési áron jutnak feltétlenül eredeti népipari tárgyakhoz. A tárgyak eredetiségét, sőt azt, hogy a tárgyak a maguk nemében tényleg értékek, a Szövetségnek a tárgyakon elhelyezett pirospecsétes védjegye, „márkája” szavatolja.” — Paulini alapszabályba illeszthető módon, lényegében elérte, hogy minden számottevő hivatalos szerv és személy tudott a bokrétáról és többségében támogatta — anyagilag is. A közvetlen támogatók között mindig megtaláljuk az aktuálisan fontos és rangos embereket. Még József főherceg is pártoló tag és később még Teleki Pál miniszterelnök is komoly szimpatizáns. *A Hagomány Szava* 1940. IX. száma beszámol és idéz Teleki Pál miniszterelnök beszédéből, amivel a bokrétásokat üdvözölte: „Szövetségekhez jöttem... legfőbb dolgunk, hogy a magyar lelket tartsuk ebben a nemzetben, tanítsuk meg magyarul gondolkodni, nem koldusként járni a világot, hanem a maga lábán járni, magyarul beszélni, magyarul nótázni, magyarul táncolni. Mert aki ezt teszi, az magyarul is gondolkodik.”

¹¹ A tanítók, akiknek személyes ambíciójuk is, hogy Bokréta-vezetők legyenek, szívesen szerveznek csoportot, bármilyen vékony is esetleg a hagyomány a faluban. Olykor a színvonallal sem sokat törődnek. Jónéhány esetben a dekoratívnak ítélt viselet elégnek bizonyult ahhoz, hogy Bokrétás csoport alakuljon.

bemutatók színvonala a néprajzi tájékozatlanság miatt, a hirtelen felduzzadt és ellenőrizetlen anyag miatt szemelláthatóan esik. A körültekintés nélküli propaganda ugyanakkor külföld felé a magyarok élő népművészetével dicsekszik. A falut felkereső nyitott szemű idegen azonban „cifra nyomorúsággal”, félfedális állapotokkal, elhanyagolt szociális és gazdasági helyzettel, még nyílt nyomorral is találkozik. Persze nem a Bokréta Szövetség hibájából.

A kettősséget, ami a Gyöngyösbokréta bemutatók tűzijátéka (a Szent István napi tűzijáték) és a társadalmi valóság között volt, továbbá azt a kettősséget, ami a kultúrpolitikai törekvés és a Bokrétás tagok ettől való kívülrállása között volt, talán Móricz Zsigmond fogalmazza meg legelőször és nagyon világosan a *Színházi Élet* egyik 1935. augusztusi számában: „Ma valóságos nemesveretű pénzidegenekkel van zsúfolva a Korzó. Úgy látszik, a magyar legfőbb szentnek a napja lesz a magyar nemzeti propaganda ékköve évről-évre jobban. — Csak jól fogják meg a dolgot, meg lehet belőle csinálni a Salzburgi Játékok hallatlan idegenvonzó tételeit . . . az idegeneknek (minden bajunkat magunknak hagyva) csak hadd mutogassa ez a furcsa roppantságos város . . . a Pearly Bouquet-t, a jó osztrák testvérek csak hozzáfognak élvezni és gyönyörködni, valósággal a paradicsomot látják maguk körül: azt nem tudják, hogy itt mindenki sír.”

A színpadraigazításról — a kicsit kirakat-színpadról — a nagyközönség is egyre inkább tudomást vesz. A VKM. ezek miatt az 1936-os Gyöngyösbokréta bemutató után a magyar Néprajzi Társaság ellenőrzése alá helyezi a továbbiakban színpadra kerülő számokat. Az ellenőrzés azonban gyakorlatilag nem történik meg, pedig még parlamenti felszólalás is történik a Bokréta védelmében.¹²

Györfly István kitűnően megírja: miért került sor arra, hogy néprajzos szakembereket vonjanak be a Bokréta Szövetség ellenőrző munkájába. „Mikor Paulini Béla Budapesten a csákvári paraszttal színművet mutatott be, maguk a Néprajzi Múzeum tisztviselői tanácsolták neki, hogy a néppel azok eredeti hagyományait mutassa be. . . Sajnos azonban — mint ilyen esetben máskor is történni szokott — sok helyen a néprajzilag iskolázatlan vidéki betanítók és rendezők „belejavítottak” a népi hagyományokba. Némely helyen már csak töredékeit találták az ősi népszokásoknak, ezeket tehát saját fantáziájuk szerint „kiegészítették”. Nem elégedtek meg a hagyományos egyszólamú népdalokkal, ezeket több szólammal tanították be. A táncokból pedig ütemes tornagyakorlatokat csináltak, noha napról-napra láthatták falun, hogy a magyar nép egyazon nótára sem táncol egyformán, hanem ki-ki egyénisége, temperamentuma szerint másképp járja. Baj volt a kosztümökkel is. Sok helyen kiveszett már az ősi viselet, s a nép a szüreti multságok népies jelmezében jelent meg, vagy a magyaros jelleg nélküli ruháját nemzeti színű pántlikákkal rakta meg, hogy „magyar ruha”, legyen belőle. Ez a hagyomány rovására elburjánzó sok hiba nem a népet terheli hanem a laikus helyi rendezőket, akik — tisztelet a kivételnek — jobban akartak a hagyományokhoz érteni, mint maga a nép. A VKM már korábban meglátta, hogy szakemberek irányítása és ellenőrzése nélkül a Bokréta Mozgalom hamar lejárja magát. Ezért a Gyöngyösbokréta számai ethnographus szakemberek ellenőrzése alá kerültek. . . Sajnos, az ellenőrzés anyagi hiányában 1936-ig abban merült ki, hogy a szak-

¹² Csikvándy Ernő képviselő parlamenti hozzászólásából: „Fordítsanak nagy figyelmet arra, hogy az egész Európa által elismert és ellenőrzött magyar egyesület (ti. a Bokréta Szövetség) kifejthesse azt a működést, amit a magyar érdekből ki kell, hogy fejtsen.” (*B. L.*: 1936. VIII.)

emberek a Szent Istváni ünnepségek alatt rendezett előadások bemutatóin a főelőadás előtt pár órával megjelentek, de a betanított számokban nem tudtak jóformán semmit sem változtatni, így csaknem minden előadás a betanítók egyéni elképzelését tükrözte vissza. . . A Magyar Néprajzi Társaság tagjai tisztában voltak azzal is, hogy ily módon a hagyománymentés jelszava alatt maga a hagyomány megromlik, s évtizedek múlva a mondvacsinált jelenségeket az idő hiteles hagyománnyá avatja, félrevezetve a jövő ethnographusait, ezért sürgették a legteljesebb és legszélesebb körű néprajzi ellenőrzést." (*Ethnographia*, 1936.)

Maga a hitelesítés¹³ technikája abból állt, hogy a bokkrétások bemutatták számaikat a szakembereknek. A kutatók ezután felkutatták a falu viseleti és táncgyógyományait, majd levonták a bokkrétások számaira vonatkozó tanulságokat. A tényleges vagy vélt hibák kijavításának lehetőségeiről azonban nem találunk semmit a feljegyzésekben. Megtaláljuk viszont — szinte kommentár nélkül — az illető községből a néptánc és viseletanyag egy részének hiteles és részletes leírását.

Paulini igen érzékeny volt minden bíráló hangra, mondván, hogy a Bokkrétát úgyis elég sok támadás éri. Az etnográfusok tehát ne adjanak a nyilvános kritikával újabb támadásra alapot, a kifogásokat közöljék vele szóban, s ő majd továbbítja a csoportok felé. Ezek a szóbeli észrevételek azonban legtöbbször leperogtek a Bokréta elnökökről. Az egész néprajzi hitelesítés így egy jó esztendő alatt tökéletesen és végképp befagy. Az 1938-i Gyöngyösbokréta bemutatók után Gönyey Sándor még ír egy cikket, ahol felveti, hogy ugyanazok a hibák tapasztalhatók, mint a hitelesítési akciók előtt: a színpadiasság kedvéért stílustalan és helyén nem való változtatásokat végeznek, az egész pedig eredetinek tüntetik fel. Megállapítja, hogy az előzetes ellenőrzésnek nagyon is helye volna. „Sajnos — írja — többizben tett jóakarató bírálataink még mindig nem érték el céljukat és így a hibákért a felelősséget magunkról, mint a Gyöngyösbokréta hivatalos ellenőrzőiről kénytelenek vagyunk elhárítani" (*Ethn.*, 1938.). Ezzel végetért a Magyar Néprajzi Társaság ellenőrző munkája, Paulini megszabadult a Bokréta hivatásos bírálóitól. A javító bírálat hiányában csak Paulini ellentmondást nem tűrő kinyilatkoztatása áll a kételkedők előtt a hitelesség kérdésében: „. . . a parasztnak nem engedi meg a büszkeségük, hogy azzal parádézzanak, mi a szomszédé . . ." (*B. L.*, 1939. I.) Ennek a frázisnak nem nagyon volt gyakorlati alapja, hiszen a színpadi törvények kötelezően hatnak a bemutatandó anyagra, változtatni a színpadon kell.

Függetlenül a résztvevők, táncosok, énekesek gondolkodásától és meggondolásaitól, a Gyöngyösbokréta úgy, ahogy volt, kitűnően beilleszthető volt az általános kultúrpolitikai és politikai irányvonalba. Ez általános politikai irányvonal képviselői kifelé a magyarságnak az ősi hagyományai alapján való ezeréves jogait és a nemzetiségek közti felsőbbrendűségét érzik bizonyítotttnak a mozgalommal. Irrendenta, nacionalista törekvések tűzik zászlaikra a Gyöngyösbokkrétát. A polgárnak a paraszti élet problémáitlan báját hangsúlyozzák, elterelve a figyelmet a parasztság megoldatlan szociális kérdéseiről. De beleillett a Gyöngyösbokréta megjelenése és léte annak az értelmiség

¹³ Néprajzos szakemberek cikkei a hitelesítésről: Fél Edit: A Karádi Bokréta hitelesítése. *Ethnographia*, 1937./499. Gönyey Sándor: A Maconkai és kazári bokréta. *Ethn.* 1937./303. Gönyey Sándor: A diósjenői bokréta hitelesítése. *Ethn.*, 1938./426. Gönyey Sándor: A hasznosi bokréta hitelesítése. *Ethn.*, 1938. Fél-Kovács: Az őrhalmi Gyöngyösbokréta hitelesítése. *Ethn.*, 1937/98. Fél-Kovács: Apátfalvi bokréta. *Ethn.*, 1938/307. Gönyey Sándor: Az 1938-i Gyöngyösbokkrétáról. *Ethn.* 1938/427.



5. Farsangi köszöntők Tardon

Carnival greetings at Tard

rétegek az elképzelésébe is, amelyik a nemzeti kultúra megújulását várta a népművészettől.¹⁴

Paulini a korszak eszméitől sodortatva, de talán nem akarata ellenére, az általánosan kötelező magyarkodás e korszakában a koreszmékhez igyekezett igazodni mozgalmával, bár valószínűleg jól tudta, hogy a bokrétás tagok enyhén szólva nem foglalkoznak fejtegetései megemésztésével, bírálatával, és a bokréta vezetők is csak az általános és kötelező nacionalista szólamokig jutnak az ideológiában. (A lelkiismeretes vezetők gondja az anyaggyűjtés és a népművelés, a betanítás, szervezés és gyakorlati csoportvezetés volt.) Paulini állásfoglalásai a hatalom felé való kötelező elkötelezettséget

¹⁴ Harsányi Zsolt 1933-ban a *Színházi Élet* egyik augusztusi számában így lelkesedik: „A Gyöngyösbokréta legbelsőbb lényünket, származásunk mély titkát, legmélyebbre rejtett önmagunkat adta elénk.” — Paulini a *B. L.* 1936. IX. számában írja: „A Parasztember . . . rájött az Ő egyéni és ősi kultúrájának ízére, érezte, hogy jobban megbecsülik szép régi örökségét, mint azt a kacatot, amit úrhatnáságában magára szedett.” — *Színházi Élet*, 1935. augusztusi ismertetés: „Ami szín és szépség van ma Budapesten, azt mind a Gyöngyösbokréta hozta magával. Nem múlik el este a Városi Színházban, hogy 2–3 külföldi föl ne rohanna a színpadra Paulini Bélához, hogy pakoljon az egész Gyöngyösbokréta, mert el akarják vinni külföldre.” Bajcsy-Zsilinszky Endre írja „Szent István napjára” című cikkében (a Bokréta Szövetség cikkgyűjteménye: *A Magyar Bokréta története*, II. kötet.): „Ez az a szépség, ez az elpusztíthatatlan gazdagság, ez az az egység, amelynek ma még csak az egyik csücskét látjuk, mint ahogy Attila kardjának a hegye ütött ki a föld-

jelentik, és tükrözik is a hivatalos állásfoglalást a „nemzet”, „nép-paraszt”, „hazafiság”, „magyarság” stb. kérdésekben.

Az idő és a társadalmi fejlődés közben nem állt meg. A paraszt biciklin járt, géppel csépett, a falusi tehetős réteg fürdőszobát építtetett műbútorral berendezett lakásához, egyszóval parasztságunk annak rendje és módja szerint polgárosodott. Az a kultúra, amit a feudális viszonyok hoztak létre, legfeljebb csak hagyományként él, halálra van ítélve, új váltja fel. A polgári életforma a polgárosodással együtt megjelent és felszámolt mindent, ami a régire, elavultra emlékeztetett életformában, öltözetben, szórakozásban, szokásában, magával sodorva a hagyományokat. Ezért hiába veszi alapszabályba a Bokréta Szövetség a hagyományok felélesztését és elevenen tartását, a hagyományt most már a paraszt váltja fel aprópénzre. Azaz egyáltalán nem a hagyomány iránt érzett tiszteletből veszi fel a viseletet augusztus 20-ra és táncol, hanem mert Pestre mehet, világot láthat, kiléphet a munka hétköznapjaiból, még napidíjat is kap. Mindez egyre növekvő polgári igényeinek kielégítéséhez viszi közelebb, ha csak egy kis lépéssel is. Ez természetes és egyáltalán nem lebecsülendő józan realitás és megfér vele saját hagyománya szeretete, emlékezetben tartása, alkalmi gyakorlása.

Ismét Móricz Zsigmond az, aki helyére tudja tenni az egész jelenséget: „A mai nép nem játszik többé idillt az életben. A mai parasztlány nem gyöngyszem, amely öntudatlan szépséggel merül fel az ethnographia habjaiból, nem is virágszál, amit le lehet törni, . . . ember, aki semmiben sem akar elmaradni a felette élő társadalmi

ből, mikor rátalált az a bizonyos mesebeli hun pásztor: a nagyobbik fele még a földben van, belegyúrva, beletaposva sárba és porba, embertelen nyomorúságba és esztelen társadalmi viszonyokba, és csapnivaló elavult, vagy eredendően rossz törvényekbe. És ez az a nagy belső érzés, amely valamikor a magyar nép lelkéből olyan monumentális tudta formálni Szent Istvántól kezdve, vagy talán még régebből a magyar államot, s amely ma már csak a magyar nép nyelvében, énekében, zenéjében, táncában, ruhájában, mozgásában, népkölteményeiben és romolhatatlan gyönyörű katonás szellemében él, így is csak maradékában annak, ami lehetne és úgy is, ahogy van, nagyobb dolgokra felhasználatlannal. Ez az a belső egység, igen tisztelt Gömbös Gyula miniszterelnök úr, amelyet elpusztítani ideig sem tudott és amelyet nem fog eltörölni a föld színéről a kormánykörtések és időtlen fizetett párttitkárok kortesegységet hirdető szellemi macskazenéje sem, de amelyre valóban lehetne egy valóságos új nemzeti egységet is építeni. Ha volna, aki megértené. De már csak Szent Istváni nagy elhatározással, nagy tehetséggel, nagy művészi képzelőerővel, nagy politikai átfogó és szervezőképességgel és rettentő elhatározottsággal. Azzal az elhatározással, hogy tüstént vége legyen itt a gyönyörű és halhatatlan magyar nép mindenfajta nyomorgatásának. És csak Szent Istváni kegyetlenkedéssel: hogy letapostassék minden — rövidesen — ezen a megmérgezett magyar földön, ami századok alatt megérett a pusztulásra ezért, hogy élhessen az és fölvirulhasson, aminek itt mindenek fölött való joga van az élethez és boldoguláshoz, de századok óta hiába várja a szabadulást gyötrelmeiből a húsába vágódott rozsdás bilincseiből: a magyar nép.” Orbók Attila írja 1934-ben a *Déliabáb* egyik augusztusi számában: „A Gyöngyösbokréta sikerének nem az a tanulsága, hogy parasztleányeket és leányokat mint műkedvelőket léptessenek fel. Abból a körülményből, hogy a közönség felfedezte a népi művészetet, nem az következik, hogy a színpad népi művészetet mutasson be a maga valóságában, vagy a maga valóságából kiforgatva . . . A Gyöngyösbokréta lehet a színpad számára forrás — az író és színész számára tanulmány, vagy inspiráció —, de nem színházi produkció, sem eredeti, sem eltorzított, megtoldott, vagy lenyesegetett alakban. A Gyöngyösbokréta még nem lett színházzá azáltal, hogy színpadon mutatták be — s ha színházzá lesz azáltal, hogy kiforgatják a maga primitív, őszinte valóságából, akkor legfeljebb műkedvelő kísérlet számba mehet majd — minden jóízű és művészethez értő ember szemében.” — Az idézetek példák arra, hogy mennyire sokféleképpen értelmezték és értelmezhették a Gyöngyösbokrétát, a mögötte álló társadalmi és politikai valóságot.

rétegek lányai mögött. A Gyöngyösbokréta templomi áhitatának odakint vége. Ott ma a gyönyörű élet tombol" (*Színházi Élet*, 1933. VIII.) Ugyanő írja (*Színházi Élet*, 1934. VIII.): „A siker titka, hogy a magyar népben — hiába tagadták ezt egészen a legújabb időkig — színészi östehetség van.” A szereplők nagyon jól érzik, olykor tudják is, hogy amit csinálnak, az „szereplés”.

Talán az eddigiekből is kirajzolódott annyi, hogy a mozgalom története folyamán kiépült egy igen jól szervezett országos hálózat, jól szervezett anyagi ellátottsággal és a résztvevőkön keresztül egy hatalmas és értékes, élő népművészeti anyaggal, amely e bemutatók nélkül valószínűleg teljesen és visszavonhatatlanul elveszett volna.

A mozgalom története a felszabadulás után már nem sokkal lezárul. 1945-ben Paulini feleségével együtt Bajon — állítólag méreggel — öngyilkosságot követ el. A Bokréta Szövetség formailag ugyan még 1948-ig működik, azonban atya és vezére nélkül már nincs számottevő megmozdulása.¹⁵ Végül a Szövetséget — az összes többi,

¹⁵ Volly István népzenekegató és Szilárd Antal, a Bokréta Szövetség volt titkára közlése nyomán a következő kép bontakozik ki a Bokréta Szövetség felszabadulási utáni soráról. Volly István a szegedi fogolytábor foglyaként Bálint Sándoron keresztül üzenetet kap Ortutay Gyulától, hogy legyen segítségére a Bokréta Szövetség munkájának megindításában, hiszen ő volt az egyike azoknak, akik végigkísérték valamennyi Gyöngyösbokréta bemutató ellenőrzését. Fel is veszi Szilárd Antallal a kapcsolatot kiszabadulása után. 1945. novemberében Szilárd Antal tárgyal dr. Szöllösi Dániellel, a minisztérium képviselőjével. A tárgyalásba bekapcsolódik Markos Béla, Raab Béla, Zsindely Ferenc, Tüdös Klára és dr. Pesti Tibor rendőrszázados is. Felmerül, hogy Kodály Zoltánt kérjék fel az elhunyt Paulini helyébe elnöknek. Kodály visszautasítja az ajánlatot. Tamási Áronnal tárgyalnak a lakásán, ő nem vállalja addig, míg pártjával (Nemzeti Paraszt Párt) meg nem beszél. Végül elutasítja. Ádám Jenő sem vállalja. Végül a minisztérium egyetértésével dr. Zsedényi Bélára esik a választás (az 1944-ben újjáalakult Országgyűlés volt elnöke). 1946. nyarán Zsámbokon a zsámboki bokréta nap keretében formailag újjáalakul a Bokréta Szövetség. (A megalakulás annyira komoly, hogy megszabják az ügyvivő tisztviselők fizetését is, két személy részére összesen havi 1 amerikai dollárt a mindenkori magyar pénz értékének megfelelő összegben.) Az új alapító tagság 58 közéleti személyiségből áll. (Legalábbis a Szilárd Antalnál levő jegyzőkönyv szerint, amelyet aláírásukkal hitelesítettek.) A választmányban Varga László, Gönyey Sándor, Kerényi György, dr. Kunos Aladár (az Országgyűlés titkára), dr. Pesti Tibor rendőrszázados, Holló Valéria stb. foglalnak helyet. Az igazgatóságban Varga László, Gönyey Sándor, Kerényi György, Holló Valéria, Gergely Pál, Arany Sándor, Porteleki József és Pekári István vett részt. Ismét az történt, hogy az Országos Szövetség alakuló vergődése nem befolyásolta a helyi bokkréták szereplését. Nem sok szereplésről tudunk (ezek közül a bokkrétát még pártprogramokban is felléptetik, kezdetben dekorációnak, később magyar tüntetésnek), de még 1946-ban is a Szövetség tagjaként szeretne működni Ecsér és Maglód, mint új bokkrétás község. 1948-ban a Parasztszövetség rendezésében Arany Sándor kezdeményezésére szeptemberben bemutatót tartanak a Városi Színházban, ahol a Parasztszövetség a Bokréta Szövetség segítségét kéri. Az előadást Csanády György rendezi, Nagy Ferenc miniszterelnök erkölcsi támogatása mellett. Az utolsó Gyöngyösbokrétás megmozdulások egyikének ítéltük 1948. március 20-án a Vármegyeház közgyűlési termében a „Fölszállott a páva” c. műsort, melyet Volly István rendez és ahol Ecsér, Galgahévíz, Galgamácsa, Géderlak, Kunszentmiklós, Ócsa, Szalkszentmárton, Zsámbok és a székely települtek táncosai képviselik a bokkrétás hagyományokat. A műsor másik részében a Liszt Ferenc kórus Kodály „Psalmus Hungaricus”-ával lép fel. A Gyulán megtartott centenáris kultúrverseny (1948) külön díjazta a versenyen résztvevő parasztcsoportokat, amelyek a Gyöngyösbokrétás előadási mód tipikus képviselőiként jelentek meg a versenyen (hogy hosszú ideig hasonló típusú bemutatóval ne is találkozzunk). Ebben az időszakban alakul meg a Táncszövetség, amely az újjászerveződő néptáncmozgalmat egységesen kívánja kezébe venni és automatikusan szembekerül a Gyöngyösbokrétával. Ilyen körülmények között a Bokréta Szövetség 1948. márciusra tervezett közgyűlése elmarad.

1945 előtti társadalmi szövetséghez és egyesüléshez hasonlóan — belügyminiszteri rendelet¹⁶ oszlatja fel.

II. Ideológiai jelenségek a bokrétás mozgalomban

Valószínűleg Paulini taktikai érzékére is fényt vet az a tény, hogy a Bokréta elnöke — a Szövetség léte és fenntartása érdekében — a Gyöngyösbokrétát igyekezett az uralkodó nézetekhez, törekvésekhez kapcsolni. Mi volt Paulini álláspontja a néphagyományról és felhasználásáról, a nemzeti magatartásról, a bokrétázás tartalmáról és céljáról? Mielőtt a kérdésekre a választ keresnénk, ismét nyomatékkal kell hangsúlyoznunk, hogy az ideológia — Paulini szavai szerint „dogmák” — megteremtése és befogadása között óriási különbség volt. Az ideológia — a Gyöngyösbokréta ilyen vagy olyan magyarázata — a polgári-értelmiségi réteg és a hivatalos kultúrakormányzat részére készült a mozgalom léte igazolására. — Lássuk azonban a megnyilatkozásokat.

Egy négy nyelvű ismertető 1933-ból így nyilatkozik: „A Gyöngyösbokréta ünnepi játék, amelyre Magyarország minden tájáról esztendőről-esztendőre összesereglik a nép színe-java, hogy keleti magyarságáról bizonyosságot tegyen.” — *A Budapesti Hírlap* (1937. VIII.) hasonlóan ír: „... Az ősi magyar népművészetünknek, mesemondásunknak egy, még az igric és regős korból megmaradt sarja (ti. a Gyöngyösbokréta bemutatók), ami kihajtott a Trianon utáni szomorú magyar avarról.” — Egy alapszabály módosítás kapcsán a *Bokrétások Lapja* (1938., IV.—VI.) szerint a Gyöngyösbokréta feladata „a magyar népművészet minden megnyilvánulásának — népi dalnak, táncnak, viseletnek, szokásnak, népiparnak — országosan való megóvása, de új virágoztatása is. A szövetség országszerte feléleszti a hagyományokat, amivel a nép magyar öntudatát erősíti . . . a magyarság lelki egybeolvadását szolgálja”.

1940-ben 10 esztendő a bokréta bemutatkozása. Paulini „végre rendelkezik”: „Jubileumi esztendőre ez a szóm és mondásom” (*B. L.* 1939. X.). A kezdetre visszatekintve megjegyzi: A Bokréta mozgalom indította el a népművészeti mozgalmat. A Gyöngyösbokréta mentette meg a magyar táncot. A nagyváros népe a bokrétások útján fedezte fel a falu népét. A nagyváros népe „úrnak” ismerte meg a parasztot, „természetesen azért egy pár tehetséges emberre szükség volt, hogy a mozgalom végre ki is törjön”. Majd később ugyanott írja: „Mintha olykor azt éreznénk, hogy a falukutatók városi születésű része csak akkor indult neki a falunak, amikor meglátta a Városi Színházban a Bokrétásokat, ha ugyan utóbb egyik-másik azt is észrevette, hogy amit a Városiban látott, az nem a falu mai élete”. Éppen ezért sürgeti a bokréta ideológiai tisztázását . . . a dogmákat meg kell állapítani és országosan elfogadni.” (Ez némileg ellentétes az idézett 1936-os megjegyzéssel, hogy „az egész kultusz dogmái kialakultak”.) Tulajdonképpen a hagyományörzés folyamatáról, a hagyományokról és a parasztok lelki alkataráról szóló — egyéni elképzelése szerint szükséges — „dogmák” megfogalmazásáról van itt szó. Fejtegetéséből természetesen a Bokréta mozgalom fontosságára, érdemeire, és előadásaink egyedül helyes módjára lyukad ki.

Az előbbiek ismeretében válik érthetővé, hogy Paulini a népművészeti bemutatók és a hivatásos művészek produkciói közötti — szerinte áthidalhatatlan — ellen-

¹⁶ A feloszlató rendelet száma 482.098/1948. IV./3. BM. Az ingóságok leltárát 174 sorszámmal az 553.746/1949. IV. 3. BM. rendelet mellékleteként tartják számon és ezen veszi át Volly Istvántól és Szilárd Antaltól Komáromi József és Tóth Lajos, a VKM. VII. Főosztálya hivatalos kiküldöttje 1949. június 23.-án.

tétben is sajátos, harcosan maradi álláspontot képvisel, mint a Muharay Elemér féle „Népszínpadi Játékok” vitájában is. (B. L. 1938. I.—III.) Muharay szerint „A város továbbfejlesztheti a falu művészetét. . . sőt magasabb kulturális fokon kell, hogy adja vissza a falunak”. Paulini szerint „a falu művészetét csak hagyjuk meg a falunak, egyrészt okossági, másrészt tisztességi okokból.” Okosságból, mert a „népművészet báját a hivatásosok csapata úgyis tönkreteszi”, tisztességből, „mert ha egyszer a népnek végre újra öröme telik művészetében, akkor ezt az örömet illik meghagyni.” A „pillangót nem lehet sasosítani”! Figyelmezteti az esetleg másképp gondolkozókat, hogy a 10. évforduló alkalmából adott e végrendekezésének közzététele után már „vigyázzanak az erővel pereskedők, a miénk után következő kor — mint ítélőtábla — előtt nagy szegyenben maradhatnak.” Paulini szerint (*Budapest Hírlap*, 1937. VIII. 20.) „Senki ija-fia a magyar paraszton kívül nem hivatott arra, hogy a hamisíthatatlan magyar néptáncot képviselje.” Panaszkodik a népművészet helyi kiárusításáról „Lazarionizmus” címmel: „50 külföldiért nagyot, de 10-ért is lehet már kicsit rendezni. Néhány idegenlerakodónak elrontott — elveink köréből netán szinte erőszakkal elvont — bokréta, sőt álbokréta azonnal — mondjuk — gémeskúthoz áll, „majd ott táncoltok!” De más falukkal is megtörténik, hogy népük beleterrorizálódik ilyen

6. A szanyiai verbunkja a templom előtt búcsúban

Verbunk at Szany in front of the church



ünnepekbe. Néhány helységben már minden órában kapható¹⁷ magyar hagyomány.” (B. L., 1939. IV.) — Paulini szerint a kiút, „hogy a M. B. Sz. ne csak kitervelhesse az ünnepekhez kötött ünnepségek rendjét, hanem ez a programot meg is valósíthassa.” „Minden ünnepséget meg kell magyarosítani, egészen a disznótorig.” (B. L., 1939. X.)

Paulini állandóan és éberem harcra kész mindennel és mindenkivel szemben, ami, vagy aki a Bokrétát, hatását, hatáskörét támadhatja. Úgy látszik, leginkább a színpadi bemutatókat félti egy esetleges profivállalkozástól,¹⁸ amely a népművészetet közvetlenül felhasználná. Ezért nagyon sokszor elvi nyilatkozatot tesz az értelmiség művészete és hagyományfelhasználása tárgyában a stílus és eredeti népművészet, valamint a Gyöngyösbokréta védelmében. A *Bokrétások Lapja* 1939. okt. számában arról ír, hogy az értelmiség művészete annyit kaphat a népművészettől, amennyit annak adott, tehát csak ihletet kaphat (és nem nyersanyagot). A népművészet alapján új alkotást kell csinálni — jól kell ismerni a népművészetet, de nem lehet azt alkotni. Már 1936-ban arról ír (B. L., 1936. I.—II.) „Esti parasztkok” címmel, hogy káros, ha az értelmiségi diákság maga gyakorolja a népszokást. „Általános és nagy magyar érdek, hogy ha itt a népművészet hitelességéről lehet szó, akkor azt a hitelt minden zavaró jelenségtől távolartsuk.” Szerinte csak az a hiteles, amit a paraszt táncol, hiszen mások úgysem tudják úgy csinálni. „Ha egyszer a nép boldog, hogy valamely tudományát, igenis: az ő tudományát felfedezték, érzékelik, leszünk szivesek neki ezt az örömet meghagyni — igen?” Az értelmiség dolga magyar viszonylatban az, hogy szeresse a népművészetet, sőt rajongjon érte és biztassa. Táncoljon úri ruhában úri táncokat és ne váljék esti paraszttá. Hasonlóan ír később is (B. L., 1939. I.): „Az értelmiség ne azon fáradozzék, amit a nép már megcsinált, mert az úgy kiforrott remekmű, hanem alkosson valamit, ami rafináltságában éppen olyan értékű, mint amaz bájában. A zeneszerző ne köcsögdudáltasson a pestiekkal, hanem írjon egy köcsögdudáló előzenét 24—60 tagú zenekarra komponálva”. Vallomása szerint (B. L., 1936. IX.—X. sz.) mozgalmának hivatása a népművészet megőrzése. Népszokást, népművészetet újítani nem lehet. Az úri és népi művészet különválasztandó, néprajzosok segítségével kell a színpadradolgozás ellen, a készületlenség és az agyondresszúrázás ellen fellépni. (Ez mintegy reagálás a Néprajzi Társaság felügyelete alá való rendelésre.) A bokrétás csoportok között kerülendő a kölcsönzés és a versengés is.

Színpaddal kapcsolatos ideológiája védelmében Paulini támadja Muharay „Játék-szín Szövetkezet” munkatervét (ez a Nép és Tájkutató Intézet keretében jött létre),

¹⁷ A raffinált megfogalmazás nyilván tényeket takart. Feltehetőleg az órhalmi menyecskére is célzott, aki szinte IBUSZ menetrend szerint járt vízért délben népviseletben. Az igazság kedvéért meg kell jegyezni, hogy az ilyen sztár és kalmárszellem az akkori elég zárt paraszttársadalomban meglehetősen elszigetelt jelenség és épp úgy nem jellemző a bokrétázás egészére, mint egy boldogi bokrétás lány öngyilkossága sem, miután egy szerelmi kaland nyomán a falu lényegében kiközösítette. (Az órhalmi leány Sipeki Bözsi, a boldogi Horváth Erzsébet.) A *Magyarország* c. lap 1934. júliusi számaiban az esetről részletes beszámolókat találunk. Volly István szerint a Bokréta Szövetség sajtópert indított és a lap kiigazításokat közölt.

¹⁸ A később félig-meddig bekövetkezett „elüzletiesedés” veszélyét előre érezve dr. Molnár Imre főtítkár 1934. szeptemberében a *Bokrétások Lapjában* figyelmeztet: „Amilyen mértékben szükséges, hogy a nép bizonyos kiváltságos ünnepeken szinte szertartásszerűen a hagyományok tisztelete jegyében elénekelje ősi dalait, eltáncolja gyönyörű táncait, erősöd-jék nemzeti öntudatában és erősítsen nemzeti öntudatban, olyan mértékig volna egyenesen lélekromboló, ha a kiváltságos ünnepeken való részvételen túl folyvást szereplésekre szaladgálnának. Ha netán elnéznénk... , ha egynehányezer magyar földművesből elő-adót, netán artistát engednénk nevelni.”

mint Bokrétautáztatot. Ugyanakkor megírja több kis jelenetből álló, zenés-táncos színpadi játékát, a bokréta ihletéséből. Ezek a játékok már hivatásos előadók folklór-jellegű színpadi bemutatóját jelentik staggione-szerű szervezésben, „*Csupajáték*” címmel.¹⁹ (1938-ban Londonban vendégszerepelnek, a többi tervet a kitörő háború húzza keresztül.) — A folklór színpadi felhasználásának kérdésében Paulini később még Kodályt is megszólaltatja, aki a *Hagyomány Szava* 1943. VIII. számában így nyilatkozik: „Az igazi oly művészet volna, amelyben a népművészeti elemet a maga nyers valóságában kimutatni is lehet.” A *Bokrétások Lapja* (1939. IX.—X.) „Hajrá népművészet” cikkében írja: „A Gyöngyösbokréta azért egyedülálló világviszonylatban is, mert a gusztyusos Kelet, az a kelet, amin tündöklük a nyugat tisztasága.” „A bokréta népének viselkedése már külpolitikai értelem: azt az országot, ahol a paraszt is ilyen »úr«, csak inkább óvni kell, mint bántalmazni”. A Gyöngyösbokréta »A világ virágja«²⁰. Közli Paulini (*H. Sz.*, 1940. IX.) Karácsony Sándor véleményét is a magyarságról, nyilván egyetértéssel. Karácsony a szalmaláng, széthúzás, patópájkodás, sültgalambvárás „jellemző” magyar tulajdonságairól ír, amely „bűnök” szerinte azok szemében

¹⁹ A *Csupajáték* — Paulini szerint — „a német Gesamtkunstwerk magyarra fordítása” (*Nemzet* c. napilap 1938. V. 3.). Paulini 9 számból álló „*Csupajáték*”-ának 1938. május 12-én volt a bemutatója. Ez a budapesti „Eucharisztikus Kongresszus” időpontjára esett. A szövegeket, a „forgatókönyvet” Paulini írta és ő a színpadi rendező is. Az egyes számok társszerzői: 1. Betlehembe (magyar misztérium), diszlet: Molnár C. Pál, zene: Farkas Ferenc. 2. Csodafurulya (derűs táncjáték), diszlet: Büky Béla, zene: Veress Sándor. 3. Víz-dal (bordal persziflázs, táncos groteszk), diszlet: Jászay-Horváth Elemér, zene: Pongrácz Zoltán. 4. Áspiskigyó (zenés legenda dalban és táncban), diszlet: Mallász Gitta, zene: Lisznyai-Szabó Gábor. 5. Patkó Bandi (dalos groteszk a biedermeier időkből, betyártörténet), diszlet: Varga Máttyás, zene: Vincze Ottó. 6. Enyém a vőlegény (dalos, táncos játék, magyar parasztlakodalom), diszlet: Fülöp Zoltán, zene: Kenessey Jenő. 7. A rőzseszedő (kis daljáték), diszlet: Pekáry István, zene: Lányi Viktor. 8. Éjjélkor (haláltánc, Milloss Aurél koreográfiája és szólótánc), zene: Antos Kálmán. 9. Hócsalád (táncos groteszk), diszlet: Szőnyi István, zene: Ránki György. — A zenekar összetétele a következő volt: 2 első hegedű, 2 második hegedű, 1 brácsa, 1 cselló, 1 bőgő, 1 fuvola, 1 oboa, 1 klarinét, 1 trombita, 1 harsona; szükség szerint: hárfa, zongora, ütők.

A *Csupajáték szereplői*: Milloss Aurél (egyben az összes tánc koreográfusa), Bordy Bella, Csányi László (az Operaház tagjai), Lya Karina, Szende Mária, Székely Ibolya, Libertini Éva, Hoyko Ferenc, Pethő Zoltán, Mészöly Tibor, Losonczy Imre, Orbán Gábor, Szondi Biri, Kovács Éva, Barabás Sári, Darvas Marika, Borbíró Andrea, Pintér Ferenc, Soly-mossy Imre, Szabó Iván, rajtuk kívül a Margitszigeti Szabadtéri Színpadon és a külföldi úton kiegészült, illetve változott a szereplőgárda főleg a karban, pl. Csányi László Millosst helyettesítette Londonban. — Magyarországon felléptek a Művész Színházban és a Margitszigeti Szabadtéri Színpadon (itt zenés konferansziéval és 60 főre kibővítve játszottak). 1939. április 27-től Londonban az Adelphi Színházban lépnek fel „Hungarian Rhapsody” címmel. Ekkor az eredeti műsort kiegészítik a Hány egy részével, az „Egyszer egy királyfi”-val (Rajter Lajos zenéjére), Bárdos: Elcserélt szólam c. művével, Farkas Ferenc: Csupaszív Bálint énekes játékával (Járay József énekelt), és Pongrácz Zoltán nyitányával. Vezényelte: Endre Béla. A vendégszereplés során a BBC 1939. május 7-én és 15-én a játékot televíziós adásban közvetíti, ami igen nagy szenzáció, hisz magyar művészek először játszanak televíziós adásban.

²⁰ Ezt az egyébként kordivatos gondolatot már a *B. L.* 1937. III. számában Balogh Bényi László „Miért szükséges a Bokréta Mozgalom” c. cikkében így veti fel: A nemzet „részemlélt, hogy fennmaradásának és nemzeti létének igazi biztosítaka nem az, amiben hűségesen követte a „művelt nyugatot”, hanem ellenkezőleg, amiben megmaradt „barbár” magyarnak. A nemzet az idegen bálványoktól önmagába fordult vissza, s valósággal lázasan kezdett kutatni minden után, ami magyar. Ez az út pedig teljes szükségszerűséggel vezetett a paraszthoz, mint akin legkevesebbet fogott a nyugatutáztatás, mint aki legtöbbet őrzött meg a régi kincsekből.”

bűnök, „akik nem akarták megérteni az Európaiságot — igen bölcsen — ázsiai módra élő magyart”. Pedig az ázsiaiság vonásait kell ezekben is meglátni.²¹ Paulini „*Hétköznap nyugat — ünnepnap kelet*” cikkének címe (*B. L.*, 1935. II—III.) jelszóként is használhatósá válik a magyarság bőven hangoztatott keleti származásával, népművészetével és annak megjelenési formájával, a Gyöngyösbokrétával kapcsolatban. Ugyanakkor a középosztály és falusi értelmiség részére a jelszó tanácsot is ad az ünnepi ruházódásra.²²

Rendszerbe foglalható „dogmákat” végülis nem találhatunk. Inkább a mozgalom elnökének egyéni érzelmektől átfűtött, nem is mindig egyértelmű és következetes gondolataival találkozunk. Ezeket viszont majdnem mindig a gyakorlati kérdések, a bemutatók vagy a mozgalmasszervezés aktuális kérdéseinek „elvi” megmagyarázása miatt veti papírra, mindig a mozgalom és egyúttal a saját érdekeinek védelmében. Időnkinti fantasztá elképzeléseit, a nacionalizmussal való gyakori azonosulását, a színpadi gyakorlathoz és a hivatásosságához fűződő ellentmondásos viszonyát könnyen levezethetjük vélt vagy tényleges érdekeiből.

III. A bokrétás megmozdulások előkészítése és szervezése

Szerencsére Paulini sokkal jobb szervező volt, mint ideológus. Szinte a szervezés legapróbb részleteit mindent maga végzett. Minden bokrétás vezetőt személyesen ismert, minden csoportot helyszínen felkeresett, a színpadi munkát személyesen és határozottan irányította, diktátor és atya volt egy személyben. Lapot szerkesztett és magasrangú pártfogókat szervezett a mozgalom támogatására. Népi kerámia és szöttek árúsítást, kiállítást, divatbemutatót szervezett, az ügyek vitelétől még a Szövetség főtitkárát, dr. Molnár Imrét is elmorogta. Közben a magyar úr szerepében érezte jól magát, igyekezvén a „magyar úr” „jellemző” tulajdonságait láttatni viselkedésében. Harminc év távlatából alakja a bokrétások visszaemlékezéseiben kivétel nélkül úgy él, hogy a Szövetség, a Bokréta személy szerint Paulinit jelentette.

Gönyey Sándor személyes visszaemlékezése szerint a Népzei Múzeumban hozzáforduló Paulininek az első bemutatóra Boldog, Mezőkövesd, Buják, Bocsárlapujtó, Nagyálló, Zsámbok csoportjait ajánlja. (*Gönyey Sándor: „A Gyöngyösbokréta története” EA 577.*) Paulini mindenütt személyesen jár és mindenütt megnyeri támo-

²¹ Szerinte „a kimért időben való mozgás emberszabta időt feltételez. A tőlünk független idő: időtlen idő, aki abban mozog, ráér. Az ázsiai cselekvés nem mérhető rövidsége miatt (szalmaláng!), az ázsiai szenvedés a hosszúsága miatt nem mérhető. A magyart sokszor csak az mentette meg a megsemmisüléstől, hogy nagyon jól tudott időtlen időben szenvedni. A kimért térségben és kimért időben az oki viszony törvényei szerint mennek végbe a történések. A magyar lélek azonban a végtelen térben és időben mozdul előbbre, vagy vesztgel. A magyar lélek már sokszor elpusztulhatott volna a kimért tér és kimért idő oki-okozati viszonyában. Nincs annak okos magyarázata, hogy miért maradt meg. Meg ne foszd a magyar lelket „csodálatos”-ságától, mert belepusztul. Új meg új csodák viszik tovább és éltetik, új meg új ezredéven keresztül.”

²² A falusi értelmiség asszonyai vegyék fel a helyi népviseletet, de ne jelmezként, szereplésre, hanem, hogy a ruha iránti megbecsülést mutassák. Városiak népviseletet ne hordjanak, ez nevetséges volna, részükre városi magyar ruhát kell tervezni: férfiak zsinóros magyar ruhát viseljenek, de csizmával, a zsinóros pantalló nem jó! stb. — *A B. L.* 1935. VI. száma a bokrétás értelmiség magyar ünneplő viseletéről ír ajánlást. Az 1938. január-márciusi száma egy tervezett bokrétás bemutatóról ad hírt: „A bemutató harmadik része lesz a legértékesebb, abban előkelő társaságbeli hölgyek mutatnak be magyaros estélyi ruhákat.”



7. A boldogi bokrétások csárdása

Chardas of the Pearly Bouquet dancers of Boldog

gatónak a falu vezető társadalmi erejét. (Ez nem mindig azonos az értelmiségi, vagy a vagyonos réteggel.) A gondolat és maga mellé leginkább a tanítókat állítja, akik közt a helyi hagyomány sok lelkes gyűjtőjét is megtaláljuk. Olykor a jegyző, más esetben a pap — főleg a protestáns — válik a helyi bokréta vezetőjévé.²³ Ugyanakkor Paulini az egyszerű bokrétás tagokat is szinte személy szerint nyeri meg. Igaz, nem egyszer „úri közérűkeresztedés”, vagy pinceszerezés keretében, mindig megtartva az országos vezetők megfellebbezhetetlen felsőbbségét. Ezt a magatartását azonban hatásosan tudta vegyíteni a közvetlenül szeretetreméltó, „úrtól szokatlan” egyszerű modorral. Nem beszéltem olyan bokrétással, aki ne rokonszenvvel emlékezett volna rá. Állíthatjuk, hogy nagyszerű szervező egyénisége fogta össze és tartotta aktivitásban, majd másfél évtizedig a párezer bokrétás tagot és vezetőt (népművelők tudják, hogy ez milyen nagy dolog).

Az eredményes munkát a jól kiépített szervezet biztosította. Ez a szervezet praktikus volt, erős kezű irányítással. A Belügyminisztérium által engedélyezett alapsza-

²³ A B. L. 1936. I—II. számában „A bokrétásság tananyag lett” c. cikk beszámol, hogy a „szülőföld ismertetés” — órák tananyagában a „Hűséges szívek” tankönyve III—IV. 53. oldalán olvashatjuk: „18—20 leány és legény fogadalma kell hozzá csak, hogy ami szép és ősi, ami bennünket minden más néptől megkülönböztet, . . . mindazt megőrzi, elveszni nem hagyják. Sem a szokást, sem a dalt, sem a mesét, sem a táncot. Így lesz az a néhány legény és leány a falu bokrétája.” — Bokrétásokat szervezni azért nem volt ilyen egyszerű, de hogy a téma tankönyvbe került, az igen figyelemreméltó.

bályok szerint az egyesületi felépítés volt a Bokréta Szövetség alapja. Tehát volt elnöksége, választmánya, közgyűlése, évi beszámolója, kötelező költségvetése. A szövetség e központi részén kívül vannak a „helyi bokkréták”, amelyekben szintén van elnök, vezetőség, tagság. Azt is tudjuk, hogy a 10 éves évfordulóra Paulini kiadja a jelszót, hogy a bokkrétás csoportok készítsenek zászlót; ezek után még zászlóvívókról is tudunk. Mégis úgy tűnik, hogy az egész helyi szervezet papírforma volt, és inkább egy-egy helyi vezető vitte az ügyeket. Az évi közgyűlésen való részvételen túl a központi vezető szervek sem funkcionáltak. Paulini jelentette egy személyben a szervezet vezetőségét. Ő tartotta a kapcsolatot a helyi vezetőkkel, a helyi vezetők pedig függetlenül minden bokkrétás szervezettől, hol magasrendű, hol középszerű, hol elfogadható szervező-nevelő munkát végeztek.

A tanulmányunkban közölt jegyzék és térkép a napjainkig felderített bokkrétás községeket tünteti fel. Könnyen lehet, hogy rajtuk kívül még számos község igényelheti a Gyöngyösbokkrétás címet. Ez abból is adódhat, hogy esetleg saját vidékükön a Bokréta Szövetségen kívül, de Gyöngyösbokréta néven tartottak előadást, népművészeti bemutatót az említett időszakban, esetleg kapcsolatban voltak Paulinival, de budapesti bemutatkozásukra valamiért már nem került sor.²⁴

Természetesen egy ilyen nagyszabású testület szervezeti élete, de maga a bemutatók létrehozása is megkövetelte, hogy a szövetség költségvetéssel és elszámolással dolgozzék. Tudjuk, hogy a Fővárosi Idegenforgalmi Hivatal részéről Ochróna Dezső és Weszely Géza volt az egyes Gyöngyösbokréta bemutatók gazdasági felülvizsgálója. A Bokréta Szövetség költségeihez, a megmozdulások és a vezetők folyamatos fizetéséhez, a bokkrétás lap fenntartásához és a levelezéshez azonban a szervezetnek államilag rendelkezésre bocsátott költségvetési kerete volt. Az évi elszámolás nyomán a következő évi költségvetés kiadásainak fedezéséhez az állami támogatáson túl néhány jogi személy (bank, biztosító, város) járult hozzá adományokkal, valamint magánszemélyek is, akik az alapszabályok értelmében alapító tagnak számítottak. A Bokréta Szövetség pártoló tagsága évi tagdíjat fizetett és e tagdíj ellenében elszámolás után ún. népipari cikkek közül választhatott (népi szőttest, vagy kerámiát).

Említettem, hogy a Szövetség 1937-ben 20 000,— pengő ráfizetéssel zárta a költségvetést, illetve az évi rendes költségvetésen kívül ennyi volt a Szent István heti Gyöngyösbokréta bemutatók deficitje. Ezt az összeget a főváros fizette ki. A továbbiak során Paulini ügyelt arra, hogy a Bokréta Szövetség és megmozdulásai ne legyenek nyereségesek, hogy a bevételt mindig elérje, vagy meghaladja a kiadás. Abból a megfontolásból fakadt ez, hogy nyereség esetén az egyes tagok netán joggal követelnének részesedést. Nem valószínű persze, hogy ilyen követelés előfordult volna. Az egész megfontolás inkább azt szolgálta, hogy a meglévő támogatások szintjét fenn lehessen tartani, és az úgy üzleti gondolattól való mentességét is reprezentálhassák.²⁵

1934-től a *Bokkrétások Lapja*, majd 1940-től a *Hagyomány Szava* a szervezet hivatalos orgánuma. Az egyes számokat Paulini egyedül szerkeszti és jórészt egyedül is írja, a kiadóhivatal szintén a lakásán van. Néhány hivatalos értesítésen és a néprajzi

²⁴ Buzsákon például a 30-as évek első felében már megalakult a bokréta helyi szervezete, de csak két vagy három vidéki megmozduláson vett részt, budapesti bemutatóra nem ment. Mégis, 1948-ban Gyulán a Centennáris versenyen a legjobb értelemben vett bokkrétás hagyományokkal léptek színpadra.

²⁵ Szilárd Antal közlései szerint (melyekben emlékezetén kívül néhány elszámolási jegyzőkönyvre is támaszkodott), a Bokréta Szövetség a megalakulás költségvetési évében

8. Zászlóavató szakmári bokrétások

8. Pearly Bouquet dancers
dedicating the flag at Szakmár



gyűjtéssel foglalkozó bokrétavezetők hagyományleírásán kívül az egyes évfolyamokban egy-egy meghívott cikkíró, pl. Harsányi Zsolt, Karácsony Sándor, Gönyey Sándor stb. írásait találjuk. A *Hagyomány Szava* néprajzi értesítések szempontjából elődjénél már jóval gazdagabb. A folyóirat legértékesebb adatait a bemutatók műsorai, a helység és szokásismertetések jelentik.

A Bokréta Szövetség tényleges tevékenységét természetesen elsősorban a bemutatók jelentették, közülük is főleg a Szent István hetében 3–12 napig tartó esti előadássorozat, a kb. 2000 személyt befogadó budapesti Városi Színházban. Talán nem érdektelen felidézni az első budapesti bemutatók szervezését, előkészítését, létrejöttének körülményeit. Feltétlenül igaz, hogy az „ügy” már születésre érett

a Kultuszminisztériumtól 4000,— pengő évi szubvencióban részesült. — A Szövetség megalakulása előtt, 1931-től Paulini a Gyöngyösbokréta bemutatók szervezéséért havi 200 pengőt kapott a Fővárosi Idegenforgalmi Hivataltól. A Gyöngyösbokrétai budapesti augusztusi bemutatóit egyébként később is a Főváros költségvetése alapján szervezik. Ez mindig kívül áll a Szövetség költségvetésén. Igen bölcsen, hiszen az ünnepi hét költsége az évi költségvetés sokszorosát teszi ki. Ezzel mindenféle esetleges gazdaságossági problémát

volt, mégis kellett a „bába”, Paulini. Kellett Paulini hite, elhivatottsága, hogy ő az avatott színpadi rendező és egyben a magyarság, a hagyományok egyik legfőbb védangyala. A „Magyar Földműves Játékszín” Hány-bemutatói után vagyunk ekkor, Paulini színházi rendezői sikere Hevesi Sándor és Márkus László megítélése szerint is vitathatatlan. A komoly erkölcsi siker szárnyakat ad Paulini fantáziájának. A Balaton Kávéház asztalánál Szőke Kálmán és Péter Tivadar színészek, Faragó Sándor karikatúrista, valamint Babay József és Zalai-Szalai László írók társaságában napi vita tárgya a „hogyan tovább?” kérdése. Paulini praktikus ember, új lehetőségeket keres a „Magyar Földműves Játékszín” újabb pesti bemutatójához. Meg is találja segítőtársát a Fővárosi Idegenforgalmi Hivatal vezetőiben (Zilahi Dezső igazgatóban és helyettesében, Markos Bélában). Ez a hivatal a Fővárosi Polgármesteri Hivatal egyik szerve, melyben a Fővárosi Népművelési Bizottság részéről Novágh Gyula, a gazdasági osztály részéről pedig Kovácsházi Vilmos támogatja Paulini elképzelését: a különböző színmű-részletek előadása mellett népművészeti bamutatók szervezésére is vállalkoznak, illetve biztatják Paulinit. A hivatalos támogatást két körülmény is elősegíti; az egyik: törekvés az előző évek igen rossz visszhangú Szent István napi programjainak megváltoztatására, a másik: az országosan jelentkező igény népművészeti bemutatókra. Paulini már a megbeszélések nyomán kialakult új koncepció megvalósításán dolgozik, amikor Gönyey Sándorral és Bátki Zsigmonddal beszél a Néprijzi Múzeumban és tájékozdik a parasztcsoportok felől is. De nem engedi el a színműrészletek bemutatóját sem, tehát az 1931. augusztus 20-i ünnepségeken kettős produkció jön létre.

A *Pesti Napló*, *Pesti Hírlap* és *Magyarság* hírt ad arról, hogy a Szent István hét ünnepségén a „Magyar Földműves Játékszín” keretében a csákváriak, a „Magyar szivárvány”-t mutatják be. Ez hét kis játék, szavalókórusra és játékra bontott népballada, de „magyar groteszk” is. A bemutató a Kamaraszínházban volt. Az egyes részek: „A csillag, a csillag...”, „Egyszer egy királyfi...”, „Sirató asszonyok...”, a „Hány” egy része, a „Piros bugyelláris” egy felvonása, „Betlehemes játék”, és „sziluettjáték” (lényegében a hét évvel későbbi „Csupa-játék” ötletei). A Városi Színházban viszont Boldog, Tiszapolgár, Nagyálló, Ócsény, Kapuvár, Mikófalva, Koppányszántó, Püspökbagád és a Matyóföld csoportjai mutatták be táncaikat saját népviseletükben. A bemutató eredetileg az „Ispilangi rózsza”, majd végül a Gyöngyösbokréta címet kapta.

A bemutatonak mindjárt rangos pártfogói támadtak. A néprajzosok közül Györffy István, Viski Károly, Lajtha László, Seemayer Vilmos, Szendrey Zsigmond, Szendrey Ákos, Gönyey Sándor, Bátki Zsigmond és Madarassy László támogatja az ügyet,

kikerültek. (Lásd a 7. jegyzetet) Így érthető viszont az is, hogy Paulini miért csak 120,— pengő havi juttatást kapott az évi költségvetés terhére (fizetése 1944-ben is mindössze 450 pengőre emelkedett).

Az állami szubvenció összege a továbbiakban így alakult: 1936-ban 6000 pengő, 1937-ben 8000, 1939-ben 10 000, 1940-ben 12 000, 1941-ben 15 000, 1942—43-ban 22 000 pengő. Ez volt az alap. Ehhez jött a tagsági díj, pl. a városok (mintegy 50 város) havi 12 12 pengős tagdíja és az alapító tagok befizetései. A pártoló tagok tagdíját a népipari cikkek forgalmazásából keletkező haszon részeként is felfoghatjuk. Hozzájött még a vidéki bemutatók szervezési költsége (amire esetenként szerzett pénzt Paulini) és esetleges jövedelme. (A helyi bokrétaünnepségek plusz bevételét a rászoruló bokkréták kapták, de mint költségvetési tétel ez is szerepelt.) Az így sokfelől összejött költségvetési összeg 1938-ban kb. 20 000 pengő, 1943-ben 137 000 pengő! Itt kell megjegyezni, hogy a felvidéki, erdélyi és délvidéki utakra a Honvédelmi Minisztérium adta a pénzt.



9. A perenyieiek seprűstánca

Broom dance at Perenye

de Kodály Zoltán is, aki később a Bokréta Szövetség művészeti tanácsadója. Zenei, irodalmi, képző- és iparművészeti körökből Volly István, Kerényi György, Karácsony Sándor, Glatz Oszkár, Tüdös Klára, Holló Valéria és Iser Márta csatlakozik a támogatókhoz. A politikusok közül az ügyet ugyancsak többen pártfoglalják: Zsindely Ferenc, Csíkvándy Ernő, Padányi-Gulyás Jenő és Hertelendy Miklós képviselők, Wlasschich Gyula államtitkár, Dorner Aurél miniszteri tanácsos, Csoór Lajos, az *Igazság* lap tulajdonosa, László Géza kereskedelmi minisztériumi osztályfőnök és Benkő Sándor, az Iparügyi Minisztérium főtisztviselője. Később, a Bokréta Szövetség megalakításában is ők segítenek Paulininak.

Az 1931-es bemutató után a népszínművek vagy más, parasztcsoportokkal bemutatott színpadi művek már érdektelenné válnak. Sikerei nyomán annál szívesebben látják a Gyöngyösbokrétát. Még az is felvetődik 1932-ben, a bemutatók szervezésekor, hogy igazi hivatásos rendező — Márkus László operaházi főrendező közreműködésével — az Operában ismételjék meg a produkciót. Paulini minden rábeszélő készségére szükség van, hogy Márkus Lászlóval szemben magának mentse meg ezt a második bemutatót. Végül is a személyes ismeretség mellett valószínűleg Márkus belátása döntötte el az ügyet: nyilván méltányolta Paulininak az első Gyöngyösbokrétás bemutatóban szerzett érdemeit és visszavonult a rendezéstől. Ezzel lehetővé tette, hogy Paulini legyen a további bemutatók szervezője és rendezője. Így 1932-ben a Nemzeti Színházban tartják meg a második Gyöngyösbokréta bemutatót. 1933-ban a produkció véglegesen visszakerül a Városi Színházba. Ezt követően alakul meg a Bokréta Szövetség. Az előadások széleskörű szervezése a továbbiakban már a Szövetség védőszárnya alatt akadály nélkül folyik, nemcsak augusztusban, hanem azon kívül is. Emellett

a helyi bokkréták is tartanak előadásokat, főleg a későbbi idők folyamán különböző vidéki központokban. Utóbb pedig a második világháború alatt Magyarországhoz visszacsatolt területeken központilag szervezett bemutatókat is rendeztek. Tudunk egy sor külföldi szereplésről is.²⁶

²⁶ A szereplések alább következő regisztrálásában megkíséreltem minden jelentősebb központi vidéki fellépésről hírt adni, mégis lehet, hogy harminc év távlatában az összeállítás még hiányos. Az ún. Bokkrétánapokról csak 1937-ből állnak rendelkezésre megbízható adatok. Egyúttal úgy látszik, hogy ez az esztendő volt a leggazdagabb a Bokkrétamozgalomban. Tudnunk kell azt is, hogy a helyi bokkréták a Szövetségnek bejelentett fellépésektől függetlenül is rendezhettek és rendeztek is előadásokat. Az 1937-es program a lehetőségekbe és a helyi munkába is betekintést enged.

Vidéki szereplések.

1934. június: bokrétaünnepség Baján — 1934. őszén Hegyaljai hét. — 1935. II. 3. Magyar Farsang Gyöngyösön. — IX. 7–8., és 14–15., Balatonfüred: Balatonvidéki Bokréta. (Galambok, Kapuvár, Koppányszántó, Sióagárd, Somogyudvarhely, Szany, Galgahévíz, Vitnyéd, Karád, Kóny, Váralja.) — IX. 8.: Kunszentmiklós (1. A jászberényi redemptus gazdák méntelekpusztjai ménésének csikósai lovasjelenettel. 2. Pulik nyáj- és gulyaterelő versenye, 3. Juhászok szamárkordé versenye, 4. „A betyár csikója” lovasjáték kb. félszáz kunszentmiklósi lovasal. 5. Kiskőrös, Bugac, Nagykovács, Érsekcsanád, Kunszentmiklós, Szakmár bokkrétás csoportjai.) — IX. 29.: Váraljai bokréta nap. — Rádióközvetítések 1935. folyamán: Tardról, Győrből és Cigándról. — 1936-ben két alkalommal volt Budapesten bemutató, így a helyi rendezvények lecsökkentek: II. 8.: Boldogi bokréta est. — IV. 3.: bokréta napok Géderlakon, Karádon, Tápén.

1937. I. rádióközvetítés Hosszúhetényből. — III. 21.: Magyar jellegű fogatok felvonulása a mezőgazdasági kiállításon. — V. 16., Vác: Magyar Pünkösöd (7 bokkrétával), — VI. 29., Szeged: Magyar kenyér ünnepe (8 bokkrétával), — X. 3., Eger: Magyar szüret (7 bokkrétával), — XII. 26., Győr: Magyar Karácsony. — Bokréta napok 1937-ben: III. 21. Tápé; IV. 4. Boldog; V. 9. Bata, Géderlak; 17. Galambok; 22. Maconka; 27. Mezőkövesd; VI. 6. Koppányszántó; 13. Csurgó; 20. Buják; 22. Hortobágy (hídi-vásár); 27. Szentistván; VII. 4. Mikóháza; 11. Atkár; 17. Bugac; 25. Kiskunhalas; VIII. 1. Karád; 8. Zsámbok; IX. 1. Szeremle; 5. Siófok (3 bokréta); 7. Hortobágy (hídi vásár); 8. Kalocsa; 12. Kunszentmiklós; 19. Szany; 26. Alsóberecki. — 1939. XI. 11–12. Kassa (Pusztafalu, Nagykovács, Mezőkövesd, Szatmárökörítő, Mikóháza, Tard, Homokmégy, Mészlóka, Derecske, Karád, Kunszentmiklós). — 1941. VI. Szabadka, Magyar Kenyér Ünnepe. — 1943. I. 7–15. Erdélyi út (körtű 120 fővel: Bácskertes, Kalotaszentkirály, Bata, Galambok, Kecsetkislalud, Polgár, Géderlak, Nagylóc, Szentgerice, Szany). — 1943. I. Délvidéki körút (Zsámbok, Tápé, Doroszló, Mezőkövesd, Somogyudvarhely, Nádasdaróc, Homokmégy, Perenye) — 1943. II. Erdélyi körút (Kiskomárom, Kéménd, Zentelke, Polgár, Szatmárökörítő, Magyaró, Szakmár, Uszód, Csikmenaság, Nagybaracs, Szany). — 1943. V. 3. Nagyvárad (Boldog, Inaktelke, Tápé, Kraszna, Szatmárökörítő, Szék, Nagykovács, Nádasdaróc, Szakmár, Derecske). — 1943. IX. 26. — X. 1. Felvidéki körút (Szentistván, Vitnyéd, Debrecen, Garampád, Polgár, Szatmárökörítő, Géderlak, Cigánd, Maconka, Püspök-bogád, Szentgerice, Nagybaracska). — A délvidéki körutat és az erdélyi út egy részét felsőbb intézkedésre, főleg katonáknak szervezik. Költségeit a Honvédelmi Minisztérium fizeti.

Külföldi fellépések: 1934. VI. Bécs (Kunszentmiklós, Koppányszántó, Szakmár, Szentistván). — 1935. VII. London (3 galgahévízi, 1 koppányszántói, 1 kalocsai, 1 mezőkövesdi, 3 cigándi, 3 bátai, 1 hevesaranyosi bokkrétás utazik. Pajtástánc, kanásztánc, kampóstánc, üvegcsárdás, átvetős, keménycsárdás, verbunkos, dus szerepel a műsoron).

1936. VII. Hamburg: Freude und Friede ünnepség a „Kraft durch Freude” szervezet rendezésében, 32 bokkrétás részvételével. (Homokmégy, Boldog, Mikófalva, Derecske, Hosszúhetény, Tard, Váralja). — VIII. 22.: a párizsi rádió helyszíni közvetítése a Városi Színházból. — 1937. V. Cannes (Karád, Mezőkövesd, Egerbocs). 1938. VI. Hamburg (12 táncospár: Érsekcsanád, Nagybaracska, Szeremle). — 1939. VI. Bruxelles (karádi kanásztáncosok). — 1942. IV. Bécs: népművészeti verseny és bemutató sebesült német katonák részére (ezen az előadáson a magyarokon kívül román, szlovák, osztrák és német csoportok vettek részt).

10. Nádasdaróci táncospár

Dancing couple at Nádasdaróc



IV. A bemutatók rendezése és visszahatása

Minden bemutónak bizonyos beállítottság, ugyanakkor nagyméretű improvizáció volt a jellemzője. Túl sok beállításra nem is lehetett alkalom, hiszen Paulini egymagában képtelen lett volna a mai értelemben vett néptáncfeldolgozásokat készíteni, vagy akár munkatársaitól megkövetelni. (Éppen ezért egy-egy rosszsikerű „beleenyúlás” azonnal feltűnővé vált, s mint minden más esetben, az ilyen természetű hibák is hamarabb váltottak ki helytelenítő kritikát, mint az általában jól megoldott feladatok a dicséretet.) Ugyanakkor Paulini felismerte: nagy színpadon nagy hatásokat kell produkálni. Ez elsősorban a zenére vonatkozott. A helyi bokréták zeneileg éppen olyan szegényesen voltak ellátva, mint sok mai falusi táncsoport, bár maga a zenei matéria többnyire friss, értékes hagyományanyag volt. A bokrétások nagy színpadon és dekoratív körülmények között hallották hivatásos előadásban, nagyszerű vívőerejű, olykor 26–30 tagú cigányzenekartól azokat a tánczenéket, amelyeket otthon többnyire malacbandák muzsikálásában szoktak meg. Már a próbákon felfokozott hangulatban

táncoltak s a zene vivőerejétől önmagukat felülmúló produkcióra voltak képesek. Az ilyen próbákat követő bemutatók mindig sokat megőriztek az improvizáció hatásából, s a táncosok a spontán, őszinte rögtönzés hangulatát az egész előadáson keresztül tartani tudták.

A bokrétás csoportok egy évben alig néhány alkalommal léptek fel állandó zenekísérettel. Anyagilag is lehetetlen lett volna e téren ellátni őket. A bemutatók legtöbbször Rácz Zsiga és 25–30 tagra kiegészített cigányzenekara adta minden csoport kíséretét. A csoportok legtöbbször kottázott dallamokat hoztak a próbára. Előadás előtt egy vagy két próbalehetőség volt. Ez a körülmény a zenében is alkalmat hagyott az olykor nem kívánatos rögtönzésre, de a nézőben kétségtelenül a spontán zenélés benyomását keltette. A mai néptáncfeldolgozásokhoz igényelt zenei formák kialakítására nem volt lehetőség. Következésképp a koreográfiai formálás is a rögtönzéshez közelálló, nagy vonalakban megtervezett formák használatára szorítkozott. Tulajdonképpen nem is beszélhetünk koreográfiákról; a feldolgozásnak csak az elemi színreviteli követelményeknek kellett eleget tennie. Ez a megoldás persze csak akkor lehetett eredményes, ha az előadott táncanyag tökéletesen élt az „előadók lábán”. (Kifejezetten betanult táncot a kiemelkedő csoportok közül talán csak Szatmárökörítő, Nagyálló és Kiskunhalas vitt színpadra.) A rögtönzés persze olyan, hogy egyszer ragyogóan, máskor gyengén sikerül. Csoportok esetében egy-egy ember „megzavarodása” az előadáson belül az összprodukciót is veszélybe hozhatja. Az improvizáció tele van továbbá változékony hangulati elemmel, s ez egyenként és alkalmanként ismét meglepetést hozhat. A rögtönzés tehát

11. Verbungot járó Józseffalvaik

Verbunk at Józseffalva





12. Kodály Zoltán a bocsárlapujtói csoporttal

Zoltán Kodály with the group of Bocsárlapujtó

— mint a színpadi műforma szerkezeti eleme — kicsit mindig hazardjáték. Ugyanakkor megfelel az eredeti, élő hagyománybemutatásra való törekvés — „beállítás-ellenes” — igényének. A bokrétás produkciók színrevitelében tehát ez a felfogás érvényesült. Egyidejűleg azonban az alapvető színpadi törvényeknek is eleget kellett tenni, pl. a szám ne legyen hosszadalmas, a színpadra meghatározott módon kell bejőnni, az előadást a nézők felé kell formázni stb. Legalább annyi buktatója volt egy ilyen bemutatónak, mint egy napjainkban szervezett TV-fesztivál élő adásának. Nem véletlenül használtuk a hasonlatot: a bokrétás műsorok szerkezetére is ma többnyire azt mondanánk, hogy fesztiválműsor összeállítás, mindenféle keretjáték nélkül.

A Gyöngyösbokréta színpadi produkciója szerkezetileg és megalapozottságában lazább volt a néptáncfeldolgozások és bemutatók később kialakult formáinál, de hangulatában, hagyományyszerűségében, a népi táncolási módhoz való közelállásban a mai feldolgozásoknál általában teljesebb, gazdagabb volt. Az ilyen módon való színpadravitel ugyan a hibalehetőségek sorát hordja magában. Mégis, a népi táncolási mód tartalmát és „levegőjét” tudja „hozni” — ha „jól jön ki a lépés”. Erre egyébként volt lehetőség: a tagok az egyes bemutatókon valóban ünnepi hangulatban érezhették magukat. Megszabadulván otthoni gondjaiktól, egy olyan közösségben és légkörben



13. Csángó bokrétások

Csángó Pearly Bouquet dancers

mentek színpadra, amelyben önkéntelenül megpróbálták képességük legjavát adni. A rendszeres szereplés és a várt siker elmaradása olykor ugyan károsan is visszahatott: egyes csoportoknál, vagy tagoknál a műgond hiányát idézhette elő, esetleg nagyképűséget, sztárszellemet is. A fellépéseknek a tagságra gyakorolt hatását egészében mégis pozitívnak kell tartanunk. A mozgalommal annak részvevői olyan lehetőséghez jutottak és olyan élményben gazdagodtak, amilyenre egyéni helyzetük alapján semmiképpen sem lett volna módjuk. Az a jelszó, hogy „ünnepnap Kelet”, ebben az értelemben számukra valóban realizálódott. De nem annyira Kelet lett itt a döntő (amin a Paulini féle megfogalmazás a ruhákat, a táncokat értette), hanem az ünnep, a mindennapi megszokottságból való alkalmi kiemelkedés. A bokrétázás természeténél fogva nem oldotta, nem oldhatta meg a falusi társadalom feszültségét, égető szociális gondjait, de mint kulturális mozgalom eleget tett funkciójának, amikor résztvevőit kiemelte — ha csak rövid időre is — a köznapi gondok egyhangúságából és a művészet vigasztaló, felemelő pillanataiban részesítette. Az élményben sokan osztoztak. Ha száz bokrétás csoportot veszünk alapul²⁷ és mindegyik csoport kezdő létszámát átlag 14–16-ban jelöljük meg, már akkor is tekintélyes létszámú volt ez a mozgalom. Az évek során azonban majdnem mindegyik bokrétá tagsága legalább egyszer kicserélődött. Ezért elmondhatjuk, hogy Magyarországon ez a falusi kulturális mozgalom addig

²⁷ A Bokrétá Szövetség iratai között találtam egy feljegyzést, amely szerint 1943-ban kb. további 220 (!) község jelentkezését jegyzik. A bokrétázni szándékozó községek 80%-a már a helyi szervezők nevével van feltüntetve. A 220 községből mintegy 70 a „visszacsatolt területéről” származik. — Ha a mozgalom szervezése az országon végigsöpörő háború miatt nem torpan meg, valóban hatalmas szervezetté alakulhatott volna.

nem látott méretekben mozgatott meg tömegeket. A Bokréta Szövetségnek a tizenöt év folyamán mintegy 3500—4000 tagja lehetett. A bemutatásokon való részvétel igen mély nyomot hagyott bennük. Csak az élmény nagyságának tulajdoníthatjuk, hogy a volt bokrétások visszaemlékezése a hajdan történetekre ma is nosztalgikus és eleven.

V. A bemutatók népművészeti anyaga

Szendrei Zsigmond a *Hagyomány Szava* 1941. augusztusi számában így ír a gyöngyösbokrétások által színpadra vitt hagyományokról: „... a bokréták jeleneteiből a különböző vidékek ünnepi öltözködésének egész sorozata állítható össze, nótáinak kiválogatásában mindig a jellemzőre törekszik, arató, pásztor- és halásznótáik csupa ősi örökség. A különböző vidékeken szokásos alkalmi táncoknak egész hosszú sorát kutatták fel, nem is említve a csikós, juhász, kanásztáncokat, látjuk a legények pajtás, patkós- és sapkatáncát, meg a kisszéktáncot, az ősi verbunk különböző változatait éppen úgy, mint a „Bene Ádám”, csép, zsandártáncot, meg az asszonyok férc, virág, üvegtáncát és azután a vegyepárost, kivetős és csillagtáncot. Csupán nevek volnának ezek, ha a Gyöngyösbokréta meg nem mentette volna azokat.”

Ez az idézet már 30 esztendő és ha akkor igaz, mennyivel inkább érvényes lenne ma a bokrétások hagyománykutató munkája nélkül. 100—120 néptánc csak nevében élne.

A táncagyomány kutatásakor legfeljebb két emberöltő emlékezetére vagyunk utalva. Így Györffy korábban idézett „félelme”, hogy egy tudatos céllal átalakított

14. Szanyi gyerekek a „Pásztor Böskét” húzzák

Children at Szany play the „Pásztor Böske”





15. A csikménaságiak betlehemes játéka

Nativity play at Csikménaság

hagyomány a következő emberöltő emlékezetében már „hiteles”-nek tűnik, reális volt. Jó néhány néptáncunkról tudjuk, hogy „bokrétás”, legalábbis a motívumok sorrendjét, bizonyos formáit tekintve, s az „eredeti” hagyomány rekonstruálására már nem mindig van lehetőség.²⁸

A Gyöngyösbokréta bemutatókon szereplő hagyományokról elsősorban a műsorok ismertetése tájékoztat. Ez megbízhatóbb, mint a bokrétások visszaemlékezése, bár az ismertetések nem egyszer önkényesen a szokásokban előforduló táncok alapján adnak neveket a felsorolás élénkítésére. Sok csoport lakodalmat, arató- és fonójelenetet mutatott be és egy műsorban több hasonló cím nem lett volna vonzó. Így került pl. a fonóképben szereplő „hátravágós” tánc neve az egész váraljai program címeként a műsorba. A bokrétások a szereplések során mintegy 75–80 féle táncot, 35–40 játékot, jelenetet, szokást mutattak be. Ha minden csoport egy előadás keretében mutatta volna be műsorát, közel 200 táncot, játékot, szokást láhattunk volna.

²⁸ Karád, Kunszentmiklós, Kapuvár, Szatmárökörítő, Nagykálló, Kiskunhalas bokrétás csoportjainak táncait a helyi bokréták vezetői kifejezetten a Gyöngyösbokréta bemutatókra állították össze hagyománytörédekekből egész táncfolyamattá, legtöbbször táncosaik aktív segítségével. Néha a ma már köztudatban élő táncnév is Paulinitól származik, pl.: fergeteges, kun legényes, pajtástánc stb. (Császár József, a szatmárökörítői kampóstånc szólistája – 1969-ben 58 éves – szerint párostáncukat sose nevezték „fergetegesnek”. Volly István emlékezete szerint egyszer Paulini mellett ült egy próbán, amikor a bokréta elnöke először látta az ökörítőiakat a Városi Színházban és mintegy magának megjegyezte: „hát ez fergeteges!” A nyomtatott műsorokban azonban a tánc következetesen végig „szatmári csárdás”-ként szerepel és csak az ismertetésben olvashatjuk, hogy: „fergeteges táncaik vannak”. Mégis, már 30 évvel később, 1968-ban Geller Dezső, az ökörítői tánc-csoport mai vezetője úgy emlékszik, hogy mindig fergetegesnek nevezték a táncot.)

A) A BOKRÉTÁS CSOPORTOK REPERTOÁRJA²⁹

- Alsóberecki* (69), Borsod-Abaúj-Zemplén megye (Magyar László tanító). 1936. VI. Koszorúköszöntő, hatoztatás, csapásolás. 1937, 1938–39. Ujoncok, keménycsárdás. 1940, 1941, 1943. — MTA. Ft. 695.
- Apátfalva* (98), Csongrád megye. A Bokréta hitelesítése megtörtént, de budapesti szerepléséről nincs adat. — MTA. Ft. 251., 277. Csárdások, marsok.
- Atkár* (53), Heves megye (Pók Márton tanító). 1936. VIII. Sarkantyústánc, karikatánc, menyecskeváltótánc. 1938, 1939, 1940, 1941.
- Bag* (56), Pest megye. 1936. VI. Termőág, pajtástánc. — MTA. Ft. 201., 235., 361., 443., 453. Bukóscsárdás, vénlánycsúfoló, kukkós körtánc, karikázók, csárdások, verbunkok, seprútánc, mars, gyertyástánc, lakodalmi felvételek.
- Bácskertes* (82), Jugoszlávia. 1941. Gúnárjáték, dus. 1942.
- Bart* (37), Csehszlovákia (Gürtler Dénes, majd Mácsik Ilona tanítók). 1939. Hajnaltüze, mártogatós, 1940, 1941.
- Báta* (23), Tolna megye (Incze Sándor tanító, majd Angyó Dávid asztalos) 1934. Aratóünnep. 1935. Üvegcsárdás, 1936. VIII. Halászkok. 1938, 1939, 1940, 1941, 1942. — MTA. Ft. 75., 76., 77., 410., 372., ÁNE. Ft. 104. Cigánytánc, karikázó, csárdás, üveges, lakodalmi kóló, szakácstánc, ugrós, gazdaasszonytánc.
- Bocsárlapujtó* (42), Nógrád megye (Csáki József főjegyző). 1931, 1932, 1933, 1934. Menyecskekar, kopogóstánc, 1935. Szentivántüze. 1936. VIII., 1938. Dobogós. 1940, 1941, 1942. Hidasjáték. 1943.
- Boldog* (59), Heves megye (Bruckner Jenő főjegyző, majd Újvári tanító) 1931, 1932, 1933, 1934. Örömkalács, falusi héréz. 1935. Bújtató, mártogatós. 1936. VI. Kiszijárás. 1937. Májfa alatt. 1938, 1940, 1941, — MTA. Ft. 357.
- Buják* (48), Nógrád megye (Almási Miklós tanító) 1931, 1934. Vegyeskar, fonó. 1935. Páros körtánc. 1936. VIII. Örömkalács. 1937, 1938, 1940. Mártogatós. — MTA. Ft. 158., 357. Karikázó, verbunk, csárdás.
- Bugac* (78), Bács-Kiskun megye (Bodócs Gyula kecskeméti újságíró) 1934. Gulyástánc. 1936. VI., 1937, 1938, 1939, 1941. — ÁNE. Ft. 97. Pásztortánc.
- Cigánd* (70), Borsod-Abaúj-Zemplén megye (Kántor Mihály tanító) 1935. Májusjárás, átvető, keménycsárdás. 1936. VIII., 1937. Csapásolás. 1938, 1940, 1941, 1942, 1943. — MTA. Ft. 1., 97. Verbunk, keménycsárdás, zöldágjárás, menettánc.
- Csikmenaság* (96), Románia (Adorján Áron kereskedő) 1941. Csüddöngölő, népi játékok.
- Csikszenttamás* (94), Románia. 1941. Csüddöngölő. — MTA. Ft. 9., 10., Verbunk, páros-táncok.
- Csorna* (2), Győr-Sopron megye. 1938. Legényes, párosverbunk. 1939. Dus. 1941. — MTA. Ft. 258. Seprútánc, csárdás, dus.
- Csurgónagymarton* (9), Somogy megye (Szigeti Zsigmond, majd Kapitány József tanító) 1934. Dongó, lóvásár, seprútánc, gólya. 1935, 1937, 1938. Kukoricafosztás. 1940, 1941 és 1942.
- Derecske* (76) Hajdu-Bihar megye (Hatházi Sándor jegyző, majd Csóri Áron gazdálkodó) 1934. Férfikar, verbunkos. 1935, 1936. VIII., 1937, 1938, 1939, 1940, 1941, 1942. — MTA. Ft. 3., 106, 107., 363. Verbunk, csárdás.

²⁹ A bokrétás községek betürendbe szedett neve utáni zárójeles szám az illető község azonosítását szolgálja a mellékelt térképen. A megyenév után zárójelben a Bokréta helyi vezetőjének nevét tüntettük fel, ha ez kideríthető volt. Az évszámok a csoportok budapesti fellépésének időpontjait jelzik. Tájékoztatást adunk továbbá a szóbanforgó Bokréta műsorairól és a közben történt esetleges változásokról is. Végül utalunk az illető községben felvett táncfilmek leltári számaira és a filmek hozzávetőleges tartalmára. Az itt alkalmazott rövidítések MTA. Ft.: A Magyar Tudományos Akadémia Népzenekutató Csoport filmarchívuma; ÁNE. Ft.: Az Állami Népi Együttes Filmarchívuma. — A filmek részleteibb adatait Kaposi Edit—Maácz László: *Magyar népi táncok és táncos népszokások*, Bp. 1958. c. munká függelékében, továbbá az „Útmutató a hároméves megyei néptáncpedagógus tanfolyamok és oktatókörök szervezéséhez” c. jegyzetben (Népművelési Intézet, 1962.).

- Dercen* (71) Szovjetunió (Füsti László tanító) 1940, 1941. Pásztor tánc. — Országos Néprajzi Múzeum filmtára.
- Diósjenő* (40), Nógrád megye. Hitelesítése megtörtént, de budapesti szerepléséről nincs adat.
- Doroszló* (84), Jugoszlávia 1941. Csirajázás, dusozás. 1942. MTA. Ft. 614.
- Egerbocs* (62) Heves megye (Veronács Dezső tanító, majd Berecz András asztalos) 1936. VIII. Vevő, patkóstánc, kipörgetős. 1937, 1938, 1939, 1940, 1941, 1942. — MTA. Ft. 79., 368., ÁNE. Ft. 16. Körverbunk, karikázó, csárdás, üvegestánc.
- Érseksanád* (30) Bács-Kiskun megye (Csuka Zsigmond tanító) 1934. Menyasszonytánc. 1935. Ridázás. 1936. VIII., 1938. Őrzik a szőlőt. 1939, 1940, 1941, 1942. — ÁNE. Ft. 7. Fonójáték, háromugrós (a film lappang).
- Galambok* (7), Zala megye (Varga János tanító) 1932. Regölés, pünkösdjárás. 1934, 1935. Cséptánc. 1936. VI., 1936. VIII., 1937. Seprútánc. 1938, 1939. Háromkirályok. 1940, 1941.
- Galgahévíz* (57), Pest megye (Notter Dezső tanító) 1934. Örömkalács, pajtások tánca. 1936. VIII., 1937. Arató ünnep. 1938, 1939, 1940, 1941, 1942, 1943. — MTA. Ft. 197., Leánytánc, csárdás, májusfatánc, verbunk. Országos Néprajzi Múzeum filmtára lszn. Körtánc, párnatánc, bukós, kukkó, lakodalmi pajtástánc.
- Galgamácsa* (54), Pest megye (Hegybányai Gáborné tanító) 1939. Népi játékok, buktató. 1940, 1942. — MTA. Ft. 129. Kapusjáték, karikázó.
- Garampáld* (39), Csehszlovákia (Harsányi E.) 1943. Aratóünnep, cséptánc.
- Géderlak* (25), Bács-Kiskun megye (Vizslovszki László tanító) 1934. Menyecskekar, férctánc. 1935, 1937, 1938. Sapkatánc. 1939. Paprikafűzők, seprútánc. 1941. — MTA. Ft. 90., 321. Verbunk, csárdás, sapkatánc, széktánc, mars, karikázó.
- Gombos* (83), Jugoszlávia 1942. Tüskömugrás, lippenős. 1941. Bukorkáné (?) 1943.
- Gyimesközéplek* (95), Románia 1942. Leányrablás, játékok. — MTA. Ft. 19., 503., 504. Verbunk, régi héjsza, korobjászka, hétlépés stb.
- Gyöngyóshalász* (52), Heves megye 1935. Gyöngyös. — MTA. Ft. 320., Országos Néprajzi Múzeum filmtára: Vőfénytánc, párostánc, tánctanulás seprűvel.
- Gyöngyőspata* (50), Heves megye 1935. Gyöngyös. — MTA. Ft. 455. Csárdás.
- Hasznos* (49), Heves megye. Hitelesítése megtörtént, budapesti szerepléséről nincs adat.
- Hevesaranyos* (61), Heves megye (Mikó Miklós) 1935. Dudatánc, 1936. VIII. Váltótánc. 1937. Juhásztánc. 1938, 1939, 1940, 1942.
- Hollókő* (45), Nógrád megye (Bakai Mihály tanító) 1936. VIII. Fonó, koszorúköszöntés, sarkantyústánc. 1937, 1938, 1939, 1940, 1941, 1943.
- Homokmégy* (29), Bács-Kiskun megye (Radics Tivadar, majd Cár János tanító) 1932, 1935. Férctánc, párnatánc. 1936. VI. 1937, 1938, 1939, 1940, 1941, 1942, 1943. — MTA. Ft. 88., 351. Csárdás, karikázó, békatánc, mars, verbunk, párnatánc.
- Hosszúhetény* (19), Baranya megye (Nemes János tanító) 1935. Aratóünnep, csárdás, friss, körtánc, gyűszűtánc, párnatánc. 1935. Csillagtánc. 1936. VI. 1936. VIII. 1937, 1938. Háromkirályok, hipp-hopp farsang. 1939, 1940, 1941. Bérestánc. 1943. — MTA. Ft. 5. Kanásztánc.
- Hortobágy* (75), Hajdu-Bihar megye 1934. Csikóstánc, 1935, 1936. VIII. 1937, 1938, 1939, 1941, 1943.
- Inaktelke* (89), Románia (Kalló János bírő) 1941. Tejbemérés, legényes. 1943. Kapuzás. — MTA. Ft. 13., 521. 529., 541., 691., 666. Legényes, csárdás.
- Izsa* (36), Csehszlovákia 1939. Pajtástánc, menyasszonytánc.
- Józseffelva* (81), Jugoszlávia, bukovinai székelyek (Németh Kálmán tanító) 1941. Borz-dánfutó, verbunk. 1942. Karácsonyi köszöntő. — MTA. Ft. 30., 31., 32.
- Kalocsa* (27), Bács-Kiskun megye (Kujáni Ferenc kanonok és Dinnyés Gergely káplán) 1934. Szegélytánc, 1935. Férctánc, mars. 1936. VIII. Rozmaringtánc. 1937. Aratóünnep. 1939. Paprikafűző. 1940, 1941, 1942, 1943. — MTA. Ft. 21., 85., 86., 87., 95. Mars, csárdás, magyar kettős, gyermekjátékok.
- Kalotaszentkirály* (90), Románia 1941. Kántálás, fonó. 1942. Legényes, karolás.
- Karád* (12), Somogy megye (Happ József tanító) 1935. Kanásztánc, huszártánc, rezgőcsárdás. 1936. VIII. 1937. Kocsikala, üvegcsárdás. 1938. Pinceszere. 1939, 1940, 1941. — MTA. Ft. 146., 207. Kanásztánc, üvegcsárdás, seprútánc, rezgő, csárdás, kocsikala.

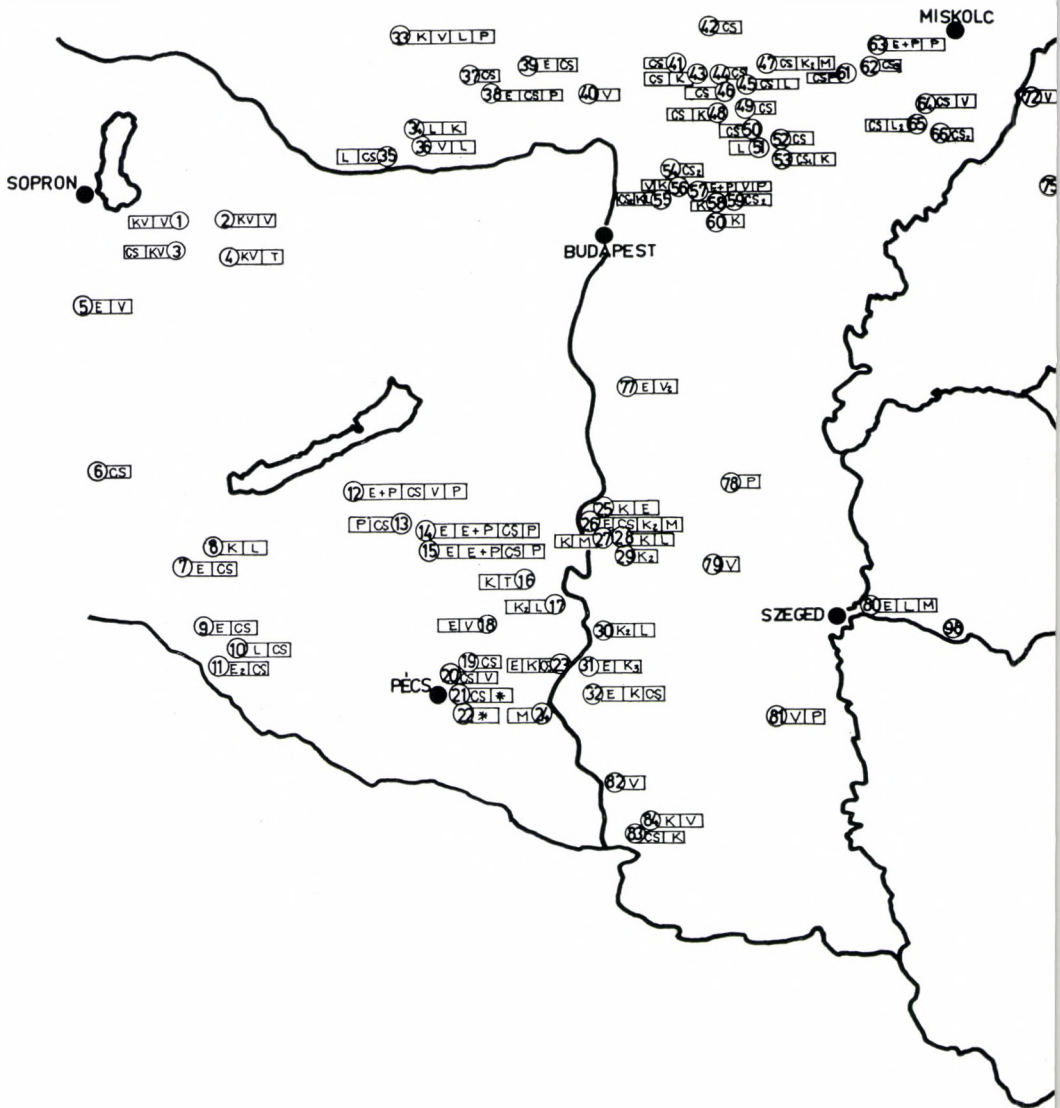
- Kapuvár* (1), Győr-Sopron megye (Németh János bíró) 1931, 1932, 1933, 1934. Párosverbunk. 1935, 1936. VIII. Párnajáték, 1937, 1938. Gyertyástánc. 1939, 1940, 1941, 1942, 1943. — MTA. Ft. 80., 293., 349. Verbunk, csárdás, seprútánc, lakodalom.
- Kazár* (47), Nógrád megye (Komáromi Antal agronómus) 1934. Aratóünnep, körtánc. 1935, 1936. VIII. — MTA. Ft. 132., 133. Csárdás, karikázó.
- Kecsetkisfalud* (92), Románia (Kiss István lelkész) 1942. Csüördögölő. — MTA. Ft. 642.
- Kéménd* (38), Csehszlovákia (Csepregi Kálmán tanító) 1939. Hajnaltüze, mártogatós. 1940, 1942. Menyasszonytánc, kanásztánc, seprútánc. — MTA. Ft. 591., 633.
- Kide* (87), Románia 1942. Csüördögölő.
- Kiskomárom* (8), Zala megye (Mátai József főjegyző) 1934. Regőlés. 1935. Páros körtánc. 1936. VIII. 1938, 1939, 1942.
- Kiskunhalas* (79), Bács-Kiskun megye (Nagy-Czirok László) 1936. VIII. Bene Ádám tánca, gyalogszéktánc. 1937, 1939. — ÁNE. Ft. 125. Verbunk, csárdás, széktánc, seprútánc.
- Kocsola* (15), Somogy megye (dr. Györffi Béla főjegyző) 1936. VIII. Kanásztánc, üvegcsárdás, ugratós. 1937. Kendernyomás. 1938, 1939, 1940, 1942, 1943.
- Komáromszentpéter* (35), Csehszlovákia 1939. Sallai, argyilustánc, buktató. 1942.
- Koppányszántó* (14), Tolna megye (Kovács István tanító) 1931, 1932, 1934. Kanásztánc, üvegcsárdás, ugratós. 1935, 1936. VI., 1936. VIII., 1937, 1938, 1939, 1940, 1941. — MTA. Ft. 434.
- Kraszna* (86), Románia 1941. Aratóünnep, forgó. 1943.
- Kunszentmiklós* (77), Bács-Kiskun megye (Ferenczi Géza tanító) 1934. Sapkatánc, legényes, törökös, kun verbunk. 1935, 1936. VIII., 1937. Dömötör nap. 1938, 1939, 1940, 1941. — MTA. Ft. 415., 639. ÁNE. Ft. 124. Országos Néprajzi Múzeum filmára: Törökös, oláh leány tánca, sapkatánc, verbunk, juhásztánc, gulyástánc, süveges, csárdás, seprút.
- Kustánszeg* (6), Zala megye (Somogyi Béla tanító) 1936. VIII. Tréfás népszokások, csapós csárdás. 1937, 1939.
- Lövete* (97), Románia 1942. Karácsonyi bokréta: betlehemes.
- Maconka* (46), Heves megye (Tóth István tanító) 1936. Kő-kő játék, kivetős. 1937. Porkolás. 1938, 1939, 1940.
- Martonfa* (21), Baranya megye (Baranyai György tanító) 1937. Ugrós, csillagtánc.
- Martos* (34), Csehszlovákia 1939. Pilikézés, argyilustánc. 1942. — MTA. Ft. 511.
- Mecsekszabolcs* (20), Baranya megye 1937. Ugrós csárdás, pajtástánc, csillagtánc. 1938. Játék a párnával. 1939, 1940, 1941, 1942.
- Mezőkövesd* (65), Borsod-Abaúj-Zemplén megye (Váraljai Gyula tanító) 1931, 1932, 1933, 1934. Gyermekek, aratóünnep, menyasszonybúcsúztató. 1935. Menyasszonytánc, gyertyástánc. 1936. VIII. 1937, 1938, 1939, 1940, 1941, 1943.
- Mikófalva* (63), Heves megye (Mikó Miklós tanító) 1931, 1932, 1934. Kampótánc. 1936. VI., 1936. VIII., 1937. — MTA. Ft. 199., 470. ÁNE. Ft. 4. Karikázó, üvegestánc, vasvári csárdás és verbunk, kanásztánc, női tánc.
- Mikóháza* (68), Borsod-Abaúj-Zemplén megye (Mikula János tanító) 1934. Leánykar, árva leány lakodalma. 1935, 1936. VIII., 1938. Betlehemes játék. 1939. Rezgős csárdás. 1940, 1942. — ÁNE. Ft. 24., 37. MTA. Ft. 497. Rezgő csárdás, férfitáncok, leánytánc.
- Mohács* (24), Baranya megye (Horváth Kázmér főjegyző) 1936. VIII. Nád tánc, párnajáték, mars. 1937. Busók. 1939. Termőág, zsandártánc. — ÁNE. Ft. 98., Busójárás.
- Nádasdaróc* (88), Románia 1941. Menyasszonytánc, legényes. 1943. — MTA. Ft. 542. Legényes.
- Nagybaracska* (32), Bács-Kiskun megye (Tihanyi (Töbl) Jenő tanító) 1934. Háromugrós. 1936. VIII. Aratóünnep. 1937, 1938. Üvegcsárdás, 1939, 1940, 1941, 1942. — ÁNE. Ft. 126., MTA. Ft. 372. Háromugrós, karikázó.
- Nagyhírd* (33), Csehszlovákia (Simunek Béláné tanító) 1939. Pajtástánc, menyasszonytánc. 1940. Katonadalok, kanásztánc. 1939, 1940, 1941, 1942.
- Nagykálló* (73), Szabolcs-Szatmár megye (Szabó Antal, majd Nagy Károly tanító) 1931, 1932, 1934. Kállai kettős. 1935. Kendertaposás. 1936. VIII., 1937, 1938, 1939, 1940, 1941, 1942. — MTA. Ft. 2., 198., 260., Kállai kettős, verbunk, csárdás.
- Nagylóc* (44), Nógrád megye (Bakai Mihály tanító) 1937. Népi játékok. 1938. Aratónap (?). 1939, 1940. Mártogatós. 1942.

- Nagyréde* (51), Heves megye (Plahi Árpád tanító) 1935. Gyertyástánc. 1936. VIII., 1937, 1938, 1941, 1942. — ÁNE. Ft. 3., 146. Országos Néprajzi Múzeum filmtára: Hármastánc, karikázó, gyertyástánc, lakodalmi táncok.
- Őcsény* (17), Tolna megye (Szilágyi Dezső lelkész, majd Lovas Bálint gazda) 1931, 1932, 1934. Bölcsődalok, szakácsasszonyok tánca. 1935. Lépő, futó. 1936. VIII., 1937, 1939, 1940, 1941.
- Órhalom* (41), Nógrád megye (Havasi László tanító) 1934. Kukorgó. 1935. Rezes bokréta. 1936. VIII., 1937. Fonó, betlehemes játék. 1938. — MTA. Ft. 155., Országos Néprajzi Múzeum filmtára: Népi játékok, mártogatós, körtánc, párostánc.
- Perenye* (5), Vas megye (Heisz Alajos tanító) 1935. Verbunk. 1936. VIII. Regölés. 1937. Regruták, papucstánc, 1938. Cséptánc. 1939, 1940, 1941, 1942.
- Pusztafalu* (67), Borsod-Abaúj-Zemplén megye (Kiss Pál lelkész) 1937. Virágtánc, csapásolás. 1938, 1939, 1941, 1942. — MTA. Ft. 23., 163., 182. Leányjáték, válltánc, sarkantyústánc, csárdás, karikázó, sarkantyús csárdás, verbunk, lakodalom.
- Püspökbogád* (22), Baranya megye (Zákonvi László tanító, majd Szabolcsi János bíró) 1931, 1932, 1933, 1934. Szüreti ünnep, heveny-átadással. 1936. VIII., 1937, Csillagtánc. 1938, 1939, 1940, 1942.
- Rimóc* (43), Nógrád megye (Radványi Lajos tanító) 1934. Páros körtánc. 1935. Csalogató. 1936. VI., 1937. Népi játékok. 1938. — MTA. Ft. 347. Csárdás, karikázó, mars.
- Sióagárd* (16), Tolna megye (Gyöke János főjegyző, majd Simai Vincze kántor, majd Nöbli József adójegyző) 1934. Szüreti ünnep, szegénytánc, gólyatánc. 1935, 1936. VIII., 1937, 1938, 1939, 1940, 1941. — MTA. Ft. 372., Országos Néprajzi Múzeum filmtára: Csárdás, verbunk, gólyás, karikázó.
- Somogyudvarhely* (11), Somogy megye (Kiss József tanító, majd Mester Mihály irnok) 1935. Sapkatánc, kisszékítánc. 1936. VIII., 1937. Aratóünnep, malomjáték. 1938, 1939, 1940, 1941, 1942, 1943.
- Szada* (55), Pest megye (Báró Vécsei, majd Kövér Ilona tanító) 1938. Gyertyástánc. — Országos Néprajzi Múzeum filmtára: Leányok körtánca, verbunk, bál az udvaron.
- Szakmár* (28), Bács-Kiskun megye (Kelemen Albert tanító) 1934. Fércatánc, párnatánc. 1935. Menyasszonytánc. 1936. VIII., 1937, 1938, 1939, 1940. — MTA. Ft. 98., 483. Karikázó, párnástánc, ugrós, mars, csárdás.
- Szamosardó* (85), Románia 1942. fonó, maszkrások.
- Szany* (4), Győr-Sopron megye (Kokas Kálmán tanító) 1931, 1932, 1933, 1934. Férfikar, dusoló, verbunkos, pásztorbőske. 1935. Leánykar, csörgőpulka. 1936. VI., 1936. VIII. 1937. Pántlikapéz, 1938, 1939. Pünkösdi királynő. 1940, 1941, 1943. — MTA. Ft. 94., 349. Dus, verbunk, kanásztánc.
- Szatmárökörítő* (74), Szabolcs-Szatmár megye (Németh Lili földbirtokos) 1939. Kampóstánc, átvetés, szatmári csárdás. 1940, 1941, 1942. „Fereteges táncuk vannak!” — jegyzi meg az ismertetőben. 1943. — MTA. Ft. 14., 110., 117., 118., 344., 383. Fereteges, juhásztánc, magyar verbunk, csárdás, hármas csárdás.
- Szék* (91), Románia (Mihály Károly lelkész) 1941. Lassú, legényes, tempótánc. 1942, 1943. Lassú és szapora tempó. — MTA. Ft. 514., 617., 671.
- Szenta* (10), Somogy megye (Tungli József és Józsefné tanítók) 1936. VIII. Regölés, trefás lakodalmi szokások. 1937, 1939, 1941.
- Szentgerice* (93), Románia (Bíró Izsák lelkész) 1942. Maszkrások, csürdöngőlő, üvegestánc. 1943.
- Szentistván* (66), Borsod-Abaúj-Zemplén megye (Lukinics Ferenc tanító) 1931, 1932, 1935. Gyermekjátékok, kukkó, betlehemesek, átvetés. 1936. VI., 1936. VIII., 1937, 1938, 1940, 1941, 1942, 1943. — MTA. Ft. 27., 131. Lakodalmi menettánc, karikázó, négyeselő, átvetés, lippentős, seprőtánc, csárdás, kukkó, verbunk.
- Szeremle* (31), Bács-Kiskun megye (Dittler Lajos tanító) 1932, 1933, 1935. Lépő, futó, háromugrós. 1936. VIII., 1937. Halászok, üvegcsárdás. 1938, 1939, 1940, 1941, 1942, 1943. — ÁNE. Ft. 7. (a film lappang), ÁNE. Ft. 110. Csárdás, karikázó, üvegtánc.
- Tápé* (80), Csongrád megye (Csóti Mihály tanító) 1934. Lakodalmi tánc. 1935, 1936. VIII., 1937. Halászok, mars. 1938, 1939, 1940, 1941, 1942, 1943. — MTA. Ft. 115., 154., 467. Leány körtánc, darudöbögő, kanásztánc, férfítánc, oláhos, csárdás.
- Tard* (64), Borsod-Abaúj-Zemplén megye (Novothy László tanító) 1934. Remélés. 1935. Csapásolás. 1937. Viszik a lakodalmi kendőt, átvetés. 1938, 1939, 1940, 1941, 1942. —

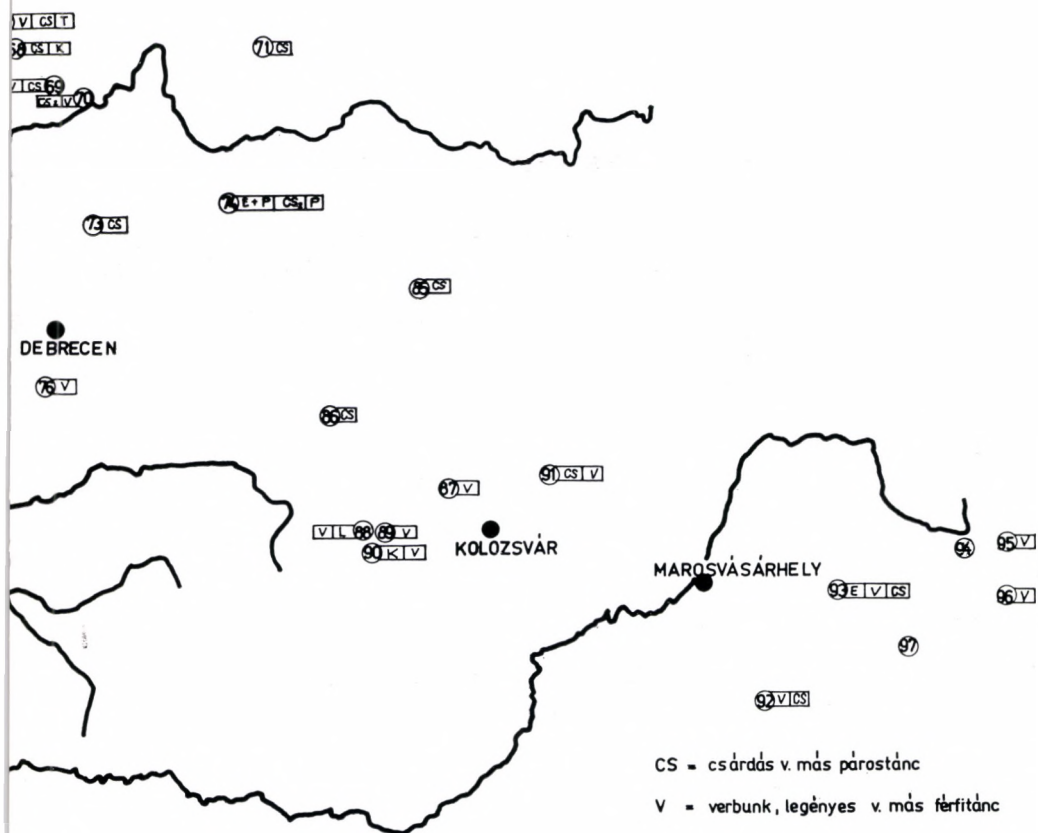
A GYÖNGYÖSBOKRÉTÁS HELYSÉGEK



TÁNC TÍPUSOK



A GYÖNGYBOKRÉTÁS HELYSÉGEKBEN



CS = csárdás v. más párostánc

V = verbunk, legényes v. más férfitánc

E = eszközös tánc

P = párostánc

K = körtánc

L = lakodalmi tánc

T = társasági tánc

* = csillag tánc

- MTA. Ft. 599., Országos Néprajzi Múzeum filmtára: Karikázó, csárdás, csapásolás, átvétős csárdás, férfiszóló.
- Tiszapolgár* (72), Hajdu-Bihar megye (Boros József bíró) 1931, 1932, 1934. Csapásolás. 1935, 1936. VIII., 1937. Menyecske-tánc. 1938, 1940, 1941, 1942. — MTA. Ft. 327. Csapásolás, csárdás.
- Törökkoppány* (13), Somogy megye (Császár József tanító) 1937. Csókpohár, menyasszonykikérő, kanásztánc. 1938, 1939, 1940, 1941. — MTA. Ft. 173., 348., Országos Néprajzi Múzeum filmtára: Verbunk, csárdás, söprútánc, kanásztánc, karikázó, erdőjárózás.
- Tura* (58), Pest megye (Kovács László tanító) 1936. VIII. Népballadák. 1937. Zódiág, kukkó, 1938, 1939. — MTA. Ft. 123. Aratóünnep, menettáncok, csárdás, karikázó.
- Uzód* (26), Bács-Kiskun megye (Benedek Sándor gazda) 1935. Csókjáték, lippenős, körbokázó. 1936. VIII., 1937. Paprikafűzők, férctánc. 1939. Lúdtánc, seprútánc, mars. 1940, 1941, 1942. — MTA. Ft. 479.
- Váralja* (18), Tolna-megye (Jánosi György lelkész) 1934. Fonó, maszkások, tolnai- és hátravágós csárdás. 1935. Üvegcsárdás. 1936. VI., 1937. Szüreti korona. 1938, 1939. Játék a párnával. 1940, 1941, 1942, 1943. — MTA. Ft. 4., 211., 212., Országos Néprajzi Múzeum filmtára: Juhásztánc, kanásztánc, szőlőtáposó tánc, csillagtánc, hátravágós verbunk, szokások, gyermekjátékok.
- Vitnyéd* (3), Győr-Sopron megye (Horváth Péter tanító) 1935. Párosverbunk, ugrós csárdás, 1936, VIII., 1937. Pünkösdi királynő. 1938, 1939. Játék a párnával. 1940, 1941, 1942. — MTA. Ft. 111., 291., 349., 442. Csárdás, verbunk, párnásjáték, induló, köcsögös tánc, dudacsárdás, seprútánc, gyermekjátékok.
- Zsámok* (60), Pest megye (Janda József tanító) 1935. Gunaras, kásdomikás. 1936. VIII., 1942. — MTA. Ft. 127.

B. A BOKRÉTÁS TÁNCOK JEGYZÉKE³⁰

Csárdások³¹ és más párostáncok. (CS)

átvétős:	Szentistván, Tard, Cigánd, Szatmárökörítő
borozdán futó:	Józseffalva
bújtató:	Galgamácsa, Szada, Boldog, Komáromszentpéter
csalogató:	Rimóc
csapós csárdás:	Kustánszeg
csörgőpulka:	Szany
dudatánc:	Hevesaranyos
forgó:	Kraszna
keménycsárdás:	Cigánd
kapástánc:	Gyöngyös, Gyöngyöspata
kállai kettős:	Nagykálló
kettős ugró:	Gyöngyöshalász
kipörgetős:	Egerbocs
kivetős:	Maconka
kukkó:	Szentistván, Mezőkövesd
kukorgó:	Órhalom
lassú:	Szék
lippentős:	Uzód, Gombos

³⁰ A bokrétás táncok érdemi csoportosítására, mélyebb osztályozására eddig nem vállalkozhattunk. A nevek mögött rejtőző táncfajták pontos meghatározása, tisztázása még alapos kutatómunkát igényel.

³¹ A zárójelben szereplő betűjelzések a térképen is alkalmazott, a táncfajtákra utaló jelölésekkel azonosak. Cs: Csárdás vagy más párostánc. V: Verbunk, legényes vagy másfajta férfítánc. E: Eszközös tánc. P: Pásztortánc. K: Körtánc. L: Lakodalmi tánc. T: Társasági tánc. A: Csillagtánc, ugrós.

mártogatós:	Galgamácsa, Buják, Boldog, Nagylóc, Kéménd, Bart
menyecskéváltó:	Atkár, Kazár
patkóstánc:	Egerbocs
rezgő csárdás:	Karád
ropogós:	Bocsárlapujtó
sarkantyús:	Atkár, Hollókő
szatmári csárdás:	Szatmárökörítő
ugrós:	Koppányszántó, Kocsola, Mecsekszabolcs, Martonfa, Vitnyéd
vevő:	Egerbocs
virágtánc:	Pusztafalu

Verbunkok és más férfi táncok. (V)

Bene Ádám tánca:	Kiskunhalas
csapásolás:	Tard, Tiszapolgár, Alsóberecki, Cigánd, Pusztafalu
csürdöngölő:	Csikmenaság, Kide, Kecsetkisfalud
dus:	Szany, Bácskertes
hatoztatás:	Alsóberecki
hátravágós:	Váralja
huszártánc:	Karád
pajtástánc:	Galgahévíz, Bag, Nagyhind, Izsa, Mecsekszabolcs
páros verbunk:	Kapuvár, Vitnyéd, Csorna
tempótánc:	Szék
verbunk:	Kapuvár, Szany, Perenye, Derecske, Kunszentmiklós, Diósjenő, Józseffalva, Szentgerice
törökös:	Kunszentmiklós
legényes:	Szék, Nádasdaróc, Inaktelke, Kalotaszentkirály, Kunszentmiklós, Csorna

Eszközös táncok, pásztortáncok. (E)

csikóstánc:	Hortobágy
gulyástánc:	Bugac
kampóstánc:	Mikófalva, Szatmárökörítő
kanásztánc:	Koppányszántó, Karád, Kocsola, Galgahévíz, Nagyhind
kendőtánc:	Mikóháza
kisszéktánc:	Somogyudvarhely
párnatánc:	Szakmár, Homokméggy, Püspökbogád
sapkatánc:	Kunszentmiklós, Somogyudvarhely
seprútánc:	Perenye, Uszód, Kéménd
üvegcsárdás:	Koppányszántó, Kocsola, Bata, Nagybaracska, Váralja, Szeremle, Tápé, Szentgerice ³²

Körtáncok. (K)

csillagtánc: ³³	Hosszúhetény, Püspökbogád, Martonfa, Mecsekszabolcs, Váralja
csirajázás:	Doroszló
férctánc:	Kalocsa, Uszód, Géderlak, Homokméggy
futó:	Ócsény, Szeremle
háromugrós:	Nagybaracska, Érsekcsanád, Szeremle
karikázó:	Atkár, Kazár, Nagyhind, Érsekcsanád

³² Erdélyből az egyetlen üvegestánc adat. Korábban menyecskék egyedül vagy párosan táncoltak a Nyárádméntén szokásos motívumokat fejükön üveggel. Ma már férfiakkal is táncolják, de csak a táncsoport fellépései alkalmával.

³³ Az ugrós-cinege táncfajta csillag alakban járt formája.

karolós:	Kalotaszentkirály
körbokázó:	Uszód
lépő:	Őcsény, Szeremle
páros körtánc:	Rimóc, Kazár, Buják, Szada, Kiskomárom
szegélytánc:	Sióagárd
tüsköm ugrás:	Gombos
váltó:	Kazár

Lakodalmi táncok. (L)

árgylustánc:	Martos, Komáromszentpéter
dunnatánc:	Kazár
gyertyástánc:	Érsekvadkert, Nagyréde, Mezőkövesd, Szada, Kapuvár
mars:	Kalocsa, Mohács, Tápé
menyasszonytánc:	Mezőkövesd, Nagyhind, Szatmárökörítő, Érseksaná, Tápé, Izsa, Nádasdaróc
menyecsketánc:	Tiszapolgár
szakácsnék tánca:	Őcsény

Szokások, játékok (C)

arató ünnep:	Gyöngyöshalász, Kazár, Bába, Hosszúhetény, Buják, Galgahévíz, Nagybaracska, Nagylóc, Somogyudvarhely, Kalocsa, Kraszna, Atkár, Szentistván
árva leány búcsúztató (leány kikérés):	Mikóháza
balladák:	Tura, Galgahévíz
betlehemes:	Szentistván, Órhalom, Mohács, Lővéte
busójárás:	Mohács
cséplés hetesben:	Szűgy
csókjáték:	Uszód
csók-pohár:	Törökkoppány
dongó:	Csurgónagymarton
fonókép:	Gyöngyöspata, Buják, Váralja, Hollókő, Órhalom, Kalotaszentkirály, Szamosardó
gólya:	Csurgónagymarton
gúnaras:	Zsámbok
gúnárjáték:	Bácskertes
hajnaltüze:	Bart, Kéménd
halászok:	Szeremle, Tápé
háromkirályok:	Galambok, Hosszúhetény
hevenyátadás: ³⁴	Püspökbogád
hidasjáték:	Nagylóc
hídtánc:	Uszód
kásdomikás:	Zsámbok
kiszíjjárás:	Galgamácsa
kivetős:	Maconka
karácsonyi köszöntő:	Józseffalva
koszorúköszöntő:	Alsóberecki
kő-kő:	Maconka
lakodalom: ³⁵	Nagyréde, Somogyudvarhely, Tard, Tápé

³⁴ „Heveny”: feldíszített bot, melyet a szőlősgazdának adnak át.

³⁵ Sok bokrétás csoport a lakodalmi részletben levő tánc nevével szerepel csak a műsorismertetőben. Valójában tehát sokkal több csoport mutat be lakodalmi szokást, mint a felsoroltak.

lövásár:	Csurgónagymarton
mancs-játék:	Órhalom
maszkurások:	Szamosardó
menyasszonykikérő:	Törökkoppány
májusjárás:	Cigánd
örömkalács:	Diósjenő, Galgahévíz, Buják, Boldog
pántlikapéNZ:	Szany
párnajáték:	Vitnyéd, Mohács
pincszer:	Karád
pásztorböske: ³⁶	Szany
pünkösdjárás:	Galambok, Szany, Tura
regölés:	Galambok, Kiskomárom
remélés: ³⁶	Tard
Szent Iván tüze:	Bocsárlapujtó
szüreti ünnep:	Sióagárd, Püspökbogád, Váralja
szűzgulyafordítás: ³⁶	Cigánd
tejbemérés: ³⁷	Inaktelke

VI. Utóhang

Áttekintésünk a bokréta pártolók és ellenfelek több évtizedes vitatárgyát adja közre. A viták nem egyszer a tények alapos ismerete nélkül zajlottak és eredményeztek kultúrpolitikai megfontolásokat is. Ezek egy része határozottan elítélte a Gyöngyösbokrétát mint kulturális-társadalmi megmozdulást és mint színpadi jelenséget is. Holott a bemutatott táncok, szokások stb. futó áttekintése után már elismerhetjük a bokrétások és a Bokréta Szövetség jó szolgálatát, hagyományörző tevékenységét. Külön tanulmányokat érdemelne a zene, viselet és tánc hagyomány anyagának részletes rögzítése, elemzése. Erre most nem vállalkozhattam. Dolgozatomban csupán arra törekedtem, hogy az adatszerű ismertetésen túl ezt a mozgalmat összefüggéseiben mutassam be a második világháborút megelőző magyar társadalom ellentmondásos légkörében.

Az ellenmondásokhoz tartozik, hogy bár e korszakban sok feltétel adva van egy népművészeti mozgalom „kitörésére”, a vezér Paulini a magyar hagyomány fölfedezésére és megmentésére mégis a Rákóczi úti Balaton Kávéházból indul csatába. Az is jellemző, hogy az akkor már lassan fél évszázada giccsbehajló népszínművet parasztszereplőkkel „visszapolgárjogositó” kísérletei után, több esztendő ebbéli tevékenykedése után „jut csak eszébe” Paulininak, hogy a paraszttal paraszti hagyományokat vigyen színpadra. Hagyományfelhasználása „tálalásában”, erről szóló írásaiban, magatartásában minduntalan érezni vélem a Balaton Kávéház és „A” népszínmű kísértetét. Ez a reminiscencia keveredik az általa elképzelt „magyar úr” felvett szemléletmódjával, magatartásával. (Így érzem, hiszen a nagyon is városi — netán kispolgári — foglalkozásából, „48-as párti”-ízű ellenzéki eszkedéséből és baloldaliságából a Gyöngyösbokréta kivirágzásával egyszerre és együtt fejlődik ki „úri” magatartása, egészen az állandó csizmahordásig!) Talán ezért marad mindig valami ködös a hitelesség, a „dogmák”, az előadások tartalma körül, s talán ezért kelti legtöbb tevékenysége, megnyilatkozása a felszínen mozgás érzetét. — Lám, ismét Pauliniról beszélünk, ha a Gyöngyösbokrétáról esik szó.

³⁶ Farsangi szokások.

³⁷ A juhok tejhozamának megállapításához kapcsolódó mulatság.

Vajon miért nem *csak* a csoportokról, produkciókról beszélünk? Jellemző ez is. A csoportok „csak tudták a táncot és eltáncolták Pesten”. Mindentől függetlenül. A hagyomány, az előadások, a táncosok jelentették a nagyszerű időálló tényezőt. A mozgalom, a megjelenés a színpadon, a várbeli körmeneten, kívánsághangversenyen stb. volt a „diszlet” körülöttük. Ez a diszlet ugyanúgy meghagyta kívülállásukat, mint a vitákon és a sajtóban kavart Bokréta körüli vihar „a pohár vízben”, — a szervezkedés e velejárói már Paulini terrénumát képezték. Mindenesetre érdekes kettőség van a bokrétások kívülállásában is. Hiszen szerették a szereplést, szívesen tartották be a magatartásbeli, művészeti instrukciókat, csak éppen a társadalmi valóságot, abban való helyzetüket elemző gondolati küszöbön nem léptek át. Ezt tette meg helyettük Paulini, legtöbbször egyéni módon és általában a korszellemhez igazodva. A mozgalom tehát a sokoldalú társadalmi öntudatosodásban messze alatta marad a később kialakult néptáncmozgalom szellemének, progresszivitásának. De hiába kérnénk számon a mai 30 évvel későbbi néptáncfeldolgozásokat is. Ugyan hol voltak az ehhez értő szakemberek? A néprajzosok fel tudták gyűjteni a hagyományt, de alig adhattak színpadi tanácsot. Legfeljebb azt tudták megmondani, mit nem látnak szívesen. Paulininak jobb érzéke volt a színpadhoz és — uram bocsá! — a paraszttal, szereplőkkel és vezetőikkel való bánásmódhoz, rátartiságukhoz, érzékenységükhöz, apró vágyaikhoz... Ezért egyenlő még ma is a Gyöngyösbokréta Paulinival — legalábbis a bokrétás tagok és a mozgalom ismerőinek emlékezetében.

Milyen tapasztalatokat szűrhetünk le az eddigieken túl a korai néptáncmozgalom történetéből? Az elmúlt 25 évben ritkán sikerült olyan nagyvonalú népművészeti bemutatót szervezni, mint amilyen a minden év augusztusában 6–8 napig tartó, olykor 60 csoportot is felvonultató Gyöngyösbokréta sorozat volt. Sok-sok csoport sok tagja mozdult meg ekkor, hogy valóban saját ünnepi népviseletében, önbecsülve, saját hagyományát mutassa be. Szükségünk lett volna erre tovább is! Igaz, a népművészeti mozgalom a felszabadulás után tovább fejlődött, sőt egyes ágazatai csak ezután bontakoztak ki. A fejlődés azonban nem volt egyenletes, s közben sok táncot és viseletet, emberi lelkesedést és bizalmat hagytunk elkallódní. Mondhatná persze valaki, hogy a bokrétások rapidíjért jöttek. Igaz, azért is. Viszont pénz is volt rá. Mondhatná valaki, hogy a csoportok 80 százalékka mellett a 20 százalék rossz volt. Igaz, talán néha még több is. De ki az, aki 15 éven keresztül 100 csoporttól és több ezer embertől — akiknek nincs is mindig színpadhoz értő vezetője — csak jót kap?

A többségében jót látta volna szívesen néhány „értő” ember, amikor skandináv mintára szabadtéri múzeum részének kívánta a Gyöngyösbokrétát átszerveztetni. Igazuk volt? Talán ma igazuk volna, ha a színpadi feldolgozást és a népművészeti bemutatót különválasztanák. A maga idején még csak átmeneti, kevert műfaj születetett. A gondolatot azonban ma sem kellene elejteni.

Az egész mozgalom társadalmi háttéréről egy időben többen úgy vélekedtek — utólag! —, hogy a Bokréta „en bloc” kulákmozgalom volt, míg mások szerint éppen a spontán németellenesség fellegvára a faszálódó Európában. A szélsőséges és felületesen sommás vélemények jól illusztrálják, hogy egy kuszált történelmi korszak kulturális mozgalma sokszor ad lehetőséget különböző tendenciák érvényesülésére, következként e tendenciák keretének eltérő értékelésére is. Bevalljuk, vizsgálódásunk során az egész mozgalmat sokkal összetettebbnek találtuk ahhoz, hogysem „hovásorolását” egyetlen kategórikus jelzővel elintézhessük. Azt azonban bizton valljuk, hogy ma is meg kell becsülni azokat az embereket, akik évek hosszú során lelkesedéssel és fáradtsággal őriztek értékes hagyományanyagot és azt élménytadóan be is tudták

mutatni! Nem szabad elfelejteni Paulinit sem, aki alapján önzetlenül, kompromisszumok és alkudozások árán — olykor a „hatalomhoz” igazítva álmait: színpadot, magyarságot, parasztszerepeket — elérte, hogy a köztudat harminc év után is számoltartja a Gyöngyösbokrétát, s hogy a társadalom akkori vezetője a falvaktól a parlamentig, a tanítóktól a tudósokig figyelemmel kísérte és többségében támogatta törekvését.

Ma is meg kellene nyerni minden termelőszövetkezetet, társadalmi szervezetet, tanácselnököt, akár a parlamenti képviselőket is a népművészeti mozgalom támogatására. Nem mintha ez a mozgalom napjainkban teljes gondozatlanságban szenvedne. De azt sem tagadhatjuk, hogy pártoltsága az utóbbi pár évben csökkent, és sajátos módon nemcsak anyagiakban, hanem erkölcsiekben is. Valószínűleg arra kell ezt visszavezetnünk, hogy a mozgalom eszmei alapjai, művelődéspolitikai célkitűzései is tisztázatlan maradtak az utóbbi időben. Ezek rendeződésével pedig új, gyakorlati kezdeményezésekre nyílhatna lehetőség. Mindenesetre előttünk áll egy történelmi példa eredményeivel és hibáival. Tapasztalatainak jövőbeli kritikai alkalmazásáról nem volna érdemes lemondanunk.

Budapest, 1969. szeptember.



16. Pihenő mezőkövesdi bokrétások a Halászbástyán

Parly Bouquet dancers
from Mezőkövesd relaxing
on Fishermen's Bastion in
Budapest

IRODALOM

A források pontos hivatkozását a tanulmány szövege és jegyzetanyaga közli. Az alábbi bibliográfia az összefoglaló tájékoztatás igényével készült.

Az ezeréves Magyarország és a Milléneumi kiállítás. Budapest, 1896.

Az ezeréves országos kiállítás közlönye. Budapest, 1–4. évf.

Ethnographia. — A M. Néprajzi Társaság folyóirata, Budapest.

Bokrétások Lapja, Budapest, 1–6. évf.

A Hagymány Szava, Budapest, 1–5. évf.

Színészeti Lexikon. Budapest, 1929.

Heti és napilapok: *Színházi Élet, Délibáb, Budapesti Szemle, Fővárosi Hírlap, Magyar Kultúra, Magyar Szemle, Rádió élet, Új Idők, Budapesti Hírlap, Az Est, Magyarország, Nemzeti Újság, Népszava, Pesti Hírlap, Új Nemzedék.*

Dr. Gönyey Sándor: *A Gyöngyösbokréta története.* Néprajzi Múzeum Etnológiai Adattára. EA 5771.

Debreczeni László: *A Gyöngyösbokréta aktáiból. Táncművészeti Értesítő,* Budapest, 1956. *A Magyar bokréta története.* Cikkgyűjtemény a Bokréta Szövetség hagyatékából. I–X. kötet.

Magyar Csupajáték. Cikkgyűjtemény a Bokréta Szövetség hagyatékából.

Adatközlők

1. A helyi Bokréta szervezetek tagjain kívül:

Szilárd Antal, a Bokréta Szövetség titkára; Dr. Gönyey Sándor, a Néprajzi Múzeum munkatársa; Muharay Elemér, a Népművelési Intézet osztályvezetője; Pataky József, színháztörténész; Dr. Volly István, népzenekutató; Dr. K. Kovács László, az Egyetemi Néprajzi Intézet munkatársa; Dr. Tálasi István, egyetemi tanár; Szabó Iván, szobrászművész; Sz. Holló Valéria, iparművész; Dr. Markos Béla, a Fővárosi Idegenforgalmi Hivatal volt igazgatója; Bánhidi László, színész.

2. A Bokréta mozgalom személyes résztvevői

Gajdócsi József járási műv. oszt. vez. és Nemes János ny. tanító, Hosszúhetény; Király Irén tanító és Vig József tsz-tag, Sióagárd; Cinege József gulyás számadó, Debrecen; Arany Imre tsz-tag, Derecske; Gellér Dezső kereskedő, Császár József és Horváth Jenőné háztb., Ökörítőfülpös; Varga Dávid kereskedő és Dobos Antal ny. tsz-tag, Polgár; Harta F. József tsz-tag, Pusztafalu; Jarecsni Pál tsz-tag, Hutkai Imréné háztb., és Pataki Sándor postamester, Mikóháza; Géresi Bertalan kocsmáros és ifj. Kántor Mihály tanár, Cigánd; Hangácsi Ferencné háztb. és Barna István tsz-tag Alsóberecki; Máté Mihály tanító és Pergel Józsefné háztb., Kocsola; Kurdi Lajos kereskedő és Kurdi Lajosné háztb., Kópányszántó; id. Cziegner Ferenc tsz-tag és ifj. Cziegner Ferenc, Törökkoppány; Huszár Dezső tanító, Huszár Dezsőné (korábban Tungli Józsefné) tanító és Tóth József tsz-tag, Somogyudvarhely; Varga János ny. tanító, Galambok; özv. Kiss Istvánné háztb., Hodgya (Románia, Erdély); Erdei András ref. lelkész és Simon Sándor tanító, Kecset (Poltinis, Románia, Erdély); Biró Izsák unit. lelkész és Bükkösi Márton zenész, Szentgerice (Galatani, Románia, Erdély).

SUMMARY

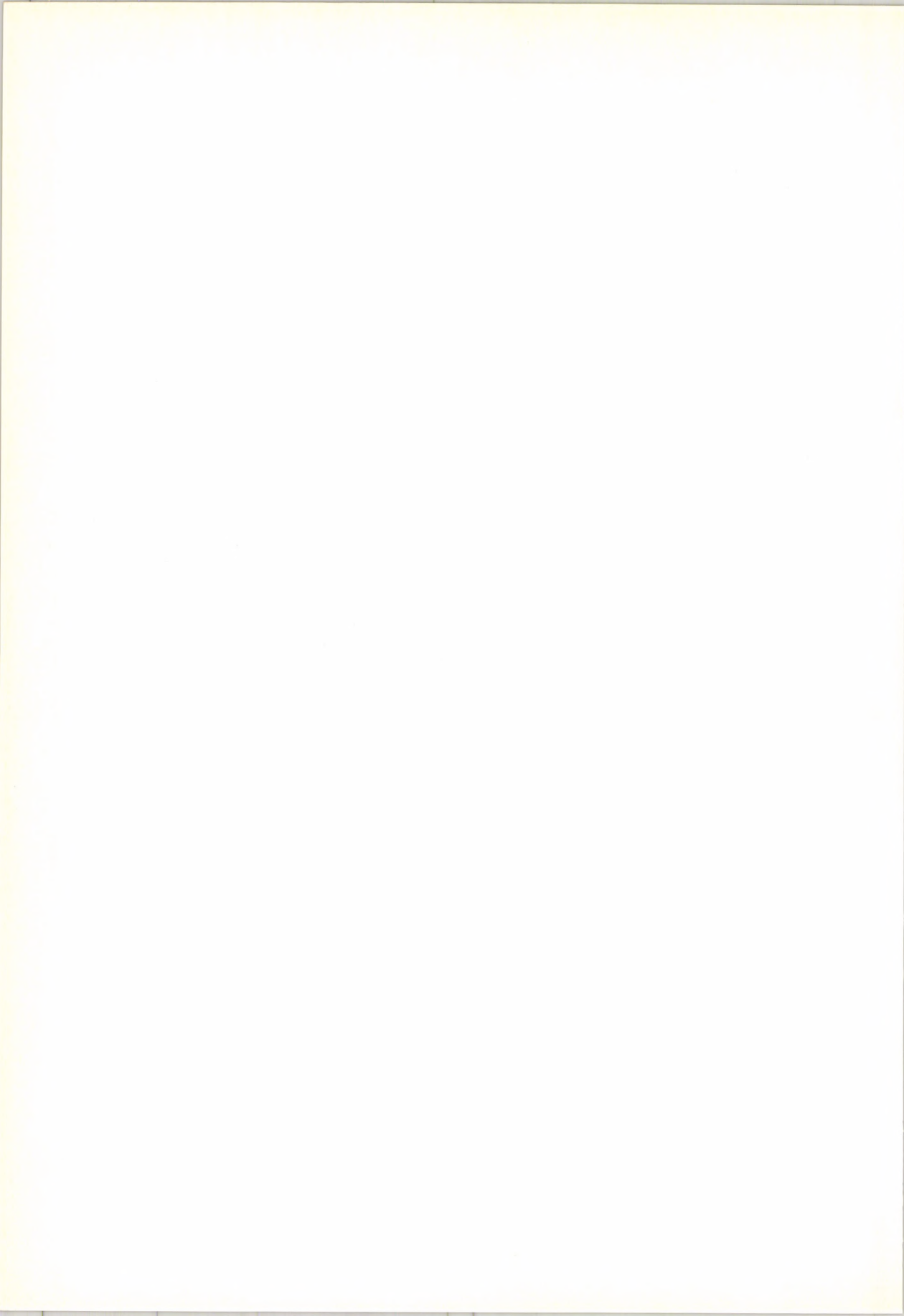
THE „PEARLY BOUQUET”

by Cs. Pálffy

The paper reviews a typical cultural movement of Hungary in the 1930's, the „Pearly Bouquet” (*Gyöngyösbokréta*). Within this movement some one hundred peasant ensembles or „bouquets” held stage performances consisting of the folkdances, songs and dramatic skits on the customs of individual villages or districts. Especially significant was the series of performances annually held in Budapest around August 20th for a week or a fortnight, with some 20 or 30 groups. The ensembles performed also abroad and went on extensive provincial tours. The movement's motto was „to preserve folk traditions”, and so in their stage productions they altered the local folklore as little as possible.

The intensive activities and production series of the movement, which included several thousand peasant dancers, took place between 1931 and 1944; and the National Bouquet Association, the central organization of the local groups, operated from 1933 to 1948. The Association and its dynamic leader *Béla Paulini* (1881–1945) did many kinds of work. They arranged and directed the shows, persuaded village teachers to organise and lead additional ensembles; they encouraged people to collect folkdances and folklore, solicited political and financial support for the cause, published a periodical, organised trade in folk-art objects, suggested programmes for the groups, and they were active in publicity.

The paper reviews the historical precedents of the movement and follows through the development and activities of the Association, discussing the ideological organizational and financial problems connected with it. Moreover, the principles of direction for the shows are analysed, the participating villages are named, the folklore repertory of the ensemble is described, and the films made of them are listed. Also the itineraries of tours in Hungary and abroad are given.



ADALÉKOK AZ EURÓPAI ÉS A MAGYAR TÁNCMESTERSÉG TÖRTÉNETÉHEZ

Kaposi Edit

Valamely foglalkozás, hivatás létjogosultságát, értékének elbírálását mindig az adott társadalom szükségletei határozzák meg. A táncmesterség megítélése is minden korban attól függött, hogy magának a táncnak mekkora és milyen szerepet szántak és tulajdonítottak a társadalom — s főleg az uralkodóosztály — életében.

Az antik Rómában pl. megvetették a táncosokat, mert a birodalomnak elsősorban parasztsokra és harcosokra volt szüksége. Augustus uralkodásától kezdve viszont a császári Rómában megnövekedett a táncosok és pantomimjátékosok jelentősége, mert a pompakedvelés, az ünnepi játékok rendezése ezt megkövetelte.

A középkorban az egyház táncilalmai, mint a legfőbb eszmei irányítás megnyilatkozásai nem kedveztek a táncmesterségnek annak ellenére, hogy a köznép és a nemesség egyaránt hódolt a tánc szenvedélyének. Ez a foglalkozás kívül állt a hivatalos és védett mesterségeken, úzői lenézett és jogtalan emberek voltak, noha mindenféle zenész, színész, akrobata és zsonglőr mesterséghez is értettek a táncon kívül.

A 15. század folyamán azonban a reneszánsz világias ünnepkultúrája egyre magasabb teljesítményt követelt tőlük, így a képzetek, a fantáziadús művészek kiemelkedhettek. S amikor az olasz reneszánsz nagypolgárai, fejedelmei számára a színház, az ünnepségek és a tánc mindennapos szükségletté vált, a képzett, sokoldalú táncmesterek nélkülözhetetlenek lettek. Akadtak ugyan továbbra is szép számmal vándor kóklerek, de a kiválóak majd három évszázadon át a királyi udvarok, hercegi, grófi kastélyok olyan szolgálói lettek, akik a legfényesebb állások betöltőivel versenyeztek nemcsak jövedelmükben, de a megbecsülés, a kegy és a bizalom terén is. A táncmester nemcsak művészpédagógus és ceremóniamester volt, hanem az előkelő reneszánsz, barokk és rokokó életforma megtervezője, alkotója is. Az érvényesüléshez szorosan hozzátartozott, hogy az „udvari ember” tudja, hogyan kell állni, járni, mozogni, öltözni, bókolni, viselkedni a társaságban.

A táncmesterség a legnagyobb elismertetést a neoplatonisták ideológiájában nyerte el: tanaikban azt hirdették, hogy az emberi társadalom a mennyi utánezata. A menny maga a harmónia. A harmónia ritmikai rend. A ritmikai rend maga a tánc. A csillagok is ebben a harmóniában táncolnak. Isten e csillagtánc mozgatója, vagyis ő az első és legnagyobb táncmester. A királynak, a nemességnek — mint a mennyi harmónia földi képviselőjének — tehát táncolnia kell. A tánc politikai hatalom. Aki pedig ezt rendező, irányítja, az a táncmester, ő tehát e hatalom részese.

Az első táncmesterek, akiknek a neve fennmaradt, mert erről ők maguk is gondoskodtak, amikor táncaikat lejegyezték: Domenico és Ebreo da Pesaro, Domenichino da Ferrara, Cornazano da Piacenza és Isacchino da Mantova a 15. századból, Baltazarino Belgioiso, valamint Fabritio Caroso a 16. századból. Bár maga nem volt táncmester, de a korabeli táncmesterek tánc és illemanyagát írta le: Thoinot Arbeau

nevét kell még megemlítenünk.¹ Tekintve, hogy munkásságukat a legtöbb tánc történet részletesen ismerteti, elemzi, erre nem itt térünk ki.

A reneszánsztól kezdve nemcsak a királyi udvarok táncmesterei, hanem a polgárok oktatói is társadalmilag megbecsült emberekké váltak. A polgári védettséget adó céhek között megtaláljuk a táncmester céhet is Nyugat-Európában.² Igaz, az udvari, hercegi táncmesterek lenézték a céhbeliakat. Azok viszont megvetették a *commedia dell'arte* társulatokhoz csapódó, azokat kísérő vándor táncosokat, akik alkalmi táncoktatással is foglalkoztak.³ Ezek az alkalmi táncmesterek egy-egy divatos tánc terjesztésében, vagy ünnepség megszervezésében nyújtottak segítséget az egyszerű embereknek. Komoly konkurenciát még a céhes táncmestereknek sem jelentettek, mert ezeknél a 16–17. században négy év volt a tanulók kiképzési ideje. Aki komolyabban akart tanulni, öhozzájuk fordult. A céhes táncmesterek utánpótlása mégis többnyire a vándor táncosokból került ki, hiszen ehhez a mesterséghez kellő tánc tudás, biztos fellépés, előadói készség kellett, amire ezek tehettek szert elsősorban. Általában másfajta „tisztos ipart” is kitanultak a táncos céh tagjai. Többnyire cipészek vagy szabók voltak, akik hétköznap ezt a mesterséget űzték és csak vasárnap rendeztek bálokat. Az ún. kék-hétfőn (Blaumontag) pedig a kocsmában, vagy más bérelt helyiségben tanították a táncokat és a jó modort. Ehhez tartoztak az elegáns járás, az öltözködés szabályai, s olyan hétköznapi tudnivalók, mint pl. az, hogyan kell burnótot szippantani, vagy az ókulárét ügyesen felrakni.

A 18. században attól, aki céhes táncmester akart lenni, Prágában pl. a következőket kívánták meg:

1. legyen prágai polgári ivadék,
2. készüljön fel nyilvános vizsgára 90 táncból,
3. fizessen a vizsgáért egy garast,
4. fogadjon a vizsgára zenekart és vendégelje meg a táncos céh mestereit.

A vizsgán sorshúzással döntötték el, hogy milyen táncokat mutasson be a jelölt. Minden táncot más-más céhes táncmesterrel kellett járnia. 1788-ban tíz céhes táncmester volt Prágában.⁴

Az akadémiai képesítésű táncmesterek a 18. század végéig Európaszerte olaszok vagy franciák voltak. Ezek a királyi és hercegi udvarokon kívül inkább a színházakhoz szegődtek el és a hivatásos táncosok képzését célzó színházi balettiskolákat vezették.

¹ Antonio Cornazano: *Il libro dell'arte di danzare*. 1465. Fabritio Caroso: *Il ballarino*. Venetia, 1581. U. ő.: *Nobilita di dame*. Venetia, 1600. Thoinot Arbeau: *Orchésographie*. Langres, 1588–1596. Cesare Negri: *Nuove inventioni di balli*. Milano, 1604. *Magyar nyelvű irodalom*: Vályi Rózsi: *Egy XVI. századbeli tánc és illemtan. Táncművészet*. 1954. 40–50, 72–78 p. U. ő.: *Thoinot Arbeau Orchésographiája. Táncművészet*, 1955. 77–79, 127–130 p. U. ő.: *A táncművészet története*. Bp. 1969, 101–138 p. Szentpál Olga: *Arbeau francia gaillarde-jainak formái elemzése*, valamint Borsai Ilona: *Gaillarde dallamok Th. Arbeau Orchésographie c. művében. Tánctudományi Tanulmányok*, 1963–1964. Bp. 1964. 79–180 p.

² A leghíresebb táncmester céh a francia „Confrérie de St. Julien des ménestriers” volt.

³ Ezzel a réteggel az egyetemes tánc történet még nem foglalkozott behatóan, pedig jelentős lehetett az a közvetítő szerep, amit a néptáncok és a táncmesteri kompozíciók kölcsönös eljuttatásában végzett a nép és a céhes, illetve udvari táncmesterek között.

⁴ dr. Cenek Zibrt: *Jak se kdy v cechách tancovalo*. 1895. 260–266 p.

1. Táncmester-ábrázolás a 18. század elejéről. (Jan Luijken: Der Tanzmeister. 1717.)

Dancing master, early 18th century
(Jan Luijken: *Der Tanzmeister*. 1717.)



Emellett főleg nemesi, majd a 19. század elejétől gazdag polgári körökben is vállaltak házi táncoktatást. S bár ezek a tánctanárok a kor divatos báli táncait is megtanították a növendékeknek, kizárólag erre még a felnőtt tanítványok esetében sem vállalkoztak. A művészpédagógusok teljes elhivatottságával amatőröknél is táncos alapképzést, a kulturált mozgásra tanítást tartották a legfontosabbnak. Ebben a magatartásban nemcsak az udvari vagy színházi táncmesterek arisztokratizmusa érvényesült, hanem az egyre nagyobb gazdasági és ezáltal politikai szerephez jutó polgárság törekvése is, amely a francia galantériát többé nem csupán a nemesség előjogának tartotta, hanem a polgári életforma szerves részévé kívánta tenni. Ezt a szellemet tükrözi az első németnyelvű röplap is, melyet a táncot támadók ellen 1707-ben adott ki Beauchamps tanítványa, a lipcsei Georg Pascha. Ő már különbséget tesz az alacsony kamara (társastánc) és a színpadi tánc (balett) között. A francia stílus első nyelvtanát 1712-ben a polgárság számára is hozzáférhetővé tette a Németországban tanító francia Louis Bonin táncmester.⁵

A gáláns irányzat német ideológiáját végülis Bonin jénai tanítványa, a fiatal nürnbergi patricius: Johann Leonhard Rost teremtette meg. Rost kiváló csillagász volt, regényeket is írt és mint a gáláns francia életforma lelkes híve, Meleaton álnéven adott ki egy könyvet 1713-ban *Von der Nutzbarkeit des Tanzens* címmel. A művelt

⁵ *Neueste Art zur galanten und theatralischen Tanzkunst.*

laikus tollából olvassuk először a felemelkedő polgárság igényét: milyennek kell lennie a kor ideális táncmesterének. Szerinte a tánctanár ne csupán technikailag képzett szakember, hanem művelt, gáláns ember is legyen, aki tudja, mit kell tanítani hivatásosoknak és mit az amatőröknek. Ez utóbbiaknak „inkább kevesebbet, de azt alaposan!” — írja. A balett-technikát, a capriolákat, az entreé-ket és az entrechat-kat a hivatásosok táncos képzésében tartja csak fontosnak. Az amatőröknél a társasági életben való érvényesülés végett inkább a szép járást, az állást, a meghajlást szorgalmazza, s nem annyira a megtanítandó táncok mennyiségét. A felnőttek magánórákon való táncoktatását mint bevett szokást említi. Az új szellem meghonosodására azonban ezt a formát elavultnak és kevésnek tartja. Helyette a „nyilvános táncparkettet” javasolja, ahol mindjárt gyakorolhatják is a tanultakat. A társaséletre nevelés céljából fontosnak tartja a nürnbergi gyermekek táncos oktatását is. S ezzel ő válik a 18. században megszülető német tánciskola első és rendkívül lelkes propagátorává. Meleaton szemében a táncparketten alakul ki az új „polgári és gáláns társadalom”, melynek már nemcsak a nemesség a tagja, hanem mindazok, akik a felvilágosult eszméket és életmódot magukévá teszik.

A kor eszmei állásfoglalását és átfogó szakmai tudnivalóit az akadémikus végzettségű lipcei táncmester: Gottfried Taubert foglalta össze 1717-ben megjelent könyvében.⁶ Taubert több, mint 1200 oldalas műve kissé dagályos stílusban, de eredeti görög, latin és francia idézetekkel telítve az egész addig ismert tánc történetet összefoglalja és ezzel jó fegyvert kovácsolt a dühödt pietisták táncellenes kirohanásaival szemben. Taubert könyve a német tánciskola tankönyve lett mindazzal a tudnivalóval, amelyet az érvényesülés érdekében minden, társadalmilag fontos állás betöltésére pályázónak ismernie kellett. Külön fejezetet szentelt ezért annak, hogy milyen az emelkedett társadalmi érintkezés formája a bálakon, esküvőkön és egyéb táncos alkalmakon. Ezzel kapcsolatban tér ki a kontár táncoktatókra s „társadalmi kártevők”-nek bélyegzi őket. Hevesen támadja a gáláns modorhoz nem illő, vad Teutscher Tanz-ot is. Könyvével a német táncmesterek olyan standard műhöz jutottak, amely szemléletet és anyagot adott, egyúttal lelkesítő célt: az eredetileg csak nemesek számára kidolgozott táncos kiképzési formákat át kell ültetni az új, polgári rendbe, s a tánciskolának kell az új társadalom egyik pillérének lennie!

A 18. század végére előttünk áll a nyugateurópai táncmester, a maitre de danse alakja, a kor eszméinek lelkes híve, terjesztője, aki az új társadalom építésében fontos szerepet vállal. A szakmai és általános műveltségben magas fokot elért táncmesternek egyaránt jártasnak kellett lennie a színpadi (balett) tánc technikájában és a kamara (társas) táncokban is.⁷ A táncmesternek saját magának is ismernie kellett a színpadi balettek különböző szerepeit, hogy ezeket be tudja tanítani. Kiképzése tehát alkalmassá tette, hogy a színházakhoz mint balettmester szerződjön. De ismernie kellett a korabeli divatos táncokat és a társasélet illetmeni szabályait, jól kellett hegedülnie, hogy ezzel biztosítsa a táncóra zenei kíséretét. Az új, gáláns táncoktatás azonban — amint látjuk — a technikai képzettség, zenei tudás felfokozásán kívül messze több volt, mint a tánc lépések megtanítása. A tánc és viselkedésformák átadása a művelt és vagyonos burzsoá-

⁶ *Rechtschaffener Tanzmeister oder gründliche Erklärung der französischen Tanzkunst, bestehend in drei Büchern...*

⁷ A „társastánc” kifejezés a német szóhasználatban először Adelung: *Grammatisch-kritische Wörterbuch* c., 1803-ban megjelent munkájában bukkan fel. Adelung szerint: „társastánc az, amelyben kettőnél többen társaságban táncolnak: egy campagnie-tánc.”

2. Taubert könyvének címlapja. (1717)

Title-page of Taubert's book, 1717



zia növekvő társadalmi szerepéhez kapcsolódott és minthogy az osztály minden tagja számára kötelező volt, a táncmester ideológiai szerepe és befolyása is megnövekedett.

A Taubert-könyv alapján kibontakozó táncmesterség szakmai követelménye, az általános polgári műveltségben betöltött szerepe két évszázadig iránymutató volt.⁸ A francia szellemet egyébként elsősorban maguk a francia táncmesterek tejesztették misszionáriusi hevülettel. Átkeltek a csatornán Angliába, sőt az óceánon is Amerikába. Ezekben az országokban hosszú éveket töltöttek, sokan le is telepedtek. Családjukban a táncmesterség a francia származás büszke tudatával együtt öröklődött.⁹

A 19. század folyamán egyre jobban kiszélesedett a tánciskola hatósugara. Míg a század első felében elsősorban a városok minden rendű-rangú lakosságát vonta be a tánctanulásba a korszellem, addig a század végére a falvak népe is megismerkedett a táncmesterrel. Európaszerte felbukkant az új vándor táncmester alakja, aki előbb lóháton és postakocsival, majd később vonaton kereste fel a falvakat. A földrajzi és társadalmi kiszélesedés a szakmai tudnivalók leegyszerűsödésével, a tanulási idő

⁸ A 18. század legjelentősebb lexikonja, a *Zedler-féle Nagy-Lexikon* 41. kötetében található *Tanzkunst* és *Tanzlehrer* c. fejezetek Taubert nyomán készültek. Ezeket 1900-ig minden szakkönyv forrásként használta. R. Lach: *Zur Geschichte des Gesellschaftstanzes im XVIII. Jahrhundert*. Wien, 1920.

⁹ A. H. Franks: *Social Dance. — A Short History*. London, 1963, 117–118. old.

megrövidülésével is járt. Ez a körülmény elsősorban a korábban oly fontos alapozó gyakorlatokat, a testképzést szorította háttérbe. A táncmesterekkel szemben támasztott igény elsősorban a divatos táncok és a társadalmi érvényesüléshez szükséges viselkedésszabályok átadására szorítkozott. Ez viszont korántsem követelt meg akkora szakmai műveltséget és nem is biztosított olyan jövedelmet, mint a korábbi századok és évtizedek igényei, így a vándor táncmester általános és szakmai műveltsége eléggé alacsony volt.

A francia forradalom után meginduló polgári demokratikus fejlődés és nemzeti függetlenségi mozgalmak hatására születtek a középeurópai néptáncokból a különböző nemzeti társastáncok. Ezek éppen friss, népi eredetüknél fogva nem illettek a gáláns társas szórakozás formáit terjesztő táncmesterek világába, így gyakran szenvedélyesen harcoltak, küzdöttek ellenük. A valcer elődje, a Teutscher Tanz — mint korábban már Taubertnél is láttuk — a német táncmesterek lenézését és dühödt üldözését váltotta ki.¹⁰

A nemzeti függetlenségért harcoló népeknél nem ez volt a helyzet. Az 1830–40-es években — éppen a német valcer hatására — tudatos nemzeti mozgalmak karolták fel a nemzeti társastáncok ügyét. Prágában, pl már az 1820-as években a „társadalmi bálók” táncrendjén megjelent néhány cseh tánc, legtöbbször a rejdowak.¹¹ Ez a mozgalom egész Csehországra kiterjedt és az ún. „cseh beszadákon” a társaság nemcsak cseh táncokat táncolt, hanem cseh nyelven énekelt, szavalt és a politikai ébredést szolgáló előadásokat is ott tartotta.¹² Később ez a mozgalom a többi szláv népet (lengyel, szlovák, horvát) is mozgósította és hasonló tartalmú szláv bálakat rendeztek. Ezt a mozgalmat a cseh táncmesterek magukénak érezték és az 1830-as évektől kezdve egyrészt politikai fogalmakat jelentő néven komponáltak táncokat („Alkotmány”, „Parlament”, „Kossuth”, „Husz”, „Zsiska” stb.), másrészt a polkát mint cseh eredetű társastáncot szenvedélyesen terjesztették bel- és külföldön.¹³ Különösen a híres prágai táncmester, Raab tett sokat ezért, amikor 1840-ben Párizsba és Bécsbe vitte el a polkát. Előfordult, hogy hajnali 3 és 4 óra között foglaltak le nála órát, hogy a polkát megtanítsa, annyira be volt az ideje táblázva. A külföldiek közül a francia Perrot táncmester járta a polkával a világot Londontól Szentpétervárig, sőt Kalkuttáig.¹⁴ A 19. század derekán tehát feltűnik annak a világiáró táncmesternek az alakja is, aki egy-egy divattáncal utazza be a világot. De még 1844-ben is olyan vonzereje volt a polkának, hogy a híres odesszai táncmester, Albert Zorn személyesen utazott Bécsbe és Párizsba, hogy megismerje a divatos táncot.¹⁵

A 19. század folyamán a nagyobb városokban Európaszerte megnyíltak a gyakorlóteremmel, ruhatárral és pihenő, várószobával (később büfével) ellátott tánciskolák.

¹⁰ Meletaon idézett művében így ír: „Ami a közönséges német táncoknál olyan kellemetlen feltűnést kelt, mindjárt fel kívánom sorolni:

1. Ha az emberek azt képzelik, hogy fokozza a jókedvet, ha féktelenül ugrándoza nyilvánítják ki örvendezésüket és szórakozásukat,
2. ha egyszerre olyan sok pár táncol, hogy az már rendtelenséghez vezet,
3. ha az egyik mind furcsábban járja, mint a másik, akkor a józan szemlélő az izléstelen látvány miatt joggal panaszkodhatik.”

¹¹ Zibr: 283. old.

¹² Zibr: 306–334. old.

¹³ Zibr: 348–362. old.

¹⁴ Zibr: 334–346. old.

¹⁵ F. A. Zorn: *Grammatik der Tanzkunst*. Leipzig, 1887. 203. old.

3. Taubert könyvének első oldala.

First page of Taubert's book



Des
Rechtshaffenen Tanzmeisters
Erstes Buch,
Von dem Tanzen insgemein.

Das I Capitel.

Erweist, daß das Tanzen seinen Ursprung von GOTT dem Schöpffer aller Dinge, und nicht, wie einige vorgeben, von dem leidigen Teuffel habe; weil es allen, sowol vernünftigen als unvernünftigen Creaturen in die Natur gepflanzt ist: Auch, daß es schon vor der Sündfluth im Gebrauch gewesen sey.



Reichwie alle Dinge in der Welt, welche das Menschliche Geschlecht beszet, an und für sich selbst un-
tadelhaftig seyn, und von dem grossen Werckmeister Himmels und der Erden ihren ersten Ursprung haben; Also mögen wir auch solches insonderheit von der Music und dem löblichen Tanz Exercitio sagen. Was die edle Gemüths-Bezwinge
N
rin,

Ide iratkoztak be a felnöttek és a serdülökörú gyermekek. Az első, kizárólag a társastánc oktatására szánt nyilvános tánciskolákkal Angliában találkoztunk. Ezek legtöbbje még ma is működik a korszerű követelményeknek megfelelő átalakítással.¹⁶

A 19. század második felétől kb. az 1930-as évekig a felnöttek is jártak tánciskolába. Azonban egyre inkább a nemi érés idejéig csúszott vissza az a korhatár, amelynél a társadalom a tánciskola látogatását indokoltnak és kívánatosnak tartotta. Ahogy a konfirmáció, vagy a bérnálás az egyházi, úgy a tánciskola a polgári életbe beavató szertartás lett, amely a felnöttek társadalmába vezetett. A jómódú szülök a fiúknak az első öltönyt, zsebórát, a leányoknak nagyleányos ruhát, ékszert ajándékoztak a tánciskola végét jelentő vizsgabálra. Ez a szülök és a rokonok jelenlétében zajlott le ünnepélyes keretek között, s ekkor mutatták be a növendékek a tanfolyamon tanultakat és a kisebb koreográfiákat. A tánciskola után kerülhetett sor az első nyilvános bálra. Az elsőbálos leányokat a táncmester mutatta be a számukra komponált nyitótáncsal. A női nevelésben a tánciskola és az első bálók a férjhezmenés fortélyaihoz tartoztak. A bálterem a 19. század folyamán a házassági vásár terepe lett, ahol a szülök éberan ügyeltek, hogy a táncrend második négyesét az eladó lány lehetőleg annak a táncosnak

¹⁶ P. J. S. Richardson: *The History of English Ballroom Dancing*. London, 1948.

jegyzeze elő, akinek az anyagi helyzete, társadalmi szituációja megfelelő, akinél feltehető, hogy „komoly, tisztességes szándékú” a közeledés. A táncmesterre tehát fontos feladat várt a serdülő leányok és fiatal urak felkészítésében. Sokáig tartotta magát mint eszménykép az az álszent női magatartás, mely ennek a férjfogó praktikának a szende, pihegő, pártfogásra szoruló típusait akarta kialakítani minden leányból. A táncmester ennek az eszménynek a megteremtéséhez és kialakításához kellett, hogy a társadalmi igény szerint hozzásegítsen.

A 19. századi táncmester másik fontos ténykedése volt a bálrendezés. A korábbi nemesi, udvari ünnepek, szalonok néhány párra komponált táncait a francia forradalom után felváltották a nagy báltermekben colonne-ban járt táncok és a táncmester vezényszavaival irányított, nagy tömeget mozgató formációk. A nagy mazurt, a quadrillet (francia négyes) és a táncjátékokkal teletűzdelt cotillonokat vezető táncmestereknek ügyes rendezőnek, konferansziénak és a tömeglélektanhoz értő, improvizálni tudó pedagógusnak kellett lennie, aki mindig az adott társaság és a körülmények szerint kellett hogy maradandó élményt adjon egy-egy bállal. A táncmester kb. az első világháború idejéig tehát a „kiképző” és a „gyakorló terepen”, vagyis a tánciskolában és a bálteremben egyaránt nélkülözhetetlen volt a polgári társadalom számára.

A 20. század elején azonban — főleg az Amerikából jövő új életritmus, az ezt kifejező jazz és az afro-amerikai táncok hatására, a sport és a gimnasztika térhódítása következtében — a nyugateurópai fiatalság elfordult a tánciskolától és a hagyományos bálaktól. A fiatal táncforradalmárok egy része az európai néptáncokat próbálta feléleszteni a különböző ifjúsági mozgalmakban¹⁷, más része pedig a versenytáncban keresett kiutat.

A táncmesterek többsége először a korábbi századok nagysikerű társastáncait próbálta feleleveníteni némiképp modernizált formában és szakmai igényességgel. Így születtek a különböző neogót és neoreneszánsz táncok ebben az időben. Amikor azonban ezek csődöt mondtak, támadásba mentek át mind a mozgalmi jellegű néptáncok, mind a sportszerű versenytánc ellen. Mindkettőtől féltették és védtek a polgári rend által számukra biztosított pozíciót, elismerést és befolyást. Angliában a harc némi nemzeti színezetet is öltött, ugyanis a táncmesterek saját nemzeti táncmesteri hagyományaikhoz nyúltak vissza és felelevenítették az ún. sequence-táncokat és újakat is komponáltak; olyanokat, amelyeknél a 19. századi társastánc lépéseket 16 zenei ütemre, vagyis sequence-re komponált figurákkal járták. Az angol táncmesterek ezek terjesztését tartották a legfontosabbnak és nagy propagandamunkával ezeket szegezték szembe a versenytáncal, az 1920-as évek végére kialakult angol stílussal.¹⁸ A sequence táncokból területi és országos versenyeket hirdettek. Ezeken a régebbieket, mint pl. a Military Twostep, a Veleta, valamint az új kompozíciókat mutatták be.¹⁹ Európában viszont a táncmesterek többsége igyekezett az új szellemhez igazodni, így a gyorsan változó divat szelét fogta a vitorlába. A korabeli hirdetések egyre szaporodó felhívásaiban is a táncmesterek a „legmodernebb” táncok alkalmi, néhány

¹⁷ Günther-Schäfer: *Vom Schamanentanz zur Rumba*. Stuttgart, 1959. 197—122. old. — Vitányi Iván: *A magyar néptáncmozgalom története 1948-ig*. Bp. 1964. 29—35. old. Népművelési Intézet jegyzete.

¹⁸ Kaposi Edit: *A versenytánc kialakulása és fejlődése. Tánctudományi Tanulmányok 1968—68.* 61—91. old.

¹⁹ Richardson: *The Social Dance of the 19-th Century*. London, 1960. 113—124. old., Franks: 171—172, 175, 190, 192. old.

órás magán és csoportos oktatását propagálták. Ezeket inkább felnőttek vették igénybe, mert a tánciskola serdülőknak fenntartott formája egészen a második világháború időszakáig viszonylag eléggé konzervatív tananyaggal funkcionált.

A hagyományos tánciskolai oktatás a második világháború után Európaszerte válságba került. A swingzene a standardizált táncokkal szemben másfajta esztétikai ideált és magatartást követelt: a tánc is erősen improvizatív jellegű és a táncolók is minden kötöttséget elvetettek. Mindez fokozódott az 1960-as években szinte mindent elsöprő beatzenével és az erre járt görccszerű, szaggatott mozgásformákkal. A tánciskola létalapjai rendültek meg, hiszen éppen az iskolaszerűsége, a kulturált, csiszolt mozgás oktatására vonatkozó társadalmi igény csökkent. A társadalmi érintkezés formái is jelentősen megváltoztak, a régi illemtanok gyakran nevetséges ceremóniáknak tűnnek. Ugyanakkor a hétköznapi élet még nem alakított ki olyan új formákat, amelyek a régieket pótolnák. Ezt felismerve az 1960-as években a tánctanárok nemzetközi és nemzeti szövetségei, valamint az ifjúság nevelésével foglalkozó társadalmi szervezetek összefogtak mind a nyugati, mind a szocialista országokban, hogy a társastánc élet és a társadalmi érintkezés új formáinak kialakításában előbbre lépjenek. Először Angliában, majd Nyugat-Európában tettek lépéseket, hogy a tömegek társastánc életét változatosabbá, színesebbé és kulturáltabbá tegyék. Ennek érdekében indították el az átlagos táncigényű emberekre számító mozgalmukat, a táncjelvénytípusos versenyeket. Ennek a követelményei az átlagos táncképességgel számolnak. A pályázók a táncok mennyisége és minősége szerint érhetnek el bronz, ezüst, vagy aranyfokozatú jelvényt. A követelményeket nemzetközi szaktekintélyek állították fel és a „világtánc program”-nak nevezett tíz tánc a huszadik század legszebb, legstílusosabb társastáncjai közül való. A táncjelvénytípusos versenyek főleg Nyugat-Európában népszerűek. Nemcsak a fiatalokat, de a középkorúakat is vonzza ez a mozgalom. Hazánkban a KISZ 1969/70-ben hirdette meg első ízben a Magyar Táncjelvénytípusos Versenyeket.



4. Táncmester-hegedű a 18. századból

Violin of a dancing master, 18th century

Ezeket is a bronz, ezüst és aranyfokozatú jelvényeket nyerhetik el a pályázók kellő számú tánc és megfelelő illetmáni ismeretek esetén.²⁰

A huszadik század második felének társadalmi igényei, s így a kor táncmesterének alakja napjainkban bontakozik ki. Annyit már világosan látunk, hogy szükség van a régi tánciskolai forma átalakítására. Az igények a sokoldalú, harmonikus ember kialakításában jelentkeznek elsősorban. De a tömeges szórakozás esztétikussá tételében és a művészi sportág, a versenytánc magas színvonalra emelésében is nagy szerep vár a jövő táncmesterére.²¹

Ha a magyarországi táncmesterség gyökereit keressük és azokat a kapcsolatokat, amelyek bennünket ezen a téren összekötöttek az európai fejlődéssel, a reneszánsz időszakáig kell visszamennünk. A magyar reneszánsz villanásnyi pompája sejteti, hogy voltak kapcsolataink már a táncmesterség kezdetekor.

A Mátyás-korabeli forrásokat tanulmányozva néhány utalás mutatja, hogy Beatrix, a fényűző nápolyi királyi és ferrarai hercegi udvar pompájához szokott királyleánnyal olyan személyek is érkezhettek a magyar udvarba, akik ott az ünnepeket, reneszánsz mulatságokat rendezték. Heltai Gáspár krónikájában a korabeli nemesség rosszallásával, dohogásával és a királynő elleni általános ellenszenv jegyében írja a következőket²² „Beatrix királyné asszony fogá Mátyás királyt az olasz dolgokra... hozata ki csufokat, táncolókat, mindenféle siposokat, lantosokat, hegedősöket, mert ezekben Beatrix királyné asszonynak igen nagy kedve és gyönyörűsége vala.” — Bonfini is ír erről:²³ „A magyarok naponként támadták a királyi felséget, hogy a jobb célokra kivetett adót haszontalanságokra fordítja, a régi királyok egyszerű életmódjától eltér és levette a hazai és szigorú erkölcsöket, megszünteti a régi szokásokat és a latin, sőt spanyol élvezetekre és elpuhult szokásokra tér át.” — A magyar főurak zokon vették a királytól, hogy a korábbi közvetlen uralkodóból, akihez ügyes-bajos dolgaikkal könnyen bejuthattak, amolyan nehezen megközelíthető, bonyolult ceremóniákat követelő, fényes udvart vezető reneszánsz király lett. Bonfini írja: „Mátyás szereti a pompát, az ünneplést, a szórakozást. Örül, ha körülötte vigadnak.” Bécs ostroma közben nagyszabású bált, 1478 február 2-án pedig Ulászló lengyel királlyal történt megegyezés örömeire Olmützben nagy ünnepséget rendeztetett. A 15 napig tartó ünnepség egyik fénypontja volt, amikor az Olmütz főterén felállított díszes emelvényen olasz módra nyilvánosan lakomáztak és táncot lejtettek a királyok. A nép tetszészaja közepette Beatrix Ulászlóval táncolta a tüzes német táncot²⁴ (germanica pyrrichia). Heltai erről szükségesüen ennyit ír: „Sok hegedűsök, lantosok és egyéb vigasságtevők valának ott.”²⁵ Beatrix még Mátyás gyanúsan korai halála után is vidám udvari életet élt. Megvetően írja Tubero apát emlékirataiban: „Beatrixet szokása szerint előkelő származású udvarhölgyek veszik körül, kik úrnőjük kedvét lesik, szórakoztatják,

²⁰ *Das deutsche Tanzabzeichen. Tanz Illustrierte*, 1967. 174. sz. 16–18. old., HGS: *Von der Welt Tanzadel. Tanz Illustrierte*, 1968. 192. sz. 12–14. old.

²¹ *Bevor der Tanzlehrer ist. Tanz Illustrierte*, 1967. 178. sz. 8–10. old. — HGS: *Die grosse Diskussion „Tanz-Gesellschaft-Lebenstil“*. *Tanz Illustrierte*, 1967. 179. sz. 16–17. old.

²² Heltai Gáspár: *Magyar krónika*. Bevezette Varjas Béla. Bp. é. n. (1943.) 368. old.

²³ Császár Mihály: *A magyar művelődés a XV. században Antonio Bonfini Rerum Hungaricum Decades-ének alapján*. Bp. 1902. VII. 646. old.

²⁴ Berzeviczy Albert: *Beatrix királyné*. Bp. 1908., Eschenloer: *Geschichten der Stadt Breslau...* Breslau, 1828. II. 401. old., Haraszi Emil: *A tánc története*. Bp. 1937. 26–27. old.

²⁵ Heltai: i. m. 171. old.



5. Plasztikus tánclejegyzés 1735-ből.
(Kellom Tomlinson: *The Art of Dancing* c. könyvéből)

Dance script from 1735 (Kellom Tomlinson: *The Art of Dancing*)

mulattatják. Ők azok, akiknek Beatrix parancsára táncolni kellett Corvin János bukásakor, a kamarásokkal pedig kartáncot lejteni.”²⁶

Mindezek a feljegyzések arra vallanak, hogy Beatrix a korabeli reneszánsz udvartartás valamennyi formai és tartalmi jellemzőjét igyekezett biztosítani új hazájában is. Ismerve a reneszánsz udvarokban a táncmesterek előadó, betanító és ünnepségrendező szerepét, feltehető, hogy az Itáliából hozott „táncolók” és a csehországi „vigasságtevők” között táncmester is volt, hiszen a táncok körülményei és az ünnepségek lefolyása, valamint a két divatos tánc (Beatrix esküvőjén a Zeuner — sövénytánc — és a tüzes német tánc) szakember keznyomát mutatja. A 15. században tehát az európai királyi udvarokhoz hasonlóan mi is közvetlen olasz forrásból kaphattunk szakembert és izelítőt a kor előkelő társaséletéből.

A magyar reneszánsz rövid időszakában a szerencsétlen II. Lajos udvaráról vannak feljegyzéseink. A gyermekkirályt a féktelen mulatságokba nagybátyja, Brandenburgi György örgróf, ez a vérbő főúr vezette be. Még rokona, a lengyel király, a reneszánsz egyik kiemelkedő alakja: Zsigmond is megsokallta tobzódásait és intette, hogy szórakozásaiban legyen mértékletesebb.²⁷ A gyermekkirály azonban 15 éves korában olyan feleséget kap Máriában, Miksa császár németalföldi unokájában, aki a budai palotát a nyugati reneszánsz udvarokhoz kívánta hasonlóvá tenni. De Burgio pápai követ Rómába küldött jelentésében ezt olvassuk II. Lajosról:²⁸ „... feleségül

²⁶ Szőke Ilona: *Ludovicus Cervarius Tubero Emlékiratainak művelődéstörténeti adatai*. Bp. 1912. 21 old.

²⁷ Főgel József: *II. Lajos udvartartása 1516–1526*. Bp. 1917.

²⁸ *Mohács Magyarországa*. Br. Burgio pápai követ jelentései. Buda, 1525. ápr. 13. Ford. Bartoniek Emma. Bp. 1920. 12–13. old.

adtak hozzá egy nőt, aki csakúgy, mint ő, Miksa császár hóbortos udvarának szokásai szerint, s a flandriai szabados szellemben nevelkedett. „A 19 éves Mária hazájáról és nagyapja kicsapongásairól, a „miksai dőreségekről”, az álarcos és fegyveres körmenetekről, a burgundiai udvar raffináltan megrendezett házi és nyilvános ünnepeiről a korabeli források bőven megemlékeznek. Mária saját hazájából magával hozta udvartartását. Feltehető, hogy ebben az egyik fontos szerepet az ünnepségrendező ceremóniamester töltötte be. A 16. század elején ezt a tisztelet Nyugat-Európában főleg francia táncmesterek látták el. Valószínű tehát, hogy rövid időre a francia társasági szokások kerültek be a magyar királyi udvarba.²⁹ Szakemberre vall ugyanis az a több napos vendéglátás, melyet II. Lajos 1523 októberében Németújvárott adott sógora, Habsburg Ferdinánd tiszteletére. Erről Ferdinánd kincstartójának levele mint összehasonlíthatatlan rendezésről számol be, melyen a lovagi játékok, a lakomák és a vidám mulatságok egymást váltották. Feltehetőleg táncmester tiszte volt, hogy Ferrarából beszerezze azokat a farsangi álarcokat és jelmezeket, melyekről a királyi család még Prágába való utazása közben sem volt hajlandó lemondani.³⁰

A mohácsi tragédia előtt Szepesi György „bestye táncos király”-nak nevezte Lajost.³¹ Ő viszont a féktelenül tobzódó reneszánsz urakra fordította haragját és így vádolta őket: „... engem, a királyt bolonddá tettetek, minden évben húshagyókor luciferi fejre ökörszarvakat tettetek, ökörlábakat adtatok és gólyaorral kigyófarokat, ami Isten ellen volt és minden szentek ellen...”³² Mindezek — ismerve a korabeli nyugati ünnepeket — a táncmesterek által rendezett nagy álarcos bálókra és felvonulásokra utalnak. A rövid ideig tartó — s kétes dicsőségű udvari táncéletet — elsöpörte a mohácsi vész. Az állandó fegyvercsörgés időszaka a három részre szakadt Magyarországra nem nagyon vonzhatta nyugat előkelő táncmestereit. De nem is volt olyan királyi udvar, ahová meghívhatták volna őket.

A 16.—17. században kerültünk szorosabb kapcsolatba Lengyelországgal. Így az akkor virágzó lengyel-, és a rajta átszűrődő nyugati táncművelés ebben az időben jutott el hozzánk. Zápolya János lengyel feleségének, Izabellának Budán ugyan nem telt olyan udvartartásra, mint otthon. Feltehetően lengyel ceremóniamestere sem volt, de a társasélet divatját, szokásait kíséretével együtt magával hozta. A források szerint Budán és Gyulafehérvárott is meghonosította ezeket, hiszen még magát Fráter Györgyöt is táncba vitte az ünnepeken.³³ A lengyel királyi udvar szokásai hatottak az erdélyi fejedelmek korában is, de ez nem táncmesteri átültetés következménye volt hanem a szoros politikai és társadalmi kapcsolaté. Erre utal Apor Péter munkája is.³⁴

Felvidéki és nyugatmagyarországi városaink iparosai többnyire németajkúak voltak. Nyelvi és szokáskultúrájukat megőrizték és szoros kapcsolatot tartottak Német-

²⁹ Ortvy Tivadar: *Mária, II. Lajos király neje*. Bp. 1914.

³⁰ 1522-ben a királyi párt Prágában Csehország uralkodóivá koronázták. A farsangot is ott töltötték. Batthyányi Ferenc főlovászt még útközben is utasította Lajos, hogy a farsangi ruhákat, jelmezeket vigye utánuk, mert „bárhon is leszünk, még ha útban is, vígan akarunk lenni és jókedvben tölteni napjainkat”. — A levelet a körmeneti levéltár őrzi.

³¹ Szerémi György: *A mohácsi vész kora*. Szeged. 1941. 29. fejezet, 92—93. old.

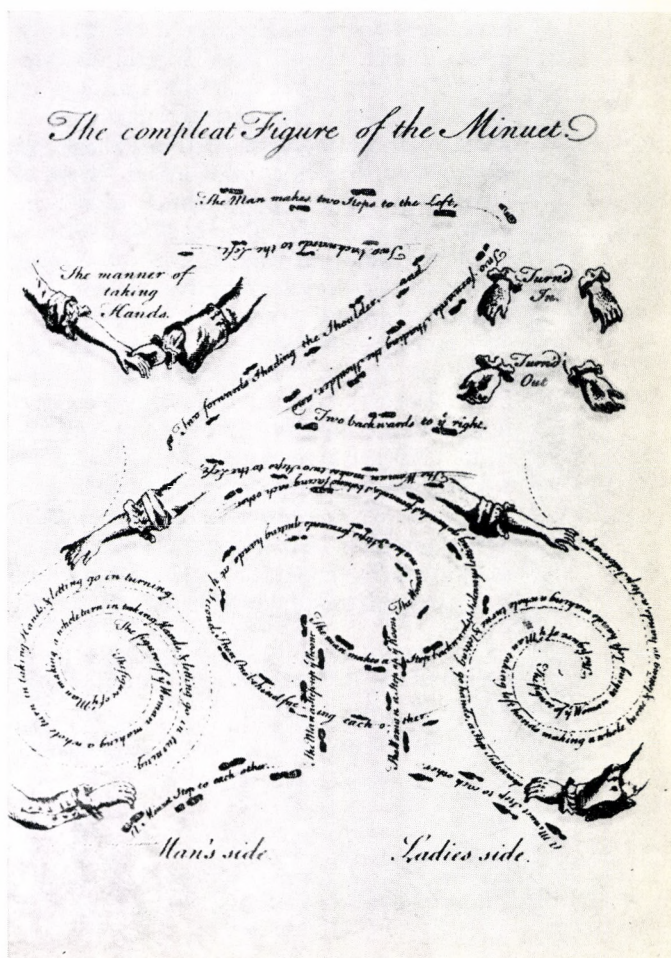
³² Szerémi: *i. m.* I. 159. old.

³³ Forgách Ferenc: *Martinuzzi és Izabella története*. Bp. 1941. 115. old. — *Verancsics Antal m. kir. helytartó, esztergomi érsek összes munkái*. Közli Szalay László. Pest, 1857.

³⁴ Apor Péter: *Metamorphosis Transylvaniae*. 1736., Haraszti: *i. m.* 151. old., Pesovár Ernő: *Lengyel táncok hatása a reformkorban. Táncművészeti Értesítő*, 1965. 4. szám, 164—165. old.

6. Menüett lejegyzés 1735-ből. (K. Tomlinson könyvéből.)

Minuet recorded in 1735 (from K. Tomlinson's book)



7. A kéz mozgásának rögzítése 1738-ból. (George Bickman könyvéből)

Movements of the hand registered in 1738 (from Georg Bickham's book)

országgal, Ausztriával. Feltehető, hogy — nyugati mintára — a cipészek és szabók között akadt olyan, aki vándorlása során eredeti szakmáján kívül a céhes táncmesterség tudnivalóit is elsajátította és alkalmi táncitanítással itthon is foglalkozott. Bár a táncos szórakozást a 17.—18. századi városi magistrátusok eléggé rossz szemmel nézték és üldözték.³⁵

A nyugati egyetemeken tanuló és hazatérő diákok nem valószínű, hogy a tánc terén sok mindent hoztak magukkal, mert többnyire a protestáns Németországból és Csehországból jöttek, ahol inkább a táncellenességgel telítődtek. Azt, hogy a külföldön tanuló magyar diákok ismerték a 17. századi nyugati tánciskolát és a táncmesterek tevékenységét, csak puritán szemléletükkel elvetették, jól bizonyítja Szent-Péteri István táncellenes röplapja.³⁶ Az 1697-ben kiadott szövegben a szerző felteszi a kérdést: „miképpen lehetne a mi lakóhelyeinkről a táncot arceálni, profligálni, kiirtani és gyomlálni?” — Többek között javasolja: „Ha a Magistratus, kinek szabadsága és hatalma vagyon a Respublikában, az Oskolákat, mellyekben a Tántzolásnak mestersége tanítatik, és az Tanítókat bé nem vészi; vagy abban meg nem szenyvedi. Eféle a mi hazánkban, hála Istennek, én tudásom szerint nintsen; de tudnak a felől a Magyarok tántzolni, mert őket a Satyrusok megtanították.” — Sokkal elnézőbb és naív módon hívőcsalगतó Csúzy Zsigmond, a 18. század első két évtizedének neves katolikus prédikátora. Ő a mennyország gyönyörűségei közé sorolja a táncot is. De a földi élettől sem tagadja meg a gyönyöröket. Szerinte „ez a világi élet egy tánciskola.”³⁷

A magyarországi táncmesterség kezdetét Réthei Prikkel Marián a 18. század második felére teszi. Ezt arra alapozza, hogy „egy latin nyelvű magánnapló tudniillik arról ad hírt, hogy Mária Terézia királynő 1764 augusztus 25-én tartott pozsonyi táncvigalmában egyebek között „magyar kontra” táncot is jártak. Ezt pedig tagadhatatlanul csakis táncmester komponálhatta és taníthatta be. A következő években fokozatosan szaporodnak a nyomai annak, hogy a külföldről táncitanítók jönnek magyar városokba a divatos nyugateurópai táncok oktatására. A XIX. század elején már szép számban működnek mind német, mind cseh táncmesterek — a nemzeti táncok nem csekély veszedelmére. Egyéb okok mellett ezek is okozói lettek, hogy a magyar tánc egy időre majdnem teljesen kiszorult a magyar úri táncteremből. Ugyanis a nemzeti táncokat vagy egyáltalán nem tanították, vagy ha tanították, kevés köszönet volt benne. Tudniillik a maguk módja szerint átfomálták, azaz valójában kivetkőztették őket magyar jellegükből.”³⁷⁻ Ez valóban így történhetett. Egyébként nemcsak itthon tanítottak így, hanem tőlünk távozva külföldön is: Magyarországon némi egzotikumot felszedve, saját szerzeményüknek ezzel adtak érdekességet. Példa erre Dessais francia királyi táncmester „*Prémier livre de Contre danse a quatre, a six, a huit . . .*” című, 1726-ban kiadott művében a Cotillon Hongroise nevű kontratánc és egy Menuette a la Transilvaniae, melyeket a szerző a francia nemesek körében terjesztett.

A 18. század folyamán elsősorban Pest-Buda jelentősége növekedett. A sokféle nyelven beszélő lakosság sokféle táncot vitt magával az egyre szaporodó báltermekbe és a vidám, hangulatos táncmulatságokra. Ezzel együtt szaporodott a tiltó rendelkezések és a táncmulatságok helyét, idejét és módját szabályozó rendeletek száma. Ez az idő

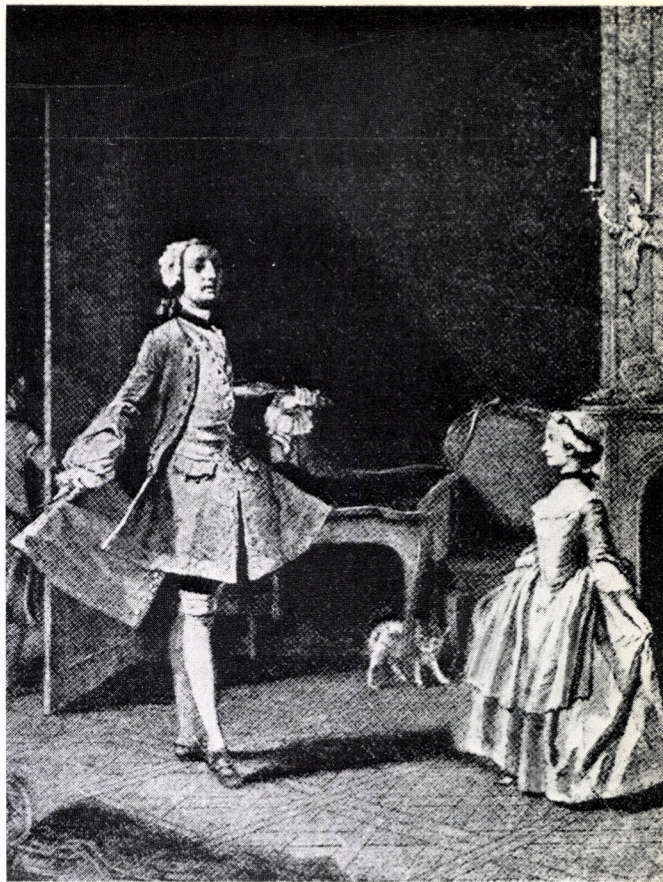
³⁵ Vadnai Olga: *Magyar társadalmi és családi élet a XVIII. század végén*. Turóc-szentmárton, 1914. — Maács László: *Táncvilágok a XVII. században. Táncművészet*, 1952. 116 old.

³⁶ Szent Péteri István: *Táncz pestise*. Debrecen, 1697.

³⁷ és ^{37/a} Idézi Réthei Prikkel Marián: *A magyarság táncai*. Bp. 1923. 14. és 74. old.

8. Francia táncmester a 18. századból

French dancing master, 18th century



már kedvezett a táncmesterségnek.³⁸ Valószínű, hogy az első táncoktatásra a hazánkba látogató német-osztrák vándor színtársulatok táncosai vállalkoztak, akik az előadások szűkös bevételét saját hazájukban is ily módon, valamint mulatságrendezéssel próbálták fokozni. A nyugati szokást később a magyar színésztársulatok is átvették és a színlap alján feltüntették, hogy hol és mikor, kiknek tart táncoktatást a társulat táncművésze.

A két legelső és legjelentősebb magyar színész-táncmester Farkas József és Szöllősy Szabó Lajos volt. Mindketten 1828–31-ig a Kassai Dal- és Színjátszó Társaságnál, 1831–34-ig pedig a budai Várszínházban fellépő Budai Nemzeti Játékszínnél működtek. Sokrétű feladatot láttak el mindketten: a színdarabokba táncos betétszámokat, ezenkívül önálló magyar baletteket komponáltak és tanítottak be.³⁹ Felléptek táncos és prózai szerepekben, tanították a színészeket a helyes járásra, meghajlásra, színpadi mozgásra. Emellett a reformkor nemzeti mozgalmához kapcsolódva komponáltak magyar tánclépésekből olyan kontratáncokat, amelyek megfeleltek a kor haladó eszméiért harcolók érzelmvilágának.⁴⁰ Farkas József 1832-ben

³⁸ Isoz Kálmán: *Buda és Pest zenei művelődése. I.* Bp. 1926. — Peiner Ignác: *Budapest a XVIII. században.* Bp. 1900.

³⁹ *A magyar balett történetéből.* Bp. 1956. szerk. Vályi Rózszi. B. Egey Klára: *Színpadi táncművészetünk fejlődése a reformkorban és a szabadságharc első időszakában.* Pl. Farkas: „A véletlen vőlegény”, „Asszony esztrenga”, Szöllősy: „A haramiabanda”, „Nagyidai lakodalom”, „Az elrablott hölgy, vagy a szerencsés öszvetalálkozás a fogadóban”.

⁴⁰ Szentpál Olga: *A csárdás.* Bp. 1954.

nagy sikerrel tanította Magyar körtáncát, majd 1836-ban Hatos magyar táncát. Szöllősy ugyanakkor nyitotta meg pesti nyilvános tánciskoláját, melyet némi megszakítással egy évtizednél tovább tudott fenntartani. 1841-ben Rózsavölgyi Márk zenéjére komponálta a kor legsikeresebb és legmaradandóbb népies műtáncát, az „*Első magyar társastánc*”-ot, mely Körtánc, illetve Kőrmagyar néven terjedt. Szöllősy 1842-ben úgy hirdette pesti tánciskoláját, hogy abban „magyar nemzeti táncokat és bájos lengyel táncot” tanít. De magánházaknál is vállalt táncitanítást, „ha ott többen összejönnek”. Ez utóbbi volt a 19. század első felében az általános táncoktatás forma. A magánházaknál tanították a kor divatos táncait és itt adták át nagy lelkesedéssel a magyar tánckompozíciókat is. A reformkor nemzeti eszméje legtöbb színészétáncosunkból lelkes magyar táncmestert faragott, mert amerre csak jártak a vándortársulatok, Szöllősy Körtáncát tanították. Rövidesen maguk is komponáltak hasonló nemzeti kontratáncokat, amelyek a nálunk francia négyesként ismert quadrille és a lancier formáit követték, de stilizált magyar lépésekkel és verbunkos zenére. Szöllősy Körtánca sikeres alkotás volt, mert székely származású lévén, a korabeli, még igen gazdag népi táncincset vitte magával a vándorszínészetbe. Farkas Józseffel dolgozott együtt, akitől főleg technikailag tanult sokat, hiszen Farkas József híres spicctáncával kora legmagasabb balett-technikáját ismerte. A Körtáncban a köznemesség izlésének megfelelő francia négyest véve alapul Szöllősy olyan „korszerű” nemzeti kifejezés-formát talált, amelynek stilizálása még nem esett messze a népi formáktól, de már kellően csiszolt előadást követelt. Sajnos a többi táncmester, aki magyar műtáncot komponált, már nem nyúlt az eredeti néptáncokhoz, hanem Szöllősy anyagát stilizálta, illetve szegényítette tovább. A legjelentősebb reformkori táncművészekből lett magyar táncmesterek voltak: Thury János, Veszter Sándor, Tóth Soma és Lakatos Sándor. Működésük a szabadságharc után még sokáig a 48-as eszmék szellemében fogant. Megélhetésük azonban bizonytalanná vált, így vagy csak tengődtek, mint pl. Szöllősy, aki az országot járta két leányával, míg végül elhagyatva a pesti szegényházban halt meg,⁴¹ vagy a mindennapi kenyér érdekében gerinctelenné váltak. Vályi Rózsi írja⁴² Lakatos Sándorról: „Az öregedő, fáradhatatlanul próbálkozó Lakatos Sándor valódi Don Quijote-ja ennek a kornak. Ez a francia szabadságeszméken felnőtt magyar táncmester, aki végigharcolta a szabadságharcot és a magyar táncot a francia táncművészetéhez hasonló magaslatra szeretne volna felemelni, aki mindig arról álmodozott, hogy a „magyar Noverre” legyen, egyetlen épkezláb táncjátékot sem tudott létrehozni. Ő, aki büszke volt, hogy Petőfi a „lábászok lábásának” nevezte és hogy Farkas József, a mindenkit gáncsolni szerető mogorva öreg elismerően nyilatkozott táncáról, mert a magyar figurákat magas lábujjhegyen táncolta, soha nem tudott magának a színpadon megfelelő helyet kivívni és élete végéig táncitanításból tengődött. Öregségére már csak arra vágyik, hogy a fővárosi előkelő közönség körében elfogadják. Az új redout terem, a Vigadó felépítésére szerkesztette 1865-ben az „Örömvigadó” című táncot hat részben, amelynek elnevezései az akkori idők „érdekesebb mozzanataira” vonatkoznak. Pl. „Kedvező” (július 20-ra, Schmerling menesztésére), „Ütött az óra”, „Mérsékklendő” (ti. a nemzet követelések), „Béke egyesség”, „Örökké”, „Örömvigadó”, „Három a tánc” táncétel címek félreérthetetlenül mutatják a nemesi közönség megváltozott magatartását is, azét a nemességét, amely bármi áron már maga

⁴¹ Kaposi Edit: *Egy híres táncos önéletírása. Táncművészet*, 1955, 154. old.

⁴² *A magyar balett történetéből*, Vályi Rózsi: *Nemzeti táncagyományaink sorsa a színpadon, a balett az abszolutizmus és a kiegyezés korában*. 132–133. old.

9. Táncmester hegedűre tanít nemesi házban a 18. században

Dancing master teaching in a noble's home, 18th century



10. Benjamin Vautier (1829–1898): „Az első tánciskola” c. festménye

Benjamin Vautier's (1829–1898) picture *The First School of Dancing*



akarja a kiegyezést.” — A kiegyezés táján a polgárság magatartása változékony. A koronázáskor az öreg Lakatos nem restell kiállani egy „Koronázási quadrille”-l, de a koronázás előtt, amikor Ferenc József Erzsébet királynéval a Vigadó polgári bálján húsz percre megjelent és a polgárnők bemutatását óhajtotta, még nem akadt egyetlen táncmester sem, aki ennek a ceremóniának a megrendezését vállalta volna.⁴³ Amint látjuk, a színpadra termett és oda vágyó művészek kényszerű megélhetés lehetőségét láttak csupán a táncoktatásban.

1870-ben nyitott Pesten tánciskolát a reformkorban körülrajongott gyermektáncos: Róka Jani. A jól képzett, sokoldalú táncos egyrészt saját hírnevének köszönhető, hogy Pesten hamarosan elismert és keresett táncmester lett, másrészt annak a polgári fejlődésnek, mely az ország fővárosában megindult. A német polgári galantéria szelleme Bécs közvetítésével hazánkba is eljutott és ez kedvező talajt teremtett a táncmesterség számára. Ez nem jelentette azt, hogy az igényeket Róka Jani szintjén levő táncmesterek elégítették ki. Lakatos Sándornak volt ugyan az 1860-as években olyan terve, hogy táncmesterképző intézetet nyit, de ehhez sem erkölcsi, sem anyagi támogatást nem kapott.

Kikből lettek az első táncmesterek hazánkban? — Elsősorban a reformkor idején színésztáncosként működő képzetlenebb előadóművészekből és a Nemzeti Színház balettiskolájában némi táncos képzettséget nyert, de előadóművészi pályán nem működő személyekből. Vidéken sokszor iparosokból és alkalmazást nem nyert kereskedő-segédkekből, akik valamelyik mestertől megtanulták a francia négyest, a Körmagyart és a divatos táncokat.⁴⁴

Tánciskolai engedélyt azoknak adott az illetékes rendőrkapitányság, akiknek iparigazolványuk volt. Iparengedélyt a kerületi iparhatóság adott ki azzal a megjelöléssel, hogy az illető” táncitanítási ipart” űzhet.⁴⁵ A magyarországi iparengedélyt azt a nemzetközi gyakorlatot folytatta, mely a 19. század végén Németországban, Csehországban és Ausztriában általános volt. Az 1864. november 7-i hamburgi ipartörvény 35 §. pl. a következőket írja: „A tánc-, torna és úszástanítás, mint ipar, valamint fürdőintézetek üzemé megtiltandó, ha oly tények forognak fenn, melyek az ipart folytatótnak megbízhatatlanságát ezen iparüzem tekintetében igazolják.”⁴⁶ Az osztrák táncmesterek még 1907-ben is iparjogot kértek, mert a tánciskolák kocsmajellegűek lettek. Ha koncesszionált iparosok lennének — írják —, ez megszűnnék, társadalmi felemelkedésük és megbecsülésük is biztosítva lenne.⁴⁷ A magyar táncitanítók ezen a nyomon haladtak, amikor még 1932-ben is a tánc iparjogvédelmét kérték a Belügyminisztériumtól.

A 19. század végén a különböző rendű-rangú magyarországi táncmesterek egymást nem ismerve, sokszor egymásnak nem is egészen tisztességes ellenpropagandát csinálva dolgoztak. A magyar táncmesterek egyike, a Bécsben diplomát szerzett nagykorösi táncitanító; Bajlós Bertalan 1891 novemberében felhívást intézett Magyarországon összes táncitanítójához és felszólította őket egy táncitanítói egyetbe való belépésre. Mazzantini Lajost, az Operaház balettmesterét nyerte meg a társulás elnökének.

⁴³ *A magyar balett történetéből*, 134–135. old. Id. *Fővárosi Lapok*, 1866. I. 118. old.

⁴⁴ *Táncitanítók Lapja*, 1894. nov. 1., dec. 1.

⁴⁵ Róka Pál: *A magyarországi Táncitanítók Egyesületének harminc éves története*. 1891–1921. Bp. 1923. 13. old.

⁴⁶ Közli a *Táncművészet*, 1905. szept. 20.

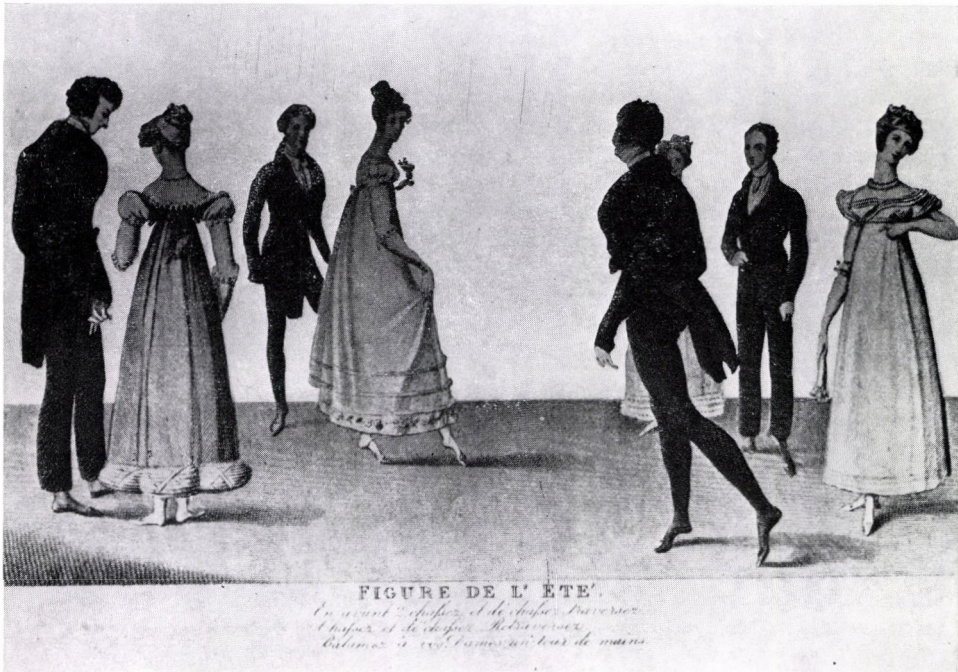
⁴⁷ *Táncitanítók Lapja*, 1907. május 1., *Táncitanítók Lapja*, 1932. május-június.



11. Contredanse ábrázolás 1797-ből

Countrydance from 1797

12. A francia négyes „Nyár” c. tétéle 1820-ból. (The Lady's Magazine 1820. márc.)
 „L'été” of the quadrille from 1820 (The Lady's Magazine March 1820)



1891 december 27–28-án, az alakuló ülésen 59 tánctanító jelent meg. Ennél bizonyára többen is tanítottak hazánkban, de nem jutott el mindenkihez a felhívás, ugyanis konkrét nevek és címek hiányában Bajlós úgy címezte a leveleket, hogy „Első táncmester úrnak- Debrecen”, vagy Kolozsvár” stb.⁴⁸ Az alakuló ülés Mazzantini Lajos iskolájában (Budapest, Dalszínház u. 10) zajlott le. A megjelentek lelkesen támogatták az Egylet gondolatát és azonnal meg is tanulták Herczenberger József Társalgó c. táncát. S ezzel mintegy meg is teremtették annak a hagyománynak az alapját, mely a szakmai megbeszéléseket lehetőleg gyakorlati foglalkozással, továbbképzéssel kötötte össze.

A Magyarországi Tánctanítók Egyesülete, amely kisebb megszakításokkal és névvaltozással egészen a második világháborúig működött, az alábbi területeken fejtette ki tevékenységét:

- Megindította és némi megszakításokkal fenn is tartotta szaklapját, a *Tánctanítók Lapját*,
- megszervezte a szakmai minimumot jelentő vizsgákat és ennek alapján rendezte az oklevelek kiadását,
- segítette magyar nyelvű tánc-szakkönyvek kiadását,
- megindította és kisebb megszakításokkal fenntartotta a tánctanítóképző tanfolyamot,
- felvette és fenntartotta a kapcsolatot több külföldi szakmai szervezettel,
- küzdött a tánctanítók szakmai fejlődéséért, szociális helyzetének és társadalmi elismertetésének megjavításáért,
- feladatának tekintette a nemzeti társastánc ápolását.

Az Egységnek nem minden területen sikerült jelentős eredményeket elérnie, és ebben elsősorban az a hivatalos szemlélet volt a hibás, mely a tánctanítást egyrészt „iparnak”, másrészt egy hobbyt segítő trénerségnek tartotta és soha nem is óhajtott felemelni a művészet-oktatás pedagógiai magaslatára. Hogy mennyire nagyfokú értetlenségbe ütközött a magyar táncmesterek első szervezett fellépése, amikor vizsgához akarták kötni a tánciskolai engedélyek kiadását, mutatja, hogy maguk a megjelentek is vitatták: egyáltalán meg lehet-e kötni, hogy miből vizsgázzék egy tánctanító?⁴⁹ Végre az Egyesület megrendezte az első vizsgákat és kiadta az első okleveleket. A jelöltek egy-egy elismert táncmesternél egyénileg készültek fel a vizsgára. Elszomorító színvonalatlanságot mutat — az egyébként nagy eredményként ünnepelt — első táncvizsgák anyaga, melyet jegyzőkönyvben örökítettek meg.⁵⁰

1898-ban már pontos nyilvántartás volt a diplomás táncmesterekről. Eszerint az Egyesület 76 oklevelet adott ki összesen, ebből 64-et vizsga nélkül olyan személyeknek, akik 1880 óta igazolták, hogy kizárólag tánctanítással foglalkoztak; 12 személynek vizsga alapján. Az alapszabályban előírt vizsgára 1895-ben 4, 1897-ben 7 fő jelentkezett. Ez utóbbiakból öt kapott oklevelet, kettőt pótvizsgára utasítottak.⁵¹ 1898

⁴⁸ Róka i. m. 14. old.

⁴⁹ *Tánctanítók Lapja*, 1897. ápr. 1.

⁵⁰ Róka: i. m. 28–33. old.

⁵¹ *Tánctanítók Lapja*, ápr. 1.-i száma közli, hogy hány táncmester működik világszerte. Eszerint Európában 1583, Amerikában 720, Ázsiában 233, Afrikában 421. A legtöbb táncmester Németországban (327.), Ausztriában (315.), Franciaországban. (253) és Oroszországban (203.) volt.



13. Cotillon Laborde táncmester könyvéből. (19. század)

Cotillon from dancing master Laborde's book (19th century)

májusában nyílt meg a *Magyarországi Táncitanítók Képezdése*. Első alkalommal itt került sor a magyar táncitanítók szakmai körülményeinek összegezésére. A tudnivalókat három hónapon át heti háromszor két órás oktatásban (72 óra) sajtótírták el a jelöltek. A tanultakból tett vizsga alapján kaptak oklevelet.⁵²

Kinszky Károly, a Berlinben magasfokú képesítést nyert kassai táncmester még a tervezés időszakában sokkal magasabbra állította a képző mércéjét, mert a tanfolyamot egyesíteni akarta a balettiskolával és állami szubvencióval kívánta támogatni. Előkészítő tanfolyamot és magasabb fokú művészeti osztályt javasolt, valamint évente egyszer „gyakorló tanfolyamot” (továbbképzőt) a már diplomát nyert táncitanítók részére.⁵³ Kinszky követelése annál is jogosabb lett volna, mert maga az Egyesület már 1894-ben A. Zorn könyvét fogadta el tankönyvnek.⁵⁴ Ezt a szerzőtől nyert jog alapján Bodnár Sándor, a berlini Táncitanítók Egyesületénél diplomát szerzett táncmester fordította le magyar nyelvre. Zorn könyve a kor színvonalán álló, klasszikus táncos alpműveltségű szakképesítést nyújtott mindazoknak, akik az anyagot alaposan és lelkiismeretesen megtanulták. A magyar jelöltek azonban nem rendelkeztek olyan táncos előképzettséggel, hogy a 72 óra elegendő lett volna e kiváló szakkönyv megtanulására. Már nem a reformkor színésztáncosainak gyakorlati alapjaival jelentkeztek

⁵² *Táncitanítók Lapja*, 1898. márc. 1.

⁵³ *Táncitanítók Lapja*, 1897. nov. 1.

⁵⁴ *Táncitanítók Lapja*, 1894. okt. 1. Friedrich Albert Zorn: *Grammatik der Tanzkunst*. Leipzig 1887. Előszó: Odessza, 1887.

e pályára, hanem a négy polgárit is alig végzett, csupán táncolni szerető kis egzisztenciák felkészültségével.

A Zorn-könyvet hamarosan elvetették és a Képezdébe „a francia tanmód szerint ment az oktatás.”⁵⁵ 1900-ban megjelent Róka Páltól „*A táncművészet tankönyve*”, amely — a szerző bevezetője szerint — „a francia iskola alapelvén nyugszik”. Forrásként — írja — „Faultikon könyvét, valamint B. Klemm művét” használta fel, de „teljesen önállóan saját rendszert” alkalmazott.⁵⁶ A tananyagot öt fő részre osztotta: 1. Alapállások, 2. Alapmozdulatok, 3. Alaplépések, 4. Illem, 5. Táncok. Az első négyrészben nagyjából a korabeli külföldi-, de nemcsak francia, hanem gyakran német szakkönyveket követi. Az ötödikben elég sok saját koreográfiát ad közre. A könyv érdeme, hogy jelentős helyet szán a magyar táncnak. Ugyanakkor a közölt magyar tánclépések és táncok elgondolkoztató dokumentumok is, mert azt mutatják, hogy a reformkorban még gazdag és a néptánchoz elég közel álló népies műtáncok a hatnyolc évtizedes sokféle táncmesteri stilizáció folytán úgy leoptak, hogy mindössze 35 figurára szegényített gyűjteményük került be a századforduló táncmesteri gyakorlatába. Ez a tény kissé lecsökkenti annak a jelentőségét, hogy a magyar táncmesteri kar oly lelkesen állt ki a magyar táncok mellett. Ezzel sajnos elősegítették annak a sablonos formának a kialakulását, mely végül a Horthy-korszak ún. „magyar tánca” lett a maga piros-fehér-zöld szalagos, árvalányhajjas, piros pruszlikos kellékeivel és irredenta érzésvilágával. Azért szomorú ez, mert a Róka-könyv megjelenése idején, a századfordulón még friss, eleven néptánc kultúrával találkozhattunk országszerte. A néphagyomány szerencsére sok helyütt olyan eleven volt, hogy még ezeket a végtelenül stilizált és vérszegény formákat is megtermékenyítő módon szívtá magába. Később azonban a táncmesteri hatásnál jóval nagyobb, államilag támogatott és még szegényesebb anyag jutott el tornatanári beavatkozással a gyermekekhez Elekesné Weber Edit, a Testnevelési Főiskola tanárának munkássága nyomán.⁵⁸

A Róka-könyvet nem fogadta egyértelmű elismerés, még a szerző által szerkesztett *Táncitanítók Lapja* korabeli számaiból is kiolvasható. Kovács Tivadarnak voltak pl. komoly fenntartásai, kevésnek találta a tanítandó anyagot.⁵⁹ Ez természetes, hiszen Kovács Tivadar volt a század első évtizedeinek egyik legműveltebb, a külföldi szakterületet is jól ismerő szakembere. Végül az Egyesület mégis elfogadta a könyvet és nagyjából ez maradt a Képezde tankönyve a második világháború éveitig.

A Képezdéhez fűzött reményeket — a színvonal emelését és a diploma kiadásához való jogot — a hivatalos rendelet 1899-ben eléggé letörte.⁶⁰ A hivatalos szervek a táncitanítói képzés megsemmisítését nem tették kötelezővé, mert amint az indokolás mondja: „a tánc általában véve csupán egyéni hajlamot és testi ügyességet tételezvének fel, annak törvényszerű alap hiányában feltétlen szakképzettséghez nem köthető”. Az Egyesület viszont annyi elismerést kapott, hogy a hivatalos szervek hivatottnak érzik „a hajlam és a testi ügyesség” elbírálására és így a vizsgáztatás jogával élhetett.

A kudarc természetesen nem kedvezett az Egyesületnek. Nem kötelezhette a táncot tanítókat sem a belépésre, sem a diploma megszerzésére, vagy az önképzésre. De belső villongások, személyi problémák is megosztották az erőket. Többen elégedetlenek voltak. Ezért 1904-ben Saphir Imre főleg a vidéki táncmesterekre számítva

⁵⁵ *Táncitanítók Lapja*, 1898. okt. 15.

⁵⁶ Bernhard Klemm: *Katechismus der Tankunst*. 1869.

⁵⁸ Elekesné Weber Edit: *Magyar táncok*. Bp. 1935.

⁵⁹ *Táncitanítók Lapja*, 1901. aug. 1, szept. 1.

⁶⁰ BM 25732/V.-6. sz. rendelet.



14. Polonéz ábrázolás. (Közli a *Der Tanz* c. folyóirat 1932. okt. „Apáink tánca” felirással)

Polonaise (from the periodical *Der Tanz*, October 1932, with the caption: „Our Fathers' Dance”)

megalapította a *Táncmesterek Országos Egyesületét* és 1905-ben *Táncművészet* címen lapot indított. 1906-ban lelkesen szervezte, hogy a magyar kollégák is résztvegyenek a berlini Hochschule 14 napos nyári továbbképző tanfolyamán. Ez a nemzetközi tanfolyam már több éve működött és svéd, svájci, amerikai, holland, francia, olasz és orosz táncmesterek látogatták. A tanfolyamon német és külföldi tanárok oktattak. A tananyagban szerepeltek balett alapgyakorlatok, karaktertáncok, divatos társastáncok és táncvizsgára alkalmas koreográfiák. Az elméleti tárgyak között az illemtan és az esztétika kapott helyet. Oktatták a francia szavak helyes kiejtését is.⁶¹ A Palotást, a Körmagyart, a Magyar szólót és Mazzantini Négyesét Saphir tanította a tanfolyam résztvevőinek.

1908-ban a két szakmai egyesület megegyezett egymással és közös képezdét tartottak fenn, közös akciókat indított a táncmesterek szociális körülményeinek megjavításáért.⁶² 1909-ben az egyik legégetőbb kérdés még mindig a képzés volt. Cikksorozatban fejtegették a szakemberek, hogy „szakképzetté, műveltebbé kell tenni a táncitanítókat, akiket eddig lenéztek tudatlanságuk és műveletlenségük miatt. „Felmerült, hogy csak érettséggel vegyenek fel jelölteket a képzőre. Szükségesnek tartották, hogy a táncmesternek zenei előképzettsége is legyen, legalább középfokon tudjon valamely hangszeren játszani. A vitacikkek rámutattak arra a műveletlenségre és áldatlan állapotra, melyet a táncmesterséghez szükséges állami képző és az ott nyerhető diploma hiánya okozott. Még a 20. század első évtizedeiben is gyakori volt,

⁶¹ *Táncművészet*, 1906. júl. 15.

⁶² *Táncitanítók Országos Közlönye*, 1908. július.

hogy „az a suszter-, borbély-, vagy szabólegény elhagyta becsületos iparát azért, hogy táncmester legyen és a szakmájában ne kelljen dolgoznia... egyes táncmesterektől 10—15 forintért oklevelet vásároltak.”⁶³ Az a tény, hogy az élet minden területén megkövetelték a szakképzettséget és az azt igazoló okmányokat, oda vezetett, hogy az oklevélgyártás nagy méretet öltött. Sokáig rákfenéje volt ez a pályának és megrendítette a képzett szakemberekben is a bizalmat. 1910-ben a *Táncmesterek Közlönye* és a *Táncitanítók Országos Közlönye* olyan leveleket közölt, melyekben egyes táncmesterek különféle iparosoknak vizsga nélkül, 40—50 korona lefizetéséért oklevelet ígértek. Mások külföldről szereztek be jó pénzért diplomát. Pl. Párizsból száz frankért lehetett venni olyan táncmesteri oklevelet, melyen a Párizsi Táncművészeti Akadémia pecsétje szerepelt.⁶⁴

1911-ben három szervezet között oszlottak meg az erők. A hivatalos szervek — nem akarván az örökös torzsalkodás részese lenni — egyiket sem támogatták.⁶⁵ Az indította a vezetőket arra, hogy egyetlen szervezetet: a *Magyar Táncitanítók Országos Szövetségét* hozzák létre. A legfontosabb feladatnak „a táncitanító jelöltek szakszerű kiképzését, azok levizsgáztatását, valamint az okleveles táncitanítók továbbképzését” tartották.⁶⁶ A Szövetség azonban csak 1922-ben jött létre, mert az első világháború és az ellenforradalom uralomrajutása más problémákat vetett fel. A *Magyar Táncitanítók Szövetsége* kivívta magának a Képezde jogát. Kötelezték a jelölteket, hogy a tanfolyam előtt hat hónapig okleveles táncitanítónál tanuljanak. Megszigorították a vizsgát. Így 1922-ben 84 jelöltből 71 vizsgázott. Ebből 27 jutott át sikerrel, 34 elbukott.⁶⁷

A táncmesteri pálya ekkor már erősebben vonzotta a táncolni szerető fiatalokat, akik egyrészt felismerték a nagyfokú társadalmi igény jelentkezését, másrészt jó kereseti lehetőséget is éreztek. 1923-ban 310 táncmester volt Magyarországon.⁶⁸ A Szövetség szakmai tekintélye is megnőtt a hivatalos szervek előtt, mert 1923-ban Róka Gyula elnököt kérték fel az Országos Közoktatásügyi Tanácsba a táncitanítás módszeres utasításának kidolgozására. Többen résztvettek a tervezet előkészítésében és elsősorban az illetan oktatására tettek javaslatot a középiskolai és egyetemi oktatás keretein belül.⁶⁹

1924-ben került sor a régen sürgetett, de most már a hivatalos szervektől is támogatott oklevél-revizióra. Ezen már csak 260 személy mutatta be az oklevelét. Ebből 129-et érvényesített a Szövetség.⁷⁰ 1926-ban hagyta jóvá a Belügyminisztérium a *Magyar Országos Tánc és Mozdulatművészeti Tanítóképző Tanfolyam* szabályzatát.⁷¹ Eszerint a Szövetség évente indíthatott önköltséges, hat hónapig tartó tanfolyamot. A jelentkezőktől megkövetelték, hogy iskolai végzettségük legalább hat középiskola legyen. Háromtagú felvételi bizottság vizsgálta meg a jelentkezők szakmai alkalmasságát. A Tanfolyamnak három szakosított ága működött: a mozdulatművészet, a

⁶³ *Táncmesterek Közlönye*, 1909. nov. 15.

⁶⁴ *Táncitanítók Országos Közlönye*, 1910. szept.-okt.

⁶⁵ Magyarországi Táncitanítók Egyesülete. Elnök: Redlich Márkus. — Táncmesterek Országos Egyesülete. Elnök: Saphir M. Imre. — Magyarország-vidéki Táncitanítók Egyesülete. Elnök: Bajlós Bertalan. — *Táncitanítók Országos Közlönye*, 1911. szept.-okt.

⁶⁶ *Táncitanítók Országos Közlönye*, 1911. szept.-okt.

⁶⁷ *Táncitanítók Lapja*, 1922. jún. 15.

⁶⁸ *Táncitanítók Lapja*, 1923. április.

⁶⁹ *Táncitanítók Lapja*, 1923. okt. 1.

⁷⁰ *Táncitanítók Lapja*, 1924. márc. 1.

⁷¹ 152.900/1926-VIII. *Táncitanítók Lapja*, 1926. április-május.

15. Vernon Castle, az 1910-es évek híres amerikai versenytáncosa, az első amerikai táncmesterek egyike.

Vernon Castle, famous American competition dancer of the 1910'ies, one of America's first dancing masters



balett és az általános táncitanítói tagozat. A képző folyamatos munkája következtében 1937-ben hazánkban 550 általános táncitanításra képesített szakembert tartott nyilván a Szövetség. Ebből 230 Budapesten lakott.⁷² A képző 1949-ig az eredeti szabályzat alapján működött. A felszabadulás után a tematika elsősorban gyermekjátékokkal és néptáncokkal bővült, melyhez az anyagot a Muharay együttes tagjaitól kérte a Szövetség tanári kara.⁷³ Az utolsó tanfolyam általános táncitanítói szakán a következő tanárok tanítottak: Gyenes Rudolf, Hasznos Alajos, Kovács Klára, Nádasi Ferenc, Petris Bruno, Utassy Gizi. A néptáncanyagot a tanároknak Kaposi Edit adta át.

Az általános táncitanítói szakot végeztek fő tevékenységi köre a tánciskolai tanítás és a bálrendezés volt. Ugyanakkor a két világháború közötti időben az egyre több női tanerő gyermekek részére is hirdetett táncitanítást. A foglalkozásokon táncos alapképzést nyújtottak játékos formában. A szülők és ismerősök részére alkalmanként rendezett bemutatókra pedig a táncitanító a gyermekek részére komponált kisebb koreográfiákat

⁷² *Táncitanítók Lapja*, 1937. április.

⁷³ *Magyar Táncitanítók Szabadszervezete Értesítője*, 1947–1950. 1950 január 1-én a Szabadszervezet 365 magyar táncitanítót tartott nyilván.

tanította be.⁷⁴ Ezekre a gyermek („baba”) tanfolyamokra elsősorban Budapesten és a nagyobb vidéki városokban volt igény. A tanítás céljára és anyagára is a kispolgári ízlés nyomta rá a bélyegét. A foglalkozások többnyire gügyögősek, édeskésesek voltak és ezt tükrözték a kompozíciók is. A gyermekek szerepeltetése sokszor lerombolta azt, amit az egyébként jó alapozó gyakorlatokkal nyertek. Kár, hogy a magyar táncmesterek a téren csupán a német szakirodalomból és gyakorlatból merítettek, amely elég későn szakított a biedermeier szemlélettel. Pedig a gyermekek társastánc oktatásában elég korán találunk törekvéseket is. Az angol Imperial Society of Teachers of Dancing pl. 1929-ben kimondta, hogy az ún. „childrencircle”-kben csak képesített táncmester oktathat és elsősorban a viselkedés szabályait, valamint a standard társastáncokat.⁷⁵

A táncitanítók másik, sok ötletre inspiráló tevékenységi területe a bálrendezés volt. A hagyománygazdag és eleven szokáséletet élő falvak kivételével a multságok rendezésére a különböző szervek táncmestert kértek fel. A rendező gárda megszervezése, a nyitópárok előkészítése, betanítása, a vendégek fogadása, a zenekar irányítása, az ülésrend, a táncrend betartása, a tombola, a táncjátékok, a szépségverseny, a hölgyválasz rendezése, a szuppécárdás hangulatának felfokozása, és végül: a francia négyes levezetése mind a bálrendező táncmester feladata volt. Az idősebbek úgy emlékeznek ezekre vissza, mint a hadvezérek egy-egy csata irányítására, ahol mindenkinek a helyén kellett lennie. A második világháború előtti évek voltak az utolsók, amikor a magyar táncmesterek hivatásuk magaslatán állva, a társadalom különböző rétegeinél is ezt a tisztet az igényelt módon betölthették.

A két világháború között hazánkban a városi életben és a polgárosodó faluban megnőtt a tánciskola szerepe. Városon a 16–18 éves fiatalok iratkoztak be. Falun a korai házasságok miatt két-három évvel előbbre, kb. a bérmlálás és a konfirmálás idejére esett a „nagyleányhoz” és „legényhez” illő társasélet-ismeretek elsajátítása. A tudnivalók átadása — kivéve a hagyományörző vidékeket — a táncmester feladata volt. A tanultakat a „koszorúcskán” mutatták be a növendékek a szülők, rokonok és ismerősök előtt. Ez olyan társadalmi esemény volt családi körben és a fiatalok életében, mint az említett egyházi szertartás. A nyugati fejlődéshez hasonlóan tehát a tánciskola nálunk is a felnőtté-avatás szertartássorozatába illeszkedett be. A fiatalok, a szülők, a társadalom ezt a szerepet szánta ennek a formának, mely egyúttal a polgárosultságot, a csiszoltságot, az érvényesülést lehetőséget is jelentette.

Az egyházi középiskolák és az arisztokrácia a 20. század első felében rendkívül nagy jelentőséget tulajdonított az etikett elsajátításának. Így a polgári körökben szokásos rövid, nyilvános tanfolyamok helyett a szmokingban tanító táncanár az iskolák falai között 8–10 hónapon át heti két órában rendszeres zártkörű táncfoglalkozásokat tartott. A fiataloknak előírt kisestélyi, társasági öltözetben, fehér keztyűvel kellett az órákon megjelenniük. A reneszánsz mesterek kis hegedűjének a szerepét átvette a zongora, illetve a gyakorláshoz a gramofon. Ez a forma szó szerint fedte a

⁷⁴ A Táncitanítók Lapja az 1928–29-es évektől rendszeresen közölt gyermekeknek ajánlott koreográfiákat. Pl.: „Hódolat a virágok királynőjének”, „Pierot és Pierette tánca” — Marschalko Mici koreográfiái. *Táncitanítók Lapja*, 1928. júl.-aug. — Adorjáné Mayersberg Frida: „Baby-charleston”, „Meissen babák”, „Baby-polka”. *Táncitanítók Lapja*, 1929. jún.-júl.

⁷⁵ *The Dancing Times*, 1929. jún. 259. old..10 éves kortól versenytáncot is oktattak pl. Josephine Bradley stúdiójában. 269 old. — *Children's Examinations in Ballroom Dancing Syllabus*. London, 1929. *The Dancing Times*, 1929. június, 274. old.

16. Tánciskola-karikatúra 1958-ból.
(Günther Bergnecht rajza,
Tanzillustrierte, 1958. márc.)

Caricature of a school of dancing
from 1958 (Günther Bergnecht's
drawing in *Tanzillustrierte*,
March 1958)



tánciskola fogalmát, mert a növendékek szigorú fegyelemmel tanultak és egész életre itt tanultak meg táncolni, a társaságban viselkedni.

Talán éppen ezek az anakronizmusok tették és persze a világszerte tapasztalható újabb zenei áramlatok, a régi táncok szabályait felrugó fesztelenebb mozgásformák, hogy a második világháború után nálunk is átalakult a tánciskola. Az átalakulást sürgette a sajátos magyar fejlődés is. Jelentkezett a néptánc egészséges, spontán, nagy tömegeket vonzó, megmozgató ereje. A néptánc nemcsak a színpadi megmutakozás lehetőségét és élményét adta a résztvevőknek. Arra is módot nyújtott, hogy bizonyos rétegek saját örömeikre, szórakozásukra éljenek vele.

Az 1940-es évek vége és az 50-es évek eleje már új helyzetet teremtett. A néptánc megtalálta a maga útját, amely elsősorban a színpadi művészet felé vezetett. A társastánc terén azonban a szektáns politikai vezetés következtében nálunk csakúgy, mint a többi szocialista országban, ideológiai harc kezdődött. A társastáncokat elsősorban eredetük szerint értékelték a hivatalos szervek. A népi gyökerűek, mint pl. a keringő, polka és a csárdás, támogatásban részesültek. A swinget viszont a cikkekben, a moziban és a kirakatokban kipellengérezett „jampecek” járták, tehát harcolni kellett ellene. Ebben az időben az elméleti és gyakorlati tájékozatlanság a hivatalos berkekben elég nagymértékű volt, mert még az eredetelmélet sem mentette meg az üldözéstől pl. a népi származású tangót, vagy sambát, mert együtt üldözték a swinggel. A „nyugati

rosszat” — „hazi jóval” akartuk pótolni. Így a táncmesterek és néptáncosok közösen, nagy lelkesedéssel kezdtek új, népi eredetű csárdásokot transzponálni a parkettre és komponálták ezekből a báli táncokat, tömegtáncokat. Ehhez hasonló törekvések indultak a többi szocialista országban is.

Elég sok időt, energiát fordítottunk saját, új magyar társastáncaink alkotására, de annál kevesebbet ezek terjesztésére. Sajnos még a legkisebb segítséget sem kapta meg ez a kezdeményezés a legjelentősebb kommunikációs tényezőktől. Csupán kisipari módszerekkel, eléggé szűk körben folyt az agitálás. Holott a nyugati divattáncok (melyek, valljuk be, nem mindig szárnyalták túl a hazai javaslatokat) hatalmas apparátussal, lemezekkel, a rádiók hullámhosszán, majd a legnagyobb ágyúval: a filmmel lőttek minden verébre. A hazai törekvések hamarabb kerültek a süllyesztőbe, még mielőtt a széles tömegek megismerhették volna. Az egyik oldalon az ilyenfajta jószándék, a másik oldalon az ötvenes évek tilalomfái keltettek ellenállást az akkori fiatalokban. A nyugati filmek, a rádió hullámai már a swingesalád rock and rollját és boogie-woogiejét terjesztették, amikor a mi művelődési házainkból kitiltották ezeket. Így a fiatalok magánlakásokba és zúgtánchelyekre húzódtak vissza. A néptáncosok pedig a „táncoló nép” és a „táncval megváltható nép” hamis, népi romantikus illúziójával járták — viszonylag szűk körre szorító hatással — a bonyolult, szabad figurázással színesített táncaikat.

A régi tánciskolák helyiségei a háború alatt részben elpusztultak, részben lakásokká és hivatali helyiségekké váltak. A megmaradt kevés tánciskola pedig a fenti okok miatt elnéptelenedett. A kultúrházak táncanfolyam-szervezéssel nem foglalkoztak, csupán a pénzbevételt fokozó rendszeres táncmulatságok rendezését tartották feladatuknak. Ezekhez viszont táncmestert nem igényeltek sem rendezőnek, sem felügyelőnek. A tánciskolában engedélyezett tematika és a táncalkalmakon szórakozásként járt táncok között egyre nagyobb lett a szakadék. Különösen akkor, amikor a magyar tánczenekarok is játszották a divatos számokat, s közben a táncmesterek nem kapták meg a táncok izléses, gazdag változatait, csupán a különféle oldalcsatornákon beszívärgó, néha teljesen elferdített variációkat.

Az ötvenes évek derekától némi javulás következett be. Ez egyrészt annak volt köszönhető, hogy az illetékes szervek a kérdéssel alaposabban, behatóbban foglalkoztak, másrészt a többi szocialista országban is megindult a szektáns kultúrpolitikai nézetek felszámolása. Elsősorban azok az országok léptek előbbre, ahol már a második világháború előtt is foglalkoztak versenytáncsal, így az NDK-ban, Csehszlovákiában, Lengyelországban, Jugoszláviában és a Szovjetunió balti köztársaságaiban. A versenytánc új esztétikai ideált tudott adni a fiatalságnak, így a társastáncot ki tudta rántani elsőkélyesedett állapotából. Hazánkban a Kommunista Ifjúsági Szövetség vezetői segítettek abban, hogy a népművelési szervek ezzel a kérdéssel alaposabban, sokoldalúbban és rendszeresen foglalkozzanak.

Tekintve, hogy a társastánc ügye a felszabadulás utáni magyar fejlődés politikai, gazdasági, társadalmi és kulturális változásainak bonyolult függvénye, a fejlődést külön tanulmányban kívánjuk minden árnyalatában nyomkövetni. Most csupán jelezzük, hogy 1970-ig két nemzetközi irányzatba kapcsolódtunk be eredményesen. Az egyik a versenytánc,⁷⁶ a másik a Táncjelvénytáncversenyek.⁷⁷ Húsz éves szünet

⁷⁶ Kaposi Edit: *A versenytánc kialakulása és fejlődése. Táncstudományi Tanulmányok* 1967/68.

⁷⁷ *A társastáncról*. Útmutató a táncjelvénytáncversenyek rendezéséhez. Bp. 1969.



17. „Tánciskola az 1930-as években” címmel bemutatót tart a düsseldorfi tánciskola.
(Tanzillustrierte 1969 aug./szept.)

„Dancing School in the Thirties”, performance of the Düsseldorf school of dancing (Tanzillustrierte, Aug./Sept. 1969)

18. Nemzetközi táncmester-továbbképző tanfolyam 1966-ban. (Tanzillustrierte 1966 szept./okt.)

International extension training course for dancing masters in 1966 (Tanzillustrierte, Sept./Oct. 1966)



után minden korábbinál magasabb szinten kerülhetett sor fiatal, a táncművészet más ágaiban már előadóművészi, vagy pedagógiai múlttal rendelkező, érettségizett társastáncoktatók képzésére.⁷⁸

A fentiekből kitűnik, hogy egy-egy kor társadalmi igényei hogyan alakították ki a maguk táncmester-típusát. Az igénytől függött, hogy a táncmester milyen általános és szakmai műveltséggel rendelkezett, hiszen a vele szemben támasztott követelményeknek anyagi érdekeltsege miatt és társadalmi megbecsültetése végett igyekezett maximálisan eleget tenni.

A huszadik század második felének magyar táncmestere elé társadalmunk a szocialista művészpédagógus magas mércéjét állítja. Ezt azt jelenti, hogy olyan magasfokú általános és szakmai műveltséget kívánnak tőle, amellyel képes a maga területén a szocialista nevelés célkitűzéseinek megvalósítására. A mai magyar társastáncéletben mind a tömeges oktatás, mind a versenytáncsal való foglalkozás a táncmester feladata. 1970-ig azonban elsősorban a magyar táncmesterek szakmai tudása emelkedett ezekhez a feladatokhoz, a hivatalos szervek csupán nagyfokú erkölcsi támogatásban részesítették ezt a területet. Az elavult rendeletek törlésével, s ezek helyett olyanok megalkotásával, melyek végre a „táncmester”, a „táncitanító”, a „társastáncoktató” helyett a szocialista művészpédagógus típusának kialakulására adnak reális lehetőséget, még adósak vagyunk.

Budapest, 1969 október.

⁷⁸ Aszalós Károly: *A Társastánc Oktatóképző Tanfolyam munkájáról. Táncművészeti Értesítő*, 1969. 1. szám.

SUMMARY

ADDENDA TO THE HISTORY OF EUROPEAN AND HUNGARIAN DANCE TEACHING

by *E. Kaposi*

The prestige of dancing masters depended in every age on the importance attached to dancing itself in the life of society, chiefly by the ruling classes.

The roots of dance teaching in Europe go back to the Italian Renaissance. Every history of dancing discussed the work and importance of dancing masters. In addition to the distinguished dancing masters of the courts, the activity of the instructors who taught the tradesmen and merchants in the western countries and were members of the dance masters' guild was also important. This group played an important role transmitting the composed works of the dancing masters of the courts to the people, and the folk traditions back to the leading dancing masters, and so contributing to the interaction of the two.

In Europe the birth of the dancing school is due, in the first place, to the enthusiastic German propagators of French gallantry. The bourgeoisie, which was growing stronger in the 18th century and winning for itself political and social standing through the revolutions, had no wish to lag behind the nobility in social life. Gottfried Taubert's book published in 1717 with information about dancing and etiquette became an important part of general middle-class education.

In the 19th century the scope of dancing schools continued to increase. The dancing masters became known even in the villages. Of course, in the rural areas there was less demand put on them than in the drawing rooms, and so the general educational and professional standard of the itinerant dancing masters was at a rather low level. The dancing masters who were proud of their European education and professional qualifications and who, in addition to being ballet masters at theatres, tutored also distinguished families of the nobility or the bourgeoisie, looked down upon their uneducated itinerant colleagues who merely tried to „sell” the fashionable dances. At the same time they spurned the dances of folk origin. In this way, the gallant German dancing masters, for instance, ruthlessly and consistently suppressed the predecessors of the waltz.

The situation was, however, different with the peoples of Eastern Europe who were fighting for their national independence. In Bohemia, for instance, the most famous 19th-century dancing masters were the most enthusiastic propagators of the polka both at home and abroad.

The main responsibilities of dancing masters in the 19th century included the following:

- courses for adolescents and adults in the social graces (posture, poise, correct conduct and the mastery of the fashionable dances)
- the holding of dances and balls; prior arrangements and direction of the event.

Dancing contests arising early in the 20th century, probably as a result of the dynamism and search for new things of the period, were rejected and strongly disapproved of by the majority of the dancing masters. Even in England where competitive dancing was born, the main efforts were directed at the revival of earlier sequence dances. After World War II, the ascendance of swing and later of beat music changed the forms of entertainment. The dancing school in its old form was facing a crisis. Today there are international efforts to bring it up to date and to develop a genuinely modern curriculum of dances and social behaviour.

In Hungary the roots of dance teaching go back to the first decades of the 19th century. But on the basis of earlier historical sources it can be supposed that there lived in the Hungarian royal courts foreign masters of ceremonies who taught dancing already in the 15th and 16th centuries. With the entourage of Beatrix, King Matthias's Neapolitan

wife, for instance, a number of Italians; and with Mary, Louis II's Dutch wife, several French masters settled in the royal court. Since both of these queens were fond of the arts and of entertainment, they transplanted them to Hungary and shaped the amusements of the court according to their own taste.

In the courts of the Transylvanian reigning princes in the 17th century, owing to their close contacts with the Polish royal court, traces of the then fashionable Polish dances were evident.

The dancers and choreographers of the Hungarian itinerant theatrical companies which were formed at the end of the 18th and the beginning of the 19th century, were the first to advertise dancing instruction on the theatre posters. Between 1830 and 1891 chiefly stage dancers taught dancing in Hungary. In the years prior to the Hungarian War of Independence (1848–1849), first the propagation of a country dance of six movements, entitled Round Dance, composed by Lajos Szöllösy-Szabó to the music of Márk Rózsavölgyi, and then of the Czardash, which became a ballroom dance from a peasant couple dance, was the chief patriotic act of Hungarian dancers and dancing masters. The Czardash was popularized on the stage and in the ballroom, at home and in the rest of Central Europe.

The League of Dancing Teachers in Hungary was formed in 1891, and it was active until the Second World War, with only minor intervals and changes in name. The League was active in the following fields: it started and ran *The Dancing Masters' Journal*, organized the Dancing Masters' Training School, regulated the issuing of qualifying licences and certificates, promoted the publication of Hungarian-language books on social dancing, and started and maintained relations with several foreign professional organizations; it also worked for the professional development of dancing masters and the improvement of their social position, and considered it a task to foster national social dances. The League was not able to produce significant achievements in every area. For this the social outlook was to blame in the first place according to which the teaching of dancing was partly a trade and partly a coaching job catering to a hobby, and did not aim to raise dancing instruction to the educational level of artistic training.

After World War II, traditional dancing-school instruction was up against a crisis in Hungary, too, as everywhere else. To overcome this, the official organs tried to modernise the material of instruction and to satisfy newer demands. Since 1960 competitive dancing and since 1969 instruction in the material of the Hungarian Dancing Contests for Badges have also been made the job of dancing masters. To enable Hungarian dancing instructors to fulfill these tasks and carry out these functions on the best international level and to enable them to work as art teachers who enjoy the respect of society, they get help from the Committee for Hungarian Social Dancing attached to the Institute of People's Culture.

A GYIMESI CSÁNGÓK TÁNCÉLETE ÉS TÁNCAI¹

Kallós Zoltán—Martin György

A Keleti Kárpátok vízválasztóján túl, de még a régi Csík megyében hatalmas területen él a gyimesi csángók régies kultúrájú népcsoportja (ma részben Harghita, részben Bacău megye). A csíki vízválasztótól Moldva felé haladva a Tatros (Trotus) és a belé futó kis patakok szűk völgyeiben számtalan kisebb-nagyobb településük Gyimespalánkáig (Palanca) húzódik. A legismertebb és legnépesebb három falu: Gyimesfelsőlok (Lunca de Sus), Gyimesközéplak (Lunca de Jos), és Gyimesbükk (Ghimes Faget). A kevésbé ismert kisebb települések a Tatros völgyén lefelé haladva a következők: Bükkloka, Komját-pataka (Comiat), Bothavas-pataka, Sántatelek, Farkasok pataka, Ugra-pataka (Valea Ugra), Görbe-patak (Valea Gârbea), Gáborok-pataka, Tímárok pataka, Setét-patak (Valea Intunecoasă), Boros-patak (Valea Boroș), Tarkó (Tarcău), Antalok pataka (Valea lui Antaloc), Kápolna-patak (Valea Capelei), Csíki pataka, Sie-alja, Bodorszer, Hidegség-pataka (Valea Rece), Kovás-pataka, Szalamás-pataka, Jávárdi-pataka, Bükkhavas-pataka (Poiana Fagului), Barackos (Barașos), Farkaspalló (Puntea Lupului), Háromkút, Rakottyás-patak (Răchițiș), Bálványos-pataka (Bolovăniș), Bilibókszer, Buha-pataka, Budáka, Áldomásalja, Tarhavas-pataka (Tărhăuși), Kóstelek, Gyepece, Gyúrke, Csügés (Ciugheș) és még sok apró település.

A több ezer lelkes római-katolikus gyimesi csángóságot a székelység egyik jellegzetes etnikai csoportjaként tartjuk számon. Valószínűleg a csíki falvakból költöztek a 18—19. században a Tatros völgyébe s onnan terjeszkedtek tovább a havasokba. Népi kultúrájuk² — a (csíki székelységhez hasonló) nyelvjárás, a viselet, a szokások, a zene és táncinc³ stb. — a települések szétszórtsága ellenére is igen egységes. A táncok sokfélesége és a táncalkalmak bősége tekintetében kiemelkednek a magyar népcsoportok közül. Eddig a gyimesi csángóknál 35 féle táncalkalmat és mintegy 30 táncfajta tartatunk számon.

¹ A táncélet és táncalkalmak c. rész Kallós Z., a Táncok c. fejezet pedig Martin Gy. munkája. A tanulmány alapanyagául szolgáló eredeti gyűjtések kéziratanyaga az Országos Néprajzi Múzeum Ethnológiai Adattárában (EA 5605 1. sz.), a filmek (MTA. Ft. 19, 503, 504, 557. lsz.) és zenefelvételek pedig a MTA Népzene-kutató Csoportja archívumában vannak.

² A gyimesi csángók kultúrájára vonatkozó néhány fontosabb munka: Gunda Béla: *Néprajzi gyűjtőúton*, Debrecen 1956, 85—96. (Irodalomjegyzék a 166. lapon). — Kallós Zoltán: Ráolvasás a moldvai és gyimesi csángóknál, *Műveltség és Hagyomány*, VIII. k. Debrecen, 1966, 137. l. — Malonyay Dezső: *A magyar nép művészete*, II. k. Bp. 1909. — Ortutay Gyula: *A magyar népművészet*. II. k. Bp. 1941.

³ A gyimesi csángók zene- és tánc-kultúrájára vonatkozó irodalom: Molnár István: *Magyar tánc-hagyományok*, Bp. 1947. — Dincser Oszkár: *Két csíki hangszer*, Bp. 1943. — Martin György: Egyéni és közösségi formátípusok a népi táncalkotásban, *MTA I. Oszk. Közl.* 26. k. (1969.) 401. l. — Kallós Zoltán: Gyimesvölgyi keservesek, *Néprajzi Közle-*

A TÁNCÉLET ÉS TÁNCALKALMAK

A gyermekek táncélete

Az „egy-tizesbeli” vagy „egy-szerbeli”⁴ gyermekek munkában, iskolában, szórakozásban egyaránt összetartanak. Pásztorkodni, karácsonykor énekelni, majd „aprószentekelni”, vagy „húsétkor tojásászni” is együtt mennek. Ünnep- és hétköznapi délutánokon tágas, pázsitos udvaron gyűlnek össze, „ahol a házigazda es ujan, hogy nem haragszik, hogyha a köjkek kiabálnak, vacsognak.” Énekes és sportszerű játékokkal szórakoznak, „csak szénacsnyáláskor, vagy pityókaszédéskor”⁵ nem, met akkor ők es ott dógoznak a nagyokkal.”

A gyermekek legfőbb szórakozása a tánc. Tanulását kiskorban megkezdik, az 5–6 évesek már táncolnak. A kicsinyek tánca Gyimesen az ún. „serketánc”⁶. Rendszerint csak télen, farsangban tartják. Régebben csak szombat, vagy vasárnap este, most nappal és hétköznapi (csütörtök) este is „csinyálnak serketáncot”. A gyermekek szervezik, a nagyobbacsok fogadnak „köjök-muzsikást”. „Csak a szerbeliek — akik közel laknak — mennek el a táncba. 5–6 esztendőös köjkek és cefrék⁷ már ott ugrálnak a cigány előtt,” úgy 12–14 éves korig. A táncrakérés és táncrend úgy megy, mint a nagyoknál. Pénzt a szülei adnak. „A mozsikás es odaáll, mikó szedik a pénzt, hogy ami gyűl, ő azt mind kapja el. Ki mennyit akar, annyit ad. Egy kalapba, vaj egy sapkába belé hanyigálják. A szülők es elmennek vigyázkodni. Kacagiák őket, hogy táncolnak. Régebben a serketáncokba elmentek az asszonyok es. Az öregebb asszonyok vitték a guzsajt es ott fontak. Kivált mikó serketánc vót, annyi öregasszony odagyűlt, hogy alig lehetett táncolni tőlük.”

A gyermekek a felnőttekhez hasonlóan „kosaras bált” is rendeznek. A Hidegség-pataki gyermekek pl. néhány éve húshagyókedd éjjelén összegyűltek s mindegyik leánya tésztát vitt, a fiúcskák pedig egy-egy fél liter bort. Éjfélkor asztalt ültek, s úgy mulattak, mint a nagyok, énekeltek, táncoltak.

*A gyermeklakodalmat*⁸ vasárnaponként táncal egybekötve rendezik egy-egy elhagyott házban, vagy csűrben. A zenész a gyermekek sorából kerül. (Lásd az 1–2. képet.)

mények 1960. — Sárosi Bálint: Sirató és keserves. *Ethnographia* 1963. — Szórványos dallamközlések Gyimesről a következő művekben található: Kodály Zoltán: *A magyar népzene*, Példatárt szerk. Vargyas L. Bp. 1969. — *A Magyar Népzene Tára V. Sirató* (Sajtó alá rend. Rajeczky B. — Kiss L.), Bp. 1966. — Martin György: A néptánc és népi tánczene kapcsolatai, *Táncudományi Tanulmányok 1965–66.* — Uő.: Páratlan és aszimmetrikus ritmusok tánczenénkben, *Táncművészeti Értesítő* 1968. 2. sz. — Hangzó hangszeres zenei anyag a *Hungarian Folk Music* és *Magyar Népzene I.* című eredeti népzenei felvételeket tartalmazó hanglemezeken.

⁴ A korosztályra és falurészre utaló elnevezések.

⁵ Burgonya.

⁶ Serke: tetűtojás, pete. — A gyermekek tánca régebben csaknem mindenütt általános volt. Vö. Kaposi Edit—Maác László: *Magyar népi táncok és táncos népszokások*, Bp. 1958. 106–107. l.

⁷ Kölyök: fiúgyermek, cefre: leánygyermek.

⁸ Korábban sokhelyütt általános volt. Vö. Kaposi—Maác: *id. h.* és Gönyey Sándor: *Tánctanulás falun, Táncudományi Tanulmányok* 1958.



1. Gyermeklakodalom résztvevői
Participants in Children's Wedding

2. Gyermeklakodalom a csűrben
Children's Wedding in the Granary



A gyűlés és guzsajaskodás

Az ifjúság társas élete elsősorban a *gyűlések*hez kapcsolódik. A gyimesi csángók a gyűlés szót⁹ széles, összefoglaló értelemben használják. A guzsajas éppúgy gyűlés, mint amikor beszélgetni, játszani, vagy ősszel a havason, a kalibáknál jön össze a fiatalság táncolni, vagy szórakozni. Megkülönböztetünk fonógyűlést, játékgyűlést és havasi táncgyűlést. Egyszerűen csak gyűlésnek mondják mindegyiket, legfeljebb megnevezik, hogy melyik fajtájáról van szó. Egymástól így kérdik: „Milyen gyűlésetek vót?”

A gyűlések meghatározott időszakhoz kötődnek. Ősszel a kalibáknál a szénacsinalás után megkezdik, mikor már hosszabbak az esték. Igazi idényük azonban késő ősszel kezdődik, amikor a havasból hazakerekedik az ifjúság, s húshagyókeddig eltart.

A gyűléseket mindig este tartják, s az egy szerben lakók járnak össze. Ha nincs tánc, akkor játékgyűlést tartanak, de csaknem mindenfelé akad egy-egy muzsikás, vagy citerás. „Alig vártuk, hogy mehejsünk. Sokszor még éjféle után es vetett haza, úgy eltööttük az üdőt.” A gyűlésbe és táncba a leány mindig egyedül jár, csupán a végén kísérik haza őket a legények.

Húshagyó után már nincs gyűlés, „a bötbe nem lehetett legényezni”. „Karácsony előtt ádvéntbe még gyűléseztünk. Még táncoltunk es úgy, hogy az öregek ne tudják. Ha tudták vóna, megesküdték vóna¹⁰, hogy mi ádvéntbe mulatérozunk. A mostani éjfak nem gyűléseznek annyit, mint a mű üdönkbe. Kötődnek, zuvatolnak¹¹ s csak a legényeket ojszák.”

Havasi gyűléskor a kalibáknál különböző falurészek, települések ifjúsága verődik össze. A havasban, bár távoliak a szomszédok, minden tekintetben egymásra vannak utalva. A bácsleány s az ügyes pásztorlegény hamar szemet vet egymásra. A fiatalok itt szoknak össze, többségük a havasban kezdi meg a guzsajaskodást.

A havasi gyűlések hírüladása az egyik hegyről a másikra való átkiabálással, ún. „hüditéssel” történik. „A leányok ú-haha! a legények hajaha! S akkó a másik pásztor es vijszakiabál. Hamarébb hüdit egyet, s aztá, aki hamarébb szólott kiáltja meg, hogy este ebbe s ebbe a patakba, ennél a kalibánál gyűlés lesz. Ujant kiáltanak, ahogy csak a torkikon kifér.”

A havasi gyűlésre a legény s leány néha-néha együtt mennek. Mindig későn kezdődik, mert az esti fejes után még sajtot is csinálnak és savót is ki kell főzni, s a távolságok igen nagyok. Így a gyűlés reggelig is eltart, de mikor virrad, mindenki igyekszik a szállása felé, hogy idejére megfejje a marhákat.

A leggyakoribb „*fonógyűlés*”, vagy „*guzsajas*” bármelyik hétköznap este lehet. Falurészenként tartják, s a leányok szervezik meg, hogy hol lesz. „Az egy tizesből valók esszebeszélnek s estére odagyűlnek, ahová legjobbnak találják. Nálunk es sokszor vót gyűlés, de nem szerettük, met féltünk édesapámtól. Inkábbot ujan helyen szerettük, hol nem vót kitől tartani. Angyal Istánékhoz, s aztá Ferencke Andrásékhoz gyűltünk essze legtöbbit. Ferencke Andrásék éfjú házások vótak, a náluk lehetett játszani. Ha

⁹ A tövében török eredetű *gyűlés* vagy *gyűjtő* szót *táncalkalom* jelentéssel több keleti népcsoportunknál megtaláljuk (székelyek, hétfalusi és moldvai csángók). A szót a románok is átvették s *ghilus* alakban, ugyanezen jelentéssel használják. (L. V. Osurko: *Narodnie Tancü Moldavii*, Kisinyev 1957. 4. l. — G. T. Niculescu—Varone: *Jocurile Noastre Naționale*, Editura Revistei Satul. 1937.)

¹⁰ Megátkoztak volna.

¹¹ Zuvatol: pletykáz, megszól, rágalmaz.



3. Héjsza

Héjsza

fel es forgattuk a házat, nem szóltak semmit. Még legtöbbször ők hittak, hogy menjünk oda. Sokszor még ők es velünk játszódtak. Mi gondjuk vót, ha nem vót gyerekik? Angyal Istánéknál es jól találtuk magunkat, met nem kellett senkitől se féjjünk. Az öregasszony csak magácskára vót. Felhúzódott az ágyba, aztá vót ujan csata! Sokszor az éfjak is belévegyültek, vaj felhúzódta ők es az ágyba, met másutt nem vót hely nekik. Mikó bomlott el a gyűlés, eleggyeztünk örökké, hogy hová menjünk más este. Akko szerettük legjobban, mikó a házi öregek elmentek beszélgetni valahová." A fonógyűlés este 6 órától éjfélíg, vagy 1–2 óráig eltartott. Ment a játék, de a leányoknak fonna is kellett. „Játszóttunk s fonna es egy-egy keveset.” A legények egyénileg, vagy csoportosan minden nap, de csak később mennek a fonógyűlésbe. „Ki hová érte, odaült a házba. A legények az asztal mellé ültek, vagy a földre macskának s lesték az orsót. Ha a leányok elejtették, a macskák elkapták, s akkó ki kellett váltani (csókkal). Amelyék el tudta csípni az orsót, ragadták es el, nem számított, ha nem es vót szereteje. Ha ki nem váltottad, felmatolálták a kezikre úgy, hogy mind esszebolondították a fonalat. Vagy lehúzták az orsóról a duvaszkát¹² s megpatkolták. Fokra állította s a kujakjával¹³ olyant vágott reá, hogy esszelaposodott, s akko nem lehetett lematolálni.”

A legények a gyűlés végeztével a leányokat hazakísérik. Ha guzsajasba járó este van, akkor a legény bemegy a szeretője szobájába es ott együttthálnak.

Játékgyűlés ünnep előtti estéken van olyankor, ha nincs tánc. „A játékgyűlésbe énekeltünk, táncoltunk, s legtöbbet játszóttunk.”¹⁴

¹² Duvaszka: az orsóról lehúzott fonaltekerces.

¹³ Kujak: ököl.

¹⁴ Az eddig lejegyzett csaknem félszáz gyimesi fonójáték (leírásukat lásd: EA 5605. lsz.) közül néhánynak csak a nevét tudjuk itt megemlíteni: Kútbaesés, Bakmacskázás, Gyűrűzés, Keccsűzés, Budokálás, Malmozás, Ecetarulás, Rókázás, Sorozás, Kovácsozás, Berbécszés, Dongózás, Orjasozás, Tolvajozás, Raktározás, Macskázás, Rézhídkötés, Szénfűvés, Kerékpározás, Tojásdugás stb.

A fiatalság társas és szerelmi életének főként a guzsajas a központja. Így átvitt értelemben a fonógyűlés nevét a szerelmi élet jelölésére is használják. A *guzsajaskodás* legszűkebb értelemben a leány s legény együttthalása. A legény, ha vizitába megy: „guzsajasba megy”. A leány, ha szóbaáll a legénnyel, s szerelmeskedik: „guzsajoskodik”. Megkezdése nincs életkorhoz kötve, de Gyimesen általában korai.

A legények udvarlaskor rendszeresen ott hálnak a leányos háznál, mégpedig a leány különbejárátú szobájában, a szülők tudtával és beleegyezésével. Gyimesen azt tartják, hogy nem is leány, aki nem hál legénnyel és fordítva.

A guzsajaskodás fő ideje a nyár, s megszabott hivatalos napjai a kedd, csütörtök, szombat és vasárnap este.

A barátságkötés legtöbbször a táncban történik. A legény, ha meg akarja kapni a leányt, kedveskedik neki, „táncoltatja a leányt, s faggatni kezdi, hogy guzsajaskodik-e. Azt egy es nem üsmeri bé, hogy ő legénnyel hált. A legény hízelkedik a leánynak, mindenfélét ígér, cukrot, gyöngyöt, pántlikát vesz neki. Kicsi Kata nem bánod meg, ha ketten hálunk! Igérekzik a legény, elkésér egy darabig s akkor ugyi a leány es beléegyezik. Sokszor leányt osztottak, s a két legény megküzdött. Korcsmában ivás közben, vaj táncba a mozsikás előtt es lökdösődnek, taszigálódnak, vaj akár az úton es, ha esszetalálkoztak esszeverekedtek.

„A nagy leány, ha legénnyel hál es, rossz híre ne menjen. A jó dógos leány, még ha mindenkivel esse es hálta magát, úgy es férjhez viszik.” Ha a leány „bitangot fog”, azaz gyermeke lesz, a legény rendszerint elveszi. De ha nem megy férjhez, akkor sem közösítik ki. „A bitangos leány nagy hasval es járhat mindenfelé, pántlikát es tehet a hajába, táncba, bárhová elmehet, de azért méges csak kisbornyas, s így nem lehet nyoszójó, s ha férjhez megy, a lakodalomkor már nem lehet úgy felrakni, mint a hazait” (azaz nem viselhet pártát, mint a menyasszony). A „bitangos legény” pedig nem teheti már jobboldalra a bokrétát, mint a legények, csak a baloldalra, „vaj nem es tesz”.

A kalákatáncok

Az egyik legfőbb, leggyakoribb táncalkalom a kaláka¹⁵. A kalákatáncokat szűkebb körben tartják, s többnyire hétköznap, kedd és csütörtök este szokták rendezni. Korábban, még a megelőző mulatságban mindig meghirdetik, „kikiáltják”. „A gazda megfogad egy szegényasszonyt, megnevezi, hogy melyik szerből hívja meg az embereket. Vagy úgy es van, hogy egy táncba kikiáltják, hogy aki táncot akar kedd este, itten, s itten pityókálopó kaláka leszen”. A kalákába elsősorban fiatalok járnak, de régebben a hétköznapos kalákába még az asszonyok is elmentek. Az öregebb asszonyok ott fontak. A kalákatáncok rendszerint éjfél után 2–3 óráig tartanak. Húsvét után már csak elvétve fordul elő kalákatánc.

A kalákatánc egyik fajtája az ún. *munkáskaláka*: ilyenkor munkával segítik a gazdát, s az ellenszolgáltatásként utána egy táncot rendez. A munkáskalákák *fajtái* a következők:

1. Akinek sok a fonnivalója s egyedül nem győzi, *fonókalákát* rendez, mégpedig kétféle módon:

a) „Van ujan fonókaláka, hogy ott fonják meg helybe, a gazdaasszonynál egy kijelölt napon este. Azt csak meghíjják. Fonnak úgy el éjfélig, vaj 1–2 óráig. Mikor

¹⁵ A magyar nyelvterület keleti felén — főleg Erdélyben — a közös összefogással végzett munkára használják e szót. Vö. román clacă, am. robot, munka, közös munka.

a háznál fonják meg, tööttkáposztával vagy paprikásval kénálják meg a kalákásokat. A legények es odamennek, de mikor vége van a fonásnak, lépnek el. Azok nem esznek.”

b) „A másik, mikor kiojsza a háziasszony s otthon fonja meg mindenki. A gazdaasszony egy szegényasszonyra reábizza, aki mikor mejen hívogatni, a kendert es viszi magával s oda is adja mindenkinek. A gazdaasszony megnevezi, hogy kinek adjon, kinek ne. Bémenjen s köszön: Kalákát osztok Finánc Erzsinek, vesznek-e? Ha elveszik, megnevezi, hogy mikorra vigyék haza. Megmondják, hogy ekkó s ekkó hozják vijsza, mikó tánc van. Csütörtökön estére hozják haza, leszen kenyér, pálinka, s tánc. Aki nem akarja elvenni, még azt es mondja: én biz-a nem veszek, fonja meg ha kell, nekem is elég vagyon! Akkó megtisztelik a leányokat s kenyervel kénálják. Én es örökké veszek, hogy a legényeim mehejsenek a táncba. A legényekétt az anyjik fon, de fizetni es lehet.”

2. A *ganyézó kaláka* is igen gyakori: „örökké meghíjják. Az asszony bemejen, köszön, s akkó azt mondja: csütörtökön estére egy hétre Nagy Miklós Géza szívesen látja ganyézó kalákába, ha fel akarják segíteni egy szeker ganyéval. Leszen kenyér, pálinka, s tánc. A kalákások egy-egy, vagy két szeker, vagy szán ganyét visznek a kalákás gazda földjire. A lányokét sokszor a legények visznek, s máskor az apjik, csak-hogy elmehejsenek a táncba. Pénzt es lehet adni. A gazda számontartja, hogy ki viszen kalákát. Vaj ő menjen ki a földjire, vaj megbíz valakit. Ha közel van a házához, akkor, amikor a ganyét viszik, meg es kénálja a kalákásokat kenyervel, s pálinkával. Vagy úgy es szokták, hogy este, mikor elmennek a táncba, férehíjják, s úgy tisztelik meg a legényeket. Két pohár pálinka, s egy szelet kenyér mindenkinek, úgy lábön állva.”

3. *Építő kaláka*: a házhoz szükséges boronát szállítják közösen haza és a házat fel is építik.

4. Ezt követi a *tapasztó kaláka*. Ilyenkor a házat megvakolják. „A legények gyúrták a földet a lábukkal, s a leányok tapasztottak. Mikor vége lett a tapasztásnak, ételt csináltak, ettek, ittak, táncoltak.”

5. *Juhtelettető kaláka*: akinek kevés szénája termett, kiadja a juhait más juhos gazdáknak teletteni. Egy napon aztán összehívja, s megvendégeli őket, mulatnak egyet.

6. *Szénahordó kaláka*: a havasról közösen szállítják haza a gazda takarmányát.

Ezen kívül még: 7. *kaszáló*-, 8. *kapáló*-, 9. *arató*- és 10. *szánacsináló kalákák* is szokásban voltak.

A kalákátánc másik fajtája a *lopó kaláka*. Ilyenkor terményben fizetnek a fiatalok. „Azért mondják: lopó, hogy az éjfak úgy lopják el hazúl a pityókát, s a szöszt, hogy a cigánynak vigyék, hogy az apjik ne tudja”. Mindig azok rendezik, akiknek nem termett pityókájuk, nincs gyapjújuk, vagy más egyebük hiányzik, s másként nem tudják előteremteni. Akinek nincs mit vinni, azért elmehet a táncba, s pénzben is fizethet. Olyan is van, aki nem viszi el a pityókát vagy a szöszt tánchelyre, hanem megmondja, hogy „én adok egy vékát, egy félvékát, egy kasval, vaj egy tarisnyával. Aki a kalákát csinálja, másnap elmejen s összeszedi. Bent a házban szokott lenni, met itt nálunk őszvel kint hideg van. Estétől éjfélé utánig tart egy-két óráig. 30—40 pár szokott lenni. A kalákásokat semmivel sem kénálják.”

A *lopó kalákák* fajtái:

1. Leggyakoribb a *pityókalopó kaláka*, mivel ez a gyimesi csángók egyik fő terménye. „Akinek nem terem pityókája, az megfogadja a mozsikust egy estére. A legények, s a leányok egy-egy tarisnya, vaj egy-egy véka pityókát visznek fizetségbe. Egy vékát

fel háromig, néha egy zsákkal is. Akinek nincs pityókája, az egy néhány lejjel segíti fel a gazdát”.

2. *A szöszipó kaláka* is gyakori. Kikiáltják, mint a pityókalopót. Egy-egy guzsaj szöszt visznek a táncért.

3. *Kenderlopó kaláka* ritkább. Inkább a muzsikus felesége szokta csinálni. „Még úgy es van, hogy egybe csinálja a pityókalopó s a kenderlopó kalákát. Ki mit akar azt viszzen. Ujan es van, hogy pityókát es, kendent es viszzen. Két-három fej kendent, vagy öt fejtől felfelé, ki mennyit akar, vagy 1—2 guzsajra való szöszt.”

4. *A gyapjulopó kaláka* is ritkább: gyapjut már kevesebbet visznek, úgy félkilónyt.

5. *A sajtlopó kalákát* a zenész rendezi, mivel nincsenek juhái. Rendesen fent a havason a sajttermék helyén, valamelyik gazda havasi szállásán tartják. A zenész egy-egy fél sajtot, vagy legalábbis egy kilónál többet kap mindenkitől.

6. Akinek nem volt erdőrésze és építeni akart, *boronalopó kalákát* csinált. Ilyenkor egy-két szál boronát vittek a gazdának.

A tánc és bál

A táncmultságok időpontját, gyakoriságát és jellegét az évszakok s a vele kapcsolatos munkák határozzák meg. Így az őszi-téli és a tavaszi-nyári időszak között jelentős eltérések vannak.

A szervezett nagyobb multságok, az ún. *fogadott táncok* idénye a késő ősztől, pityókaszedéstől a télen át húshagyókeddig tart. Ebben az időszakban egymást érik a fogadott táncok. Minden szombaton este, ünnepnap, de még hétköznap is, — főként kedden és csütörtökön este — tartanak táncot. Olyan hétköznap is van sokszor, hogy 20—30 táncos összejövetel is van egy időben a faluban. A téli időszakban a táncot mindig egy-egy nagyobb háznál rendezik.

A gyimesi csángóság — katolikus lévén — böjtök idején (ádventben és húshagyótól húsvétig) nem táncol még most sem. Az ifjúság kora tavasszal, húsvét előtt, ünnepnapokon kint a szabadban csak különböző labdás játékokkal szórakozik. Húsvét után pedig már csak elvéve rendeznek hétköznap egy-egy kaláka-táncot.

Ahogy kitavasodik, a legények és leányok egyaránt a hegyekbe mennek pásztor-kodni. „Onnét könnyen nem lehet békélni a faluba, mert messze van. Ezért nyáron, mikor az éjfűség kint van a havasba, akkor úgy es történik, hogy odamejen a zenész, s ott valamelyik kalibánál csinálnak táncot, kint a szabad ég alatt”. Ha esik, akkor egy nagy szénáscsűrbe, szénatartóba. A zenésznek egy-egy darab sajtot, vaját, s ordát szoktak fizetségbe adni. „Mindenki addig mulat, ameddig fejésre nem kell menjen a kalibához. Akik messzebb szállásolnak, azok hamarébb el kell induljanak. A közelébb valók így többet táncolhatnak.”

Nyáron mindig kint a szabad ég alatt táncolnak, s ha esik az eső, csűrben. Ekkor azonban a hétköznap táncok már megszűnnek és inkább csak szombat este, vagy vasárnap délután kerül sor a táncra, a sok munka miatt.

Ünnepnapokon nap) s este is rendezhetnek táncot, régebben azonban mindig csak nappal (azaz délután tartották, este sohasem. A leányok ünnepnap este még a lakodalomba is csak úgy mehettek el, ha apjuk is ott volt, vagy ha nyoszójók voltak.

A hétköznap tánc viszont mindig este van. A kimondott vasárnapi, vagy hétköznap esti fogadott tánc éjfélig, reggelig is eltarthat, ahogy a zenészt fogadják.

A gyűlésekkel és kaláka táncokkal szemben a fogadott táncok már szélesebb

körűek. A táncba más szerbeliek is elmehetnek, sőt messzi patakokból felkerekednek a fiatalok a táncmulatság hírére.

A táncokon elsősorban az ifjúság vesz részt, a *bálokból* viszont már a házasok is kiveszik részüket. Fogadott tánc a bál is. Két fajtája van. A *hívogatott bálba* csak meghívottak mehetnek, a *szabad bálba* viszont akárki. A külön *házasember bál*okba legények nem mehetnek el. A fiatalokhoz viszont mindig be-be téved egy-egy házasember is. Bált ritkán rendeznek, évente egyszer-kétszer, főleg a farsangban és húshagyatkor.

Kosarasbált farsangkor, húshagyókedd estéjén rendeztek. „Kosaras bálba cédulát kúdnak, az, aki rendezi. Egy leány bárkit megkénálhat.” Csak a meghívottak vehetnek részt. Tésztát, szalonát, kolbászt, italt visznek. Egyik házban táncolnak, s a másikban asztalok vannak. Akit a leány meg akart kínálni, behívta, s asztalhoz ültek. Akkor a legény is odavitte az italát. Most nemigen csinálnak kosaras bált. Ő-esztendő estéjén régebben „*görbe estét*” csináltak. Csak meghívottak vettek részt, 10–15 párnál több nem is szokott lenni. „Senki se kellett fizessen, csak amit megevett, s megivutt. Aki csinyálta, az egy terű fát vitt a cigánynak, ez vót a fizetés.”

Hamvas szereda utáni este, vagy szombat este van a *cigányok bálja*. Magyarok közül csak a meghívottak mennek el. A cigányok „egyebkor el vótak foglalva, el vótak szegődve másfelé, azért csinálták a farsang után a bált.”

A *reguta-* vagy *katonabált* a berukkolás előtti este tartják. A berukkoló legény házánál nagy vacsorát rendeznek, ahová a rokonok, barátok és szomszédok gyűlnek össze. Régen csak a legény által meghívottak mehettek el. Most nem szokás hívni senkit, aki akar, elmegy, „Azért nem híjják, hogy egy része megharagszik, ha nem híjják.”

A legények fejenként fél liter, a házasemberek egy liter pálinkát visznek, a leányok és asszonyok különféle tésztákat, leginkább kürtöskalácsot. Este mikor begyűlnek a vendégek, a háziak egy szelet kaláccsal, tésztával és egy-két pohár pálinkával kínálják meg őket. Éjfél tájban asztalhoz ülnek. A háziak egy birkából „johó-paprikást” főznek pityókával, s tötöttkáposztát, vagy tötöttárdét (paprika) szolgálnak fel a vendégeknek. Az asztalnál mindenki a maga pálinkáját és tésztáját fogyasztja. A pálinkát üvegből isszák és egymást is üvegből kínálják.

Étkezés után a regutának minden résztvevő pénzt ad, ki mennyit akar, fejenként 10–100 lejig. A házasok (csak a férfiak) általában 25 lejt, a legények 15–20-at, a leányok pedig 10 lejt. „Étkezés után odamejen mindenki hejzá, s oda adja. Vagy úgy es szokás, hogy kikiáltja valaki: Ki, mivel akarja segíteni ezt a bús regutát, adja ide egy tánygyérba”. A pénz, ami összekerül, mind az övé. Addig mulatnak, míg elérkezik az indulás ideje, s a berukkolót reggel zeneszóval kísérik ki az állomásra.

A tánc rendezése

A táncot mindig *kikiáltják* az előző táncalkalomban, a tánchelyen: „Aki táncba akar menni, kedd este Hidegségen fogadott tánc, csütörtökön Szalamás patakon ennél, s ennél ajándékszedő-tánc lesz!” Óriási távolságok vannak a települések között. A leányok mégis elmennek még a legmesszibb patakba is a táncba, 10–20 kilométert gyalognak még télen is. A legények még messzebbre is elkerülnek, különösen azóta, hogy majd mindegyiknek van kerékpárja.

Gyimesen nem viszik a leányt a táncba, mindenki egyedül megy. „Mindenk magára, mikó hírt kapunk, hol a tánc, oda mejünk. Nem várjuk a legényeket, hogy

vigyenek.” A tánca mindenki, még a sánták is eljárnak, s ugyanúgy mulatnak, mint a többi ifjak. Hétköznap „úgy, ahogy voltunk napval, üselősön”, azaz csak hétköznap ruhába, bocskorba, csórikába¹⁶ s posztó kapcával mennek a tánca. Vasárnap ünnepelőben.

A muzsikást mindig csak egy-egy alkalomra, két „*mozsikásfogadó*” vagy „*első legény*” fogadja. Őket sohasem választják, a „*bemaradott*” (besorozott) legények közül kettő szokta vállalni. „*Megszegődtek a mozsikást, s ha bégyült a pénz, az ők szerencséjük volt, s ha nem gyült bé, ki kellett tegyék a zsebikből. Ha fejebb is gyült, az az övék vót. A mozsikás-fogadók kellett elrendezték a mozsikást. Ők adtak ennük es.*” A muzsikások általában otthon ettek, csak kalákában, ajándékszedőtáncban és bálban kaptak enni.

A gyimesi *zenekar* mindig csak két tagú: egy hegedűs, vagy „*mozsikás*” és egy „*ütőgardonyos*” játszik együtt, rendszerint a primás a feleségével. A gardonos tehát csaknem mindig nő. Régebben a hegedűt házilag készítették, ma már inkább a „*vett mozsikát*” használják. Az „*ütő-*”, vagy *tekenyő-gardony*”-okat azonban még mindig házilag készítik, fűzfából: „*fűcfa kivájva, mind egy tekenyő*”. A gardont egy pálcával ütik, „*egy botval verik a húrokat*”, s így a kisbőgő dobszerű kíséretet ad.¹⁷ A gyimesi zenekar összetétele, játékmódja és az általuk játszott zenei anyag különösen régies, s korábban egész Csikban általános volt. A régi székely tánczene legépebben az eldugott gyimesi falvakban maradt meg.

Gyimesen igen sok cigány és csángó hegedűs, számtalan kéttagú együttes van. A gazdagabbak sem szégyenlik a muzsikálást, a zenészek viszont nemcsak a muzsikálásból élnek. A legjobb primások ma Gyimesközéplekon vannak: Halmágyi Mihály, Pulika János, Zerkula János, Antal Zoltán és Baliga Mihály. Halmágyi, Pulika, Zerkula cigányok, Antal és Baliga világtalan csángó legények. A Pulikák híres zenész család, elmagyarosodott cigányok, csángósan öltözködnek, s csak zenélésből élnek. Csimpoj¹⁸ — itt a tárogató neve —, furulya és citera inkább csak a gyűlésekben és házimulatságokban használatos.

A zenészek (azaz két személy) a fogadott táncért és kaláka táncért 150–200, bál és búcsuk alkalmával rendezett táncért 300–350, az ajándékszedő táncért 250–300, a lakodalom kimuzsikálásért pedig 850–900 vagy néha 1200–1300 lejt is kapnak.

A tánca és bálba mindenki fizet. A leányok mindig kevesebbet, mint a legények. Ha a fiúk 5–6 lejt fizetnek, akkor a leányok csak 3–4-et. „*A pénzt a mozsikás-fogadók szedik fel. Mikor bégyül a tánc népe, s a legtöbben táncolnak, a mozsikás fogadók elállják a kapukat, vagy az ajtókat, s mindenkit megszólítanak, hogy fizejzen.*”

A *táncsterem* üres helyiség, a zenészek egy magasabb helyen, emelvényen muzsikálnak. Nyáron ha csűrben, vagy a szabadban táncolnak, akkor is egy magasabb ülőhelyet szerkesztenek a zenészeknek. (Lásd az 5–6. sz. fényképeket.)

A *táncciklus* mindig *sebes csárdással* kezdődik. Ezután egy *lassú-* és *sebes-magyarost* járnak. Rövid szünet után újból *sebes csárdás*, majd a *németes*, a *porka* és az *aprók*

¹⁶ Csórika: fehér posztóból összevarrt lábszárvédő, amire a bocskor „*pórázát*” tekerték. Csak nők viselték régen.

¹⁷ A hangszerek formai és funkcionális vizsgálatát, elterjedését, történeti kapcsolatait Dincser Oszkár dolgozta fel a 3. jegyzetben id. munkájában. Újabban: Sárosi Bálint: *Die Volksmusikinstrumente Ungarns* (Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente I/1), Leipzig, 1967. 61. 1.

¹⁸ Vö. román Cimpoi: duda.

következnek. Utána lassú- és sebes-magyaros, a *kettős jártatója és sirülője*. Ha kérték, utána még *kerekest*, vagy *hosszúhavasít* is húznak.

Leggyakrabban a lassú- és sebes-magyarost járnak, újabban a lassú- és sebes-csárdást is. Többször előfordul még a németes és a porka, valamint a kettős jártatója és sirülője is. A többi táncok — az „*aprók*”, és a „*legényes táncok*” — csak ritkábban, egyszer-egyszer szerepelnek a táncrendben.

A három Gyimes közül még egyikén sem járnak *modern táncokat*. Elvértve csak akkor fordul elő, ha idegen vendégek kéri. A csángók ilyenkor csak szemlélők maradnak. A modern táncokról még többnyire az a véleményük, ahogy egyik öregasszony jellemezte ezeket: „Ügy eregelnek¹⁹, mintha nem tudnának menni. Na menegessetek fiam, met későre értek el. Mintha betegek lennének, úgy rángatóznak.”

A *születben* énekelni szoktak. Az illem szerint „a táncban a leány ne sokat járogasson ki éjjel hűlni. A jó, becsületes leány kimejen hűlni, s mingyár bejön.”

A *táncbahívás* intéssel, vagy a leány nevének kiáltásával történik. „A legény a leánynak int, vaj a nevre szólítja, nevének szól hejzá, mikor táncolni hívja. Bárki es kérje táncolni, a leány menjen el mindenkivel.” Előfordul, hogy nem tetszik a legény a leánynak, s esetleg kikoszarazza. „Ha nem ment el vaj egy leány, a legény nyilvánosan pufonvágtat, vagy ki is mozsikáltatta a táncból. A legény a mozsikást megállította, az a leány hátánál húzta, s a leány előtte kellett menjen ki a táncból. Eccer én sem mentem el egy legénnyel táncolni, mikor hívott. Há más vasárnap egész nap nem mertem bémenni a táncba, félttem, hogy a legény megcsap, vagy *kimozsikáltat*. Ha kimozsikálják, szégyen a leánynak egy darabig táncba menni. De van ujan es, hogy más este má ott van a táncba.”

„Az es szokás, hogyha vaj egy legény ellopott egy leányt²⁰, s ez csak ezért ment el vele, hogy felkontyolják, s aztán ott hagyja a legényt, akkor a legény a táncba bosszúból *letépi a kontyát*, hogy ő utána ne üselje azt.”

Tánc közben nem szokás *a leányt lekérni*. „Megtörténik, hogy utolsó párba azét, hogy nem tudott valakit megtáncoltatni a legény, elkéri a leányt. Ha lekéri, akkor csak egyet sirülhet²¹ vele, s kérés nélkül vijsza kell adja annak, akitől elkérte.”

A legény a leányt haza szokta kísérni. Ha tetszenek egymásnak, korábban is elmennek a táncból, hogy együtt hálhassanak.

Lakodalom és keresztelő

A leányos és a vőlegényes háznál a lakodalmat megelőző szombat este tartják az előre meghirdetett *mátkatáncot*. Ezen csak fiatalok vesznek részt, rokonok, leány- és legénybarátok, de akárki elmehet, fizetni nem kell. A hazai²² nem vesz részt a mátkatáncon.

Vasárnap a menyasszonyos házhoz a leány rokonai gyülekeznek. Ott vannak a nyoszójók, a leány- és legénybarátok. Bárki elmehet, olyan is, aki nem hivatalos a lakodalomba. Az esketés korán reggel történik. Ezen csak a keresztapák, a két nyoszójó

¹⁹ Eregel: mendegél, lassanként továbbhalad.

²⁰ Az ún. nőrablás szokásának maradványa, amikor a leányt szülei beleegyezése, s lakodalom nélkül szökteti el a legény. Makoldy Sándor: A nőrablás szimbolikus maradványai hazánkban, *Ethnographia*, 32: 40.

²¹ Egyet sirül: egyet jobbra, egyet balra, s újból jobbra forognak párosan. Bővebben lásd a Sebes magyaros jellemzésénél.

²² Hazai: a menyasszony elnevezése a székelységnél.

és az ifjú pár vesz részt. Utána a vőlegény és a menyasszony külön-külön megy haza. (Lásd a 4—6. sz. fényképeket.)

Amíg a vőlegényes háznál gyülekezik a háznép, hogy induljon a menyasszonyért, addig a leányos háznál folyik az *ajndékszedőtánc*. Kikiáltják az ajándékszedés megkezdését. Asztal mögött állnak a nyoszojók. A gazda kikiáltja minden ajándékozó nevét és az ajándékot. A menyasszony egy pohár pálinkával és egy falat kaláccsal kínálja meg az ajándékozót, az 5—6 nyoszojó pedig kórusban köszöni meg a hazai nevében: „Isten fizesse!” A legények 5—25 lejt szoktak adni. Erre mondják tréfásan, hogy „a legények meg kell fizessék a csergekoptatást.” A rokonság többet ad, a leány, aki nem visz ajándékot, 5 lejt. Az asszonyok edényt, vagy ruhaneműt ajándékoznak. A pénzt a gazda kezében levő tányérba teszik, aki a kikiáltás után a hazai ruháskosarába tölti, mivel a begyűlt pénz őt illeti.

Háromféle lakodalmat különböztetnek meg. Gyalogos lakodalomban gyalog kísérik a hazait, szekeres lakodalomnál nyáron szekéren, télen szánnal viszik. Lovas lakodalomkor a vőlegény és barátai — 30—40-en is — lóháton vonulnak, a násznap pedig szekéren vagy szánon. 50—70 szekér is megy néha. Néhány, lakodalmi vonulások során szokásos „ujjogtatás”:

„Bög a bárány az erdőbe, A menyasszony a szekerbe.
Sirajsa a koszorúját, Most hullatja gyöngyvirágát.”

„Apró csihánykoszorú, A menyasszony szomorú.
De csak azért szomorú, Szorítsa a koszorú.”

„A koszorúm tündöklök, A szeretőm haragszik.
Mennél jobban haragszik, Annél jobban tündöklök.”

„Őszi csürke, tavaszi, Jaj de szép a hazai.
Annak szép es kell lenni, Ha velünk akar jönni.”

„Édesanyám jöjjön ki, Mer ingemet visznek ki,
Hová legyek, merre menjek, Hogy tőled el ne vigyenek”.

„Árva csihány kert mellett, A menyasszony mást szeret.
Ott had bizony szerejsem, Csak a miénk lehessen.”

„Ezt az Isten nekünk adta, Apja, anyja sirathajsa.
Jobb az isten nálunknál, Elmarad a házunknál.”

„Én is lennék hazai, Ha megkérne valaki.
Szönni, fonni nem tudok, De táncolni jól tudok.”

„Feljött a nap tisztulásra, Indulni kell más szállásra.
Más szálláson meg kell állni, Ott más szokást kell tanulni.”

„Ne búsuljon anyámasszony, Mer elhoztuk a menyasszonyt,
Lesz ki süssön, mosogasson, A sutuba sírdogáljon.”



4. „Hazai” és a vőlegény a vőfélyekkel, nyoszolyókkal

„Hazai” and the bridegroom with the best men and bridesmaids

„A menyasszony lába közt, Esszebolondúlt a szösz.
A vőlegény azt ígéri, Hónap este kifősüli.”

„Útilapit szakajsztottam, Bánom, hogy megházasodtam,
Másnak feleséget hoztam, S magamnak csak bajt okoztam.”

Lakodalom napján régebben szokás volt még a *menyasszonytánc*, vagy „garasostánc” is. Mindenki fordult egy-kettőt a hazaival, s ezért néhány garast vetettek a menyasszonynak.

Leánylopás esetén²³ nincs lakodalom, de a leányos háznál utólag is megrendezik az ajándékszedő táncot, már mint menyecskének. Kikiáltatják a táncba: „Aki vasárnap táncot akar, itt és itt, ennek s ennek a leálynak, ezen s ezen a patakon ajándékszedő tánca lesz.”

A *keresztelő* napján, vagy más előre meghatározott napon rendezik a „radinát”.²⁴ Szombat estétől vasárnap délig szokták tartani. Gyimesen még 20–30 keresztkoma is lehet. A zenészt a komák fizetik s visznek egy-egy nagy kosár kalácsot, süteményt, egy liter pálinkát, 5 liter bort. Az előkészületre pedig küldenek 5 kiló finom lisztet és egy-egy levágott tyúkot. A gyermek szülei a lakodalmi étrendhez hasonlókat készítenek.

²³ Lásd a 20. jegyzetet.

²⁴ Román szó átvétele.

A TÁNCOK

A gyimesi csángók gazdag tánckészletét — összesen mintegy 30 táncot — három stílusrétegre oszthatjuk: I. Kárpát-medencei — II. balkáni- és III. középeurópai jellegű táncokra. E három réteg — a táncok formai-zenei- és funkcionális jegyei alapján — világosan elválík egymástól.²⁵ A táncrepertoár hasonló gazdagságával, sokrétűségével és a táncművelés ily éles rétegződésével másutt ritkán találkozhatunk. A gyimesi csángóság települései ugyanis két jelentős és egymástól nagymértékben elütő európai táncdialektus mezsgyéjén fekszenek, mégpedig a középeurópai-kárpátmedencei és a délkelet-európai-balkáni táncdialektus érintkezési vonalán, átmeneti területén. E két egymástól jellegében, szerkezetében, táncformáiban, műfajaiban és típusaiban teljesen eltérő táncművelés keveredése és gazdagító kölcsönhatása jellemzi táncinckészletüket. A Balkán és a Kárpát-medence táncművelése között ma dialektusbeli eltérésként jelentkező nagy különbség tulajdonképpen két történeti korszak uralkodó táncstílusainak, táncformáinak eltéréseiből adódik. E két terület fejlődésbeli fáziseltelődése következményeként az egyik a Középkor, a másik az újkori Európa jellegzetes táncformáinak késői hordozója.²⁶

A gyimesi csángóság peremhelyezete révén mindkét dialektus táncművelését archaikus formában őrizte meg. A Kárpát-medence belsőbb részei, vagy a Balkán felé közeleltve a Gyimesen található táncművelések egyre fejlettebb, újabb, modernebb formában kerülnek elő. E határvonaltól bármelyik irányba távolodva a táncművelések általános szerkezete, a táncrepertoár is egysíkúbbá válik, s csak egyik, vagy másik táncréteg lesz jellemző.

Az interetnikus és interdialektikus kölcsönhatások, keveredések és az egyetemes európai tánc- és művelődéstörténet szempontjából Gyimes és vele együtt az egész keleti és déli Kárpát-vonulat táncművelésének vizsgálata igen fontos feladat.²⁷

²⁵ A táncokat minden vonásuk együttes figyelembevételével osztályoztuk. A rétegek meghatározása nem jelenti azt, hogy a különböző rétegekbe tartozó táncok vonásai nem érintkeznek. A polka szerkezete pl. kötetlen, mint a magyaros táncoké, mégis a szabályozott szerkezetű németes táncokkal került együvé. A párnástánc zenéje magyar ugyan, a táncnak mégis a régi nyugati jövevények között van a helye.

²⁶ Részletes kifejtését lásd: Martin György: Egyéni és közösségi formátípusok a népi táncalkotásban, *MTA I. Oszt. Közl.* 26. k. (1969) 401. l. — Uő.: Performing Styles in the Dances of the Carpathian Basin, *Journal of the International Folk Music Council*. Vol. XX/1968). 59. l. — Uő.: Az improvizatív előadás szerepe a Kárpát-medence táncművelésében, *Táncművészeti Értesítő*, 1967. 3. sz. 118. l.

²⁷ A román táncművelés ezt a területet bizonyos fokig önálló egységként *kárpáti dialektusnak* nevezi, megkülönböztetve az *erdélyi* vagy nyugati és a Kárpátokon-túli, ún. *dunai dialektustól*. (Bucşan, Andrei: Dialecte şi aspecte stilistice în coreografia noastră populară, *Revista de Folclor*. VIII. (1963). 1–2. sz. 140. l.) A gyimesi csángók táncművelése a kárpáti román falvakétól nem annyira maguk a táncok, hanem sokkal inkább ezek tényleges használati aránya szempontjából különbözik. A gyimesi csángóknál a Kárpát-medencei és közép-európai táncok használata dominál, míg a kárpáti román falvakban a balkáni jellegű táncok használata uralkodik.



5. Tánc az udvaron

Dance in the courtyard

6. A lakodalmás házban

Wedding in the house



I. A KÁRPÁT-MEDENCEI TÁNCRÉTEG

A gyimesi csángók Kárpát-medencei, jórészt magyaros jellegű táncai: a Féloláhos, a Verbunk, a Lassú- és Sebes magyaros, a Lassú- és Sebes csárdás, a Kettős jártatója és sirülője, a lakodalmi Mars, és a Medvés.

A szabályozatlan szerkezetű szóló férfitáncok és párostáncok tartoznak ide, amelyekre az improvizatív egyéni táncalkotás jellemző. Így az egyes táncfajták motívumkincse gazdagon variálódik, szerkezetük nyílt és változékony. A táncok térplasztikája is többnyire kötetlen, csupán a tömeges együtt-táncolás szabályozza bizonyos mértékig a táncközbeni elhelyezkedést és a térbeli mozgást. Általában a lassú körbenhaladás és helybentáncolás váltakozik. A régi európai s kárpátmedencei gyakorlatnak megfelelően sokszor a lassú és gyors részek táncpárként kapcsolódnak össze.

Egy-egy táncnak több kísérő dallama van. A férfitáncokhoz kevesebb, a páros-táncokhoz igen sok dallam kapcsolódik.²⁸ A szóbanforgó táncok dallamai mindig strófikus szerkezetű, négysoros régibb-, vagy újabb stílusú vokális és hangszeres eredetű dallamok.²⁹

Egyazon tánc több néven ismert, — településenként, falurészenként, sőt korosztályok és egyének szerint is más-más névváltozatok fordulhatnak elő.

E táncok a gyimesi csángók legáltalánosabb mulatsági táncai. Használati arányuk 80%-os a többi táncsal szemben. Javarészüik az újkori európai értelemben vett szóra-kozó, páros társastáncok funkcionális csoportjába tartozik. Ennek megfelelően a tánciklusban meghatározott hagyományos rendben kerülnek alkalmazásra. A szóló férfitáncokat viszont a táncszünetek külön rendelt mutatványos táncaként csak egyesek járók. A lakodalom meghatározott mozzanataihoz kapcsolódik a mars és a medvés.

Ezeket az újkori-középeurópai jellegű táncokat formai, zenei és funkcionális vonásaik szorosabban a Kárpát-medencei stíluskörbe vonják, közvetlen rokonaik ezen a területen található meg a magyarok, szlovákok, erdélyi románok és a cigányok körében. E körön belül azonban régibb és újabb stílusréteget is megkülönböztetünk. Régiek: a féloláhos, a kettős, a lassú- és sebes magyaros. Újabbak: a verbunk, és a csárdás.³⁰

1. Féloláhos

A táncot — a név tanúsága szerint — a nép félig románnak tartja.³¹ A szabályozatlan szerkezetű férfi szóló-táncot a szünetben külön rendelésre járók a muzsikás előtt. Ma már viszonylag ritka, régebben is csak a kiváló táncosok, de olykor még nők is eljárák a lakodalomban.³²

²⁸ A Lassú- és Sebes magyaroshoz használatos — eddig rögzített — dallamok száma pl. meghaladja a százat.

²⁹ Vagyis nem motívumismétlő, motívumpáros szerkesztésű dallamok, mint ez a régiesebb, balkáni jellegű tánczenében oly gyakran tapasztalható.

³⁰ Tánckincsünk történeti rétegeinek meghatározását lásd: Martin György: Magyar táncípusok kelet-európai kapcsolatai, *MTA. I. Oszt. Közl.* 21. k. (1964). 67. l.

³¹ Ugyanez a táncnév Csík belsőbb részein is ezt a táncfajta-t fedí, Küküllővidéken a forgató párostáncot, az Alföld peremén (Szilágyságban, Nyírségben) pedig szintén a használatos Korcsos is, mely a forgató párostánc helyi neve.

³² Erdélyben nem ritka, hogy nők is eljárák a férfi szólótáncot. Régi stílusú táncaink műfaji tekintetben gyakran vegyesek, többtűiek. Vö. Martin Gy. 30. jegyzetben id. m. 68,80. l.

A tánchoz hangszeres ardeleana-kolomejka ritmusú *dallamok*,³³ mégpedig a Kárpát-medence jellegzetes kanásztánc dallamtípusai kapcsolódnak.³⁴ A dallamok javarészt vokális-szöveges formában is ismerik, ami Erdélyben ritka, kivételes jelenség.³⁵ Tempója mérsékelt.³⁶ (Lásd az 1. dallampéldát.)

A féloláhos *motívumkincse* viszonylag csekély és egyszerű szerkezetű. Csapásolások és néhány jellegzetes lábmotívum jellemzi (cifra, hátravágó, bokázó, légbokázó), de olykor guggoló motívumok³⁷ és pantu mimikus gesztusok³⁸ is színezik. A táncmozgások ritmikai főértéke a ♩ de ez ♩ és ritkábban (a csapásoknál) ♩ értékekkel is kombinálódik. Néhány jellegzetes motívumritmus:



A tánc zenei egységekhez való illeszkedése még esetleges.

Zenéje, tempója, motívumkincse és szerkezete alapján az erdélyi *legényes táncfajta*³⁹ régies primitívebb *alttípusának* tekinthetjük. Közvetlen változatai a csiki székelység körében szórványosan fordulnak elő.⁴⁰ Szoros rokonságban van azonban másvidéki egyszerűbb legényesfajtákkal, a bukovinai székely silladrival,⁴¹ a szilágysági figurással,⁴² a délalföldi, bihari és szatmári oláhosokkal⁴³ és az alföldi cigánytáncokkal.⁴⁴ Az említett táncokkal együtt közvetítő, átmeneti láncszemet jelent a fejlett közép-erdélyi legényes típus és a legegyszerűbb magyarországi és szlovákiai „ugrós-kanásztánc” család között.⁴⁵ Kelet felé mutató rokonsága gyérebb. A moldvai cigányok jellegzetes férfitáncában, az ún. „șerereasca”-ban tűnnek fel hasonló motívumok,⁴⁶ valamint a moldvai románok és csángók „șiganeasca” nevű férfi szólótáncában. Lényeges különbség azonban a dallamanyag eltérő jellege, s a csapásoló motívumok teljes hiánya. A gyimesi táncok közül a féloláhos a verbunk közvetlen rokona.

³³ A kérdés főbb irodalmának felsorolását lásd: Tánctudományi Tanulmányok 1965–66. 150. lap. 34. jegyzetében.

³⁴ Vö. Bartók Béla: *Népzeneik és a szomszéd népek népzeneje*, Bp. 1934. 67. dallampélda. — Martin György: *Der siebenbürgische Haiduckentanz*, *Studia Musicologica* XI. k. (1969), 320. lap, Dallampéldák.

³⁵ A kanásztánc dallamok vokális és hangszeres változatainak együttélése főként a régies zenekultúrájú Déldunántúlra jellemző. Vargyas Lajos: *Somogy megyei táncdallamok, Somogyi táncok* (szerk. Morvay P.—Pesovár E.) Bp. 1954. 250. l.

³⁶ Az 1. táncpéldánkat (Verbunk) a Féloláhos egyik jellegzetes dallama kíséri, de a verbunknak megfelelő, jóval gyorsabb tempóban. Így ezt a táncváltozatot a Féloláhos és Verbunk típus közötti átmeneti esetnek tekinthetjük.

³⁷ A régi stílusú táncok csaknem mindegyikében előfordulnak ilyenek. Vö. Legényes, Kanásztánc, Odzemok, Cigánytánc, Haidäu.

³⁸ A szegkovácsolást utánzó és bizonyos obszcén mozdulatok. Hasonlók főként a Cigánytáncban, de a szilágysági Legényes táncokban is előfordulnak.

³⁹ Vö. Martin György: Egy erdélyi férfitánc szerkezeti sajátosságai, *MTA. I. Oszt. Közl.* 23. k. (1966). 201. l.

⁴⁰ Pl. Gyergyóditrón, Csikdánfalván.

⁴¹ Belényesy Márta; *Kultúra és tánc a bukovinai székelyeknél*, Bp. 1958.

⁴² A kalotaszegi legényes primitívebb formája.

⁴³ Vö. Martin Gy. 30. jegyzetben id. m. 83. lap és a 3. táncpélda.

⁴⁴ Martin Gy. id. m. 83–84. lap és a 4. táncpélda.

⁴⁵ Lásd Martin György—Pesovár Ernő: *Motívumtípus meghatározása a táncfolklórban*, Tánctudományi Tanulmányok 1963–64. 200–201. l.

⁴⁶ MTA. Ft. 669. sz. filmen Rediu községből (Kelet-Moldva).

2. Verbunk

Huszárverbunk, csángó verbunk, vagy cigány verbunk névvel a rögtönzött szóló férfitánc egy másik fajtáját jelölik Gyimesen. (Lásd a 7. sz. fényképet.) Virtuózabb, mint a féloláhos, s kevesebben is tudják. Ezt is külön rendelésre járnak táncszünetekben egyenként a zenész előtt. Asszonyok és leányok is szoktak „verbunkozni”, „verbunkot járni” — persze egyszerűbb formában —, mégpedig lakodalomban és radinában.⁴⁷

Zenéje már nem a régi kanásztánc, hanem az újabb verbunkos stílushoz kapcsolódik. Dallamai — a jellegzetes, többrészes csíki székelly verbunk és csürdöngölő dallamok — különböző sajátos neveket viselnek: „Huszár verbunk”, „Magyarországi”, „Vármegyei”, stb.⁴⁸ Tempója a féloláhosnál jóval gyorsabb. Az ütőgardon sokszor igen változatos ritmikai kíséretet szolgáltat. (Lásd a 2. dallampéldát.)

Mozgás- és motívumkincse hasonló a féloláhoséhoz. Formai sajátosságai szerint a székelly verbunk primitívebb, kiforrotlanabb formája. A verbunk szokásos bokázókádenciái már rendszeresen megjelennek ugyan, de még nem oly következetes, merev formában, mint a tánc székelly változataiban.⁴⁹ A jellegzetes motívumritmusok:



A verbunk a féloláhossal szoros rokonságban van motívumkincse tekintetében. A kettő fogalma emiatt gyakran keveredik is. A közölt első táncpélda pl. féloláhos dallamára járt verbunkszerű gyors tánc. A két férfitánc kapcsolata igen fontos, mert bennük a régi „kanásztánc — legényes” táncsalád és az újabb verbunk táncok még csak elemi eltéréseit, árnyalati eltávolodását figyelhetjük meg, ami fejlettebb fokon már sokkal jelentősebb. A verbunk és féloláhos között a tempó, a zenei anyag és a motívumritmika bizonyos különbségei húznak határvonalat s nem annyira a mozgás- és motívumkincs. A gyimesi verbunk közvetlenül a székelly verbunk, vagy csürdöngölő rokona, s ezen keresztül kapcsolódik a Kárpát-medence újstílusú verbunktáncjaihoz.⁵⁰

A gyimesi csángó táncok közül a verbunk a féloláhos mellett a sebes magyarossal, pontosabban annak figurázó, „ropogtatós” részével is rokon, melynek tempója, kontraritmusa és motívumanyaga jórészt hasonló. Ugyanilyen érintkezést tapasztalunk a székelly csürdöngölője és friss csárdása között is.⁵¹

3. Lassú magyaros

A legáltalánosabb gyimesi csángó párostánc fajta — a lassú csárdásnak megfelelő, de annál régiesebb — a lassú magyaros. Legtöbbször a táncciklus elején foglal helyet és mindig táncpárként kapcsolódik a sebes magyarossal.

Zenekísérete aszimmetrikus, általában 9/16 (4+2+3) ritmusú, de előadása prímasónként is ingadozik és 8/8-os (3+2+3) vagy 10/16-os (4+3+3) forma sem ritka. Tempója $\frac{1}{2}$ értékekre átszámítva igen lassú csárdásnak felel meg.

⁴⁷ Lásd a 32. jegyzetet.

⁴⁸ Lásd Lajtha László: *Kőrspataki gyűjtés* (Bp. 1955) és *Széki gyűjtés* (Bp. 1954) c. kötetében a Verbunk és Csürdöngölő elnevezésű darabokat.

⁴⁹ Közölt változatok: Martin György: A néptánc és népzene kapcsolatai, *Táncudományi Tanulmányok 1965–66.* 5. táncpélda. — Uő.: *Considérations sur l'analyse des relations entre la danse et la musique de danse populaires. Studia Musicologica VII.* (1965). 338. 5–6. tánc. — Maác László: Adalék csürdöngölő táncunk ismeretéhez, *Ethnographia* 1958. évf. 609. l.

⁵⁰ A 30. jegyzetben id. m. 85–90. l.


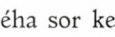

⁵¹ A Szökös és a Csürdöngölő motívumkincse olykor teljesen azonos.



7. Verbunk

Verbunk

Mindig strófikus, négysoros, javarészt vokális formában is élő tetrapodikus dallamok kísérik. Ennek a táncfajtának a legbővebb a dallamrepertoárja: 11-es, 8-as, 7-es, néha 16-os szótagszámú dallamok kapcsolódnak hozzá. A felsorolt szótagszámok keveredése révén a heterometrikus dallamok sem ritkák.⁵² Túlnyomórészt régiek, de újstílusú dallamok is előfordulnak közöttük, természetesen mindig a fent említett aszimmetrikus, ún. „hiperbolgár” ritmusban,⁵³ s hangszeres, cifrázott előadásban. A vokális dallamváltozat egy-egy 4/4-es üteméből a hangszeres táncszerű előadásban két 9/16-os ütem képződik. Csaknem mindegyik lassú dallamnak megvan a hozzá tartozó „aprója”, azaz sebes dallama.

A rögtönzött szerkezetű lassú magyaros *mozgás- és motívumkincse* egyszerű. Mikor a leány a felkérés után egy-két lépésnyi távolságra ér a legényhez, tánclépésbe indul, s forogni kezd jobbra. Az általános zárt csárdásfogással fogódnak össze (a modern fogás is előfordul). A tánc párosforgással kezdődik, egyet jobbra, majd balra, s újból jobbra forognak, háromnál többet azonban sohasem „sírúlnak” (más táncokban sem). A forgás után a kétlépéses motívum következik jobbra kezdve. A motívum ritmusa: 9/16  Harmadik jellemző mozzanatként néha sor kerül a figurázó „ropogtatás”-ra. A férfi a nőt jobb oldalára kieresztve 9/16  és  ritmusú dobogó motívumokat jár, egyet-egyét csapásol is. Ez a

⁵² A Lassú magyaros zenéjéről lásd Dincsér Oszkár id. m. 69. l. — A régi csíki giusto dallamok legjellegzetesebb példáit lásd: Bartók Béla—Kodály Zoltán: *Népdalok, Erdélyi Magyarság*. Bp. 1921.

⁵³ Bartók elnevezése az igen gyors $\frac{3}{8}$ -értékekben mozgó erdélyi bolgár ritmusra. *Az úgynevezett bolgár ritmus (Összegyűjtött írásai, I. Bp. 1966. Közreadja: Szőlóssy András), 498. l.*

figurázás azonban inkább a sebes magyarosban teljesedik ki. A párelengedős csalogatós mozzanat⁵⁴ a lassú magyarosban nem fordul elő.

Az asszimmetrikus ritmusú lassú- és középgyors párostáncok Erdély-szerte gyakoriak, s különösen a Mezőségre jellemzőek. Az északkelet-erdélyi román De-alungu, a görgegyvölgyi Impiedecata, a középerdélyi Purtata és Invirtita, a mezőségi Akasztós, Lassú, vagy Cigánytánc, a 7/8, 9/16, 10/16, 11/16 és $\frac{5+5}{8}$ -os aszimmetria különböző eseteit mutatja.⁵⁵ A gyimesi lassú magyaros e táncok közül az egyik legrégebbeknek tűnik.

A kárpáti és Kárpátokon-túli románság körében az aszimmetria más tempójú, jellegzetesen balkáni formái élnek.⁵⁶ A gyimesi csángók egyetlen asszimmetrikus tánca viszont szorosan az erdélyi jellegű „hiper-bolgár” ritmusfajtákhoz kapcsolódik.

4. Sebes magyaros

Névváltozatai: Sebes, csángós sebes, sirúlós, forgató, sebes forgató.⁵⁷ A lassú magyarost követő sebes magyaros a gyimesi csángók másik fő párostánca. Önálló táncként, sőt cikluskezdő táncként is előfordul.

2/4-es *dallamai* többnyire hangszeres jellegűek. Mérsékelt tempója miatt a leglassabb friss párostáncaink közt tarthatjuk számon a mezőségi friss csárdásokkal együtt.

Motívumkincse nagyjából azonos a lassú magyaroséval. A tánc menetére vonatkozó jellemzésünk fő vonalaiban a lassú magyarosra is érvényes.

A zárt tartásban összefogódzott párok a tánchelyen az óramutató járásával ellentétes irányba lassan — az egylépéses csárdás alapmotívummal — körbehaladnak. Aki sirúlni akar, a tánchely közepe felé húzódik. Nemcsak oldalt eltolódott tartásban, hanem gyakran egymással szemben maradván, hátrafelé és ♪ -os, aprózott ritmusban is forognak. Az igazi táncolás, a figurázás mindig a fal mellett elhelyezkedő muzsikások előtt zajlik, ahol türelmesen, egymás mögött sorbanállva várakoznak az állandó körbehaladás során odaérkező párok, s tánc nélkül figyelik az előttük táncolókat. Nagy tánchelyen és tömegben a primást, a dallamot csak a közeli hallják, távolabb szinte csak a dobszóra emlékeztető gardonütésekre táncolnak. Mikor sor kerül a következő párra, a legény tánc lépésbe kezd, míg a zenész közvetlen eleibe nem ér. A leány a legény jobb oldalán leeresztett jobbkezével állva várja ki a férfi figurázását, vagy ha ügyes táncos, akkor ő is „ropogtathat”. A férfi jobbkezevel a nő vállára támaszkodva, néha szinte rácsimpaszkodva, balkezeit zsebrevágva, csípőre, vagy hátrátéve ropogtat — néha egy-egy csapásol — a zenéssel szemben. A dobogó motívumok jellemző ritmusai: ♪♪♪ , ♪♪♪♪ , ♪♪♪♪ | ♪♪♪ , ♪♪♪♪ | ♪♪♪♪ A primás szinte versenyt muzsikál a legénnyel, cifrázza, gyorsítja a tempót, a gardonos is megsűríti, cifrázza az

⁵⁴ Pesovár Ernő: A csalogató csárdás, *Táncudományi Tanulmányok* 1965—66. 115. 1.

⁵⁵ Vö. Martin György: Páratlan és asszimmetrikus ritmusok tánczenénkben, *Táncművészeti Értesítő* 1968. 2. sz.

⁵⁶ Lassúbb tempójú, főként 7/8-os és 5/8 ritmusú táncok jellemző típusai a kárpáti és balkáni román anyagban: Capra, Hodoroga, Geamparale, Rustem.

⁵⁷ Dincser O.: id. m. 69. l.

ütéseket, a ♩ -es ritmus helyett időnként ♪ -osra vált át, a táncost egyre hevesebb táncra sarkalva. A ropogtatás rövidebb-hosszabb ideig tarthat. Ezután párosan a szokás szerint hármat sirülnek, mely sokszor a férfi kis betérdelésével végződik. Ezután továbblépve átadják a cigány előtti, fő tánchelyet a következő párnak. A fiatal legénynek nem illik idősebb legény előtt „odaszurakodni” és ropogtatni. „Az a legény, amelyik nem tud ropogtatni, csak hármat sirül s továbbmejen.” A távolabb táncolók a gardonütések ritmusára csak lépegetnek vagy forognak. A dallam ritmikáját, tagolódását híven követő ropogtatáshoz azonban a primás közelségére van szükség.

A sebes magyaros figurázó része hasonló a verbunkhoz. A gyimesi sebes magyaros régies friss csárdás forma, melyhez hasonlókkal főként a középerdélyi Mezőségen találkozunk.⁵⁸ A csalogató, párelengedős mozzanat — eddigi ismereteink szerint — a sebes magyarosban sem fordul elő.

5—6. Lassú és sebes csárdás

Névváltozatai: Lassú, lassú-, és frisscsárdás, csárdás, csángó sebes csárdás, sirülős csárdás.⁵⁹ Az újabb magyar és egyben Kárpát-medencei párostánc-stílus általános típusai Gyimesen viszonylag újkeletűek. A csárdás szinte a szemünk láttára veszi át a régi magyaros funkcióját a táncéletben és helyét a táncrendben. A táncciklusban lassú kicserélődés figyelhető meg, egyre többet táncolják a csárdást a magyaros rovására, vagyis a táncrend élére, a fő helyre kerül. A táncciklus manapság sebes magyaros helyett már a sebes csárdással kezdődik.

Ez a stílus-váltás azonban nem ugrásszerűen történik: a régibb és újabb párostáncfajták egyelőre egymás mellett élnek, sok vonásukban érintkeznek s szinte észrevétlenül olvadnak egymásba. A csárdás lényegében a helyi magyarosból alakul ki, vagyis fokozatosan igazodik, idomul az újabb párostánc fő vonásaihoz. Az árnyalatnyi különbségek ismét igen fontosak — mint a féloláhos és a verbunk esetében is — hiszen a régi párostáncok átalakulásának, modernizálódásának vonásait ragadjuk meg.

A régi lassú magyaros és az újabb lassú csárdás között nem annyira koreográfiai, mozgás- és motívumkincsbeli, mint metrikai, ritmikai, tempó- és dallamkincsbeli különbségek figyelhetők meg. A 9/16-os aszimmetriát szimmetrikus 4/4-es ritmusú kíséret és dallamok váltják fel, s ezt a tempó bizonyos gyorsulása (♩ = 95—100 > 116—120) kíséri és a névváltozás. A koreográfiai sajátosságok, a tánc fő mozzanatai, motívumai szinte változatlanok maradnak, de a dallamkincs nagymértékben kicserélődik és megnő az új stílusú népdalok, sőt közhelyes népies műcsárdások aránya. A „cigánycsárdás” elnevezés rendszerint régibb magyar, esetleg cigánydallamokra utal, de koreográfiai disztinkciót egyáltalán nem jelent. (Lásd a 3. dallampéldát.)

A sebes magyaros és sebes csárdás között még jelentéktelenebb a különbség, mert itt még tempóbeli, metrikai változásról sincs szó, legfeljebb a dallamanyag módosul némileg.

A gyimesi párostáncot még átalakult, újabb formájában is a régies, primitív csárdásformák között tarthatjuk számon, hiszen egy archaikus, aszimmetrikus lassú

⁵⁸ Ilyenek: a széki Csárdás, a mezősegi ún. Sűrű cigánytánc, a Közép-Maros-vidéki és Küküllő-vidéki Sebes csárdás, az erdélyi román Hațegana.

⁵⁹ Dincser O.: *id. m.* 69. l.

és egy igen alacsony tempójú friss párostánc forma közvetlen leszármazottja, melyet még nem érintettek olyan modern (múttánc) hatások, mint a magyar nyelvterület belsőbb részeinek csárdásait.

7. A kettős jártatója és sirülője

A tánc páros voltára utaló elnevezés más táncfajtáknál is széles körben gyakori.⁶⁰ A magyaros és a csárdás mellett a kettős a gyimesi csángók szintén gyakori, közhasználatú párostánca. (Lásd a 4—5. táncpéldát és a 8—9. számú fényképet.)

Hangszeres jellegű, AABB szerkezetű, tetrapódikus ardeleana-kolomejka *dallamok* kísérik, melyekből a zenészek igen sokat ismernek. E dallamok szöveges formában nem élnek. A gardon jellegzetes színpópás ritmusát (♩ ♩ ♩ | ♩ ♩) a tánc és sokszor a dallam ritmusa is követi.⁶¹ A lakodalmi mars mellett ez az egyedüli tánc, amelyhez rendszeresen kapcsolódnak a férfiak vaskosszövegű ujjogtatásai.⁶² Néhány a szelidebbek közül:

„Járd ki lábam karikára, A szeretóm buszujára,
Járd ki lábam, járd ki most, Nem parancsol senki most.”

„Az én lábam úgy kijárja, Mint a Rupi kabalája,
Járd ki lábam járd ki most, Nem parancsol senki most.”

„A cipőmnek a sarka, Máléból van kirakva.
Ha a babám meglájsa, Turóval fut utána.”

„Ingem uram úgy szeret, Minden táncba elereszt.
Haza mejek, kirekeszt, Hasábfával keneget.”

„Kerek bikfa lapító, Ingem kér a tanyító,
Ingem biza megkérhet, Vélem biza megélhet,
Szőni, fonni nem tudok, De táncolni jól tudok.”

„Hujzad kicsi mozsikásom, Jövő nyáron megszógálom,
Vaj aratok, vaj kapálok, Vaj egy éjen véled hálok.”

⁶⁰ Somogyban, Mátyusföldén a Lassú csárdást gyakran Kettős-nek nevezik. Ilyen jellegű a Kállai kettős név is. Románoknál a De doi (am. kettős) elnevezés is ezt a táncfajta fedí. A tárgyalt tánc típus neve még „Árgyellánus kettős” alakban is előfordul (Dincser O.: *id. m.* 69. l.). A Jártató (vö. román Purlata) név a lépő jellegű Lassú csárdás neve a székeleknyél. A Sirülő (vö. román Invirtita) a tánc forgó részét jelenti.

⁶¹ A színpópás táncritmus gyakorisága a román tánckutatók szerint a Kárpáti dialektusban a legsűrűbb. Bucsan, Andrei: Probleme ale ritmului dansului popular românesc, *Revista de Etnografie și Folclor*. Tom. 13. (1968). Nr. 2. 11. lap. — Proca, Ciorrea, Vera: Der Rhythmus der rumänischen Volkstänze (Volkskunde und Volkskultur. *Festschrift für R. Wolfram*. Wien, 1968.), 343. l. — A Kettős ritmusával megegyezik a jellegzetes Krakowiak ritmus is — (Pesovár Ernő: A lengyel táncok hatása a Reformkorban, *Néprajzi Ért.* 47. évf. (1965) 159. l.) — ez azonban lényegesen gyorsabb tempójú.

⁶² Az ujjogtatások (másutt csujogtatás vagy rikogatás) ritmusa nem követi a színpópás alapritmust, hanem egyenletes nyolcadokban halad. A versek egyes sorait megszakításokkal kiáltják, vagyis egy-egy zenei frázis időtartamát kihagyva folytatják az ujjogtatást.



8. A Kettős jártatója

Kettős (Double dance)

„Szép a tavasz, szép a nyár, Szép, aki előttem jár.
De aki előttem jár, Még az éjjel vélem hál.”

„Törökbúza csutika, Hájjunk ketten Jucika!
Veled biza nem hállok, Met bitangot csinállok!”

„Kenderike a kenderbe, Szórtarisnya a pendelybe,
A plajbászom a gagyába, Dugjuk a szórtarisnyába.”

„Az én gagyám lengyelváson, Abba van a palajbászom,
Az a plajbász ujjant ír, Kilenc hónap múlva sír.”

„Szénabuglya egy bogba, Purgyi rug a hasamba
Hadd el babám ott hadd rugjon, Hogy a világ szaporodjon.”

A lassú és gyors részből álló tánc szerkezete és térplasztikája félig kötött.

A mérsékelt tempójú *jártatós*ban a párok egymás mögé oszlopban felsorakozva — ha sokan vannak, teljes kört formálva — táncolnak. A férfi és nő egymás mellett áll fel, a legény jobb kézzel a leány balját, vagy kéz bentartott zsebkezdőjét fogja. A táncteremben lassan körbe haladnak az óramutató járásával ellentétes irányban. Előre nagyobb, hátra kisebb lépésekkel, a lépésirányba ide-oda fordulgatva, lassan halad előre a tánc, vissza-vissza lendülő ingamozgással. A férfiak szinkópás dobogó lépésükbe szinte belegörnyednek, míg a nők könnyed, lendületes ingamozgással, mintegy félkörívben kerülnek a férfiakat. A jártatós teljesen egyöntetű, csupán jelentéktelen egyéni lépésváltozatok színezik.

A gyorsabb tempójú második részben a *sirülő*ben a szabályos oszlopos körforma felbomlik, a párok szabadon szétszóródnak a tánctéren, s a kézfogást zárt, csárdászerű tartás váltja fel. A lépések most is követik a színpópás alapritmust, de egyénenként szabadon variálódnak a motívumok. A párosforgás és előre-hátra mozgó motívumsorok váltakoznak. Mindig jobbra-balra-jobbra, egymásután összesen háromszor forognak. A forgásváltásoknál némelyek rövid időre egymást eleresztve ki is fordulnak. A forgást előre-hátra lépegetés követi, miközben a férfiak intenzívebben figurálnak.

A kettős a Keleti- és Déli-Kárpátok és a kapcsolódó területek (Moldva nyugati és Havasalföld északi része) román és csángó népének jellegzetes párostánca.⁶³ De doi, Hai dea doi, Breaza, Ungureasca, Ardeleana, Măruntica stb. neveken fordul elő. Távolabbi rokonságban van a régies bihari páros ardeleánával is, melynek zenéje, általános mozgásképe, motívumkincse és ritmikája részben hasonló.⁶⁴ A Kárpátoktól távolodva egyre ritkábbá válik. Terminológiai, zenei és formai összefüggései a kárpáti és erdélyi területhez kapcsolják. A kettős táncfajta az erdélyi forogtós párostáncok, *învîrtiták*, ardeleanák archaikus előképének tűnik.

8. Mars

Lakodalomban a menyasszony útnak indításakor húznak marsot, és a lakodalom végén is marssal kísérik ki a zenészek a kapun a távozó vendégeket, házaspárokat, akik tánc lépésben (sasszé, cifra) indulnak meg hazafelé. Tempója mérsékelt, dallamkincse vegyes. Régi stílusú dallamok mellett (ld. a 4. sz. dallampéldát) az újabb általános indulók is használatosak. (Rákóczi induló, Fel-fel vitézek). A temetés után, a temetőből visszajövet halotti marsot szoktak húzni.⁶⁵

9. Medvés

A medvést, vagy medvetáncot régebben a lakodalomban — olykor bálba is — eljárta két férfi, vagy egy pár (férj és feleség). Pantomimikus gesztusokkal az állatok párzását utánzó termékenységi tánc. Hasonló tartalmú és gesztusanyagú lakodalmi táncok széles körben elterjedtek a Kárpát-medencében.⁶⁶ Dallama a moldvai csángóknál a Garofița nevű lánc táncához kapcsolódik. (Ld. az 5. sz. dallamot.)

II. A BALKÁNI TÁNCRÉTEG

A gyimesi csángók balkáni, romános jellegű táncai: a Síma héjsza, a Korobjászka, a Tiszti héjsza, a Legényes, a Csúfos, a Békási ruszka, a Féloláhos héjsza, a Hosszúhavas, a Régi héjsza,⁶⁷ valamint a Kerekes.

⁶³ Bucșan, Adrei: Breaza. *Revista de Folclor*. III. (1958. 4. sz. 45. 1.

⁶⁴ Timár Sándor: Zsok Kincigpusztán (*Népünk hagyományából*. Bp. 1956.) 133–141. 1. — Martin Gy. 30. jegyzetben *id. m.* 5. táncpélda. — Constantin, Costea: *Folclor Coreografic Bihor*, Oradea, 1968.

⁶⁵ A temetéshez, halotti torhoz kapcsolódó táncolás hajdani szokásának nyomaira utalhat az, hogy a halott mellett húzott Keservek után a zenészek mindig egy Lassú magyarosra is rázendítenek.

⁶⁶ Ilyenek: a bakonyi Nyúltánc, a szilágysági Kecsketánc, a szlovák Medvedy tanec, a román Ariciul és Jocul berbecului.

⁶⁷ A Síma héjsza és a Kerekes kivételével összefoglaló nevük: Legényes táncok.



9. A Kettős sirülője

Kettős (Double dance)

Valamennyi csoportos kollektív lán-, ill. körtánc. Kötetlen létszámban váll-, derék-, vagy övfogással összefogódzva járnak. Nagyobb részüket nyitott lánokban, félkör- vagy vonal-alakzatban táncolják, a zárt körtánc ritkább. A korábban egynemű férfitáncok némelyikébe újabban nők is beállnak.⁶⁸ Sőt, tisztán női változatban is előfordulhatnak-e táncok. Akad köztük olyan is, amelyben mindkét nem résztvesz ugyan, de koncentrikus körökben elkülönülve.

E kötött szerkezetű táncok rövid terjedelmű, zárt, strófa-szerű szakaszokból állnak: hosszabb összetett motívumok vagy rövid motívumsorok azonos, többszöri, kötetlen mennyiségű, sokszor végnélküli ismétlése alkotja a táncokat. E táncszakaszok szigorúan illeszkednek a dallamhoz, annak szerkezeti egységeihez.

A kollektív lánctánc-forma szűkebb lehetőséget biztosít az egyéni rögtönzésnek, mint a szóló- vagy párostáncok. A lánca való összefogódzás a táncosok egyöntetű térbeli mozgását igényli, különben a táncforma felbomlik. A motívumok időtartamának és a térbeli mozgás körvonalának azonos, mindenkire érvényes keretében azonban motívumvariálásra, főként ritmikai aprózásra vagy összevonásra még tág lehetőség nyílik. A tánc összképe mégis a teljes egyöntetűség, a kötöttség hatását kelti. Az egyéni rögtönzést csupán a táncosokat egyenként figyelve észleljük.⁶⁹

A táncokat alkotó kis, zárt szakaszok következtében a táncok szerkezete meglepő

⁶⁸ A balkáni lánctáncok fejlődésében megfigyelhető újabb tendencia. Pl. a román Brîul esetében is igen gyakori.

⁶⁹ A Kárpát-medencei táncok viszont az összevisszaság benyomását keltik, melyekben a tényleges egység az egyének táncának egyenkénti elemzése után derül ki.

állandóságról tanúskodik, s az idők folyamán alig változik.⁷⁰ Nincs kitéve oly mértékben az egyéni alkotókészség változtató hatásának, mint a kárpátmedencei táncok.⁷¹

A gyimesi lánc táncokban nemigen fordul elő a lassú-friss részek táncpár-szerű kapcsolódása.

E táncok formailag hasonló karakterűek, szerkezeti felépítésük és motívikájuk rokon. Az ismétlődő szakaszok terjedelme többnyire azonos, sok motívumuk is közös. A motívumösszetétel módja és a belső konstrukció szerint különböznek egymástól.

Az egyes táncokhoz mindig meghatározott, állandó dallam kapcsolódik,⁷² csupán a Kerekeshez járul többféle, de terjedelmileg azonos dallam. A táncdallamok többsége 2/4-es, négysoros, strófikus, tetrapodikus, AABB szerkezetű. Csupán a Korobjászka zenéje primitív, motívumismétlő, motívumpárokból építkező.

A táncok neve nem változékony, többségük egyetlen állandó nevet visel.

E táncok a gyimesi csángók nem általánosan használt táncai.⁷³ Alkalmazásuk aránya, gyakoriságuk 10%-os a többi táncokhoz képest. A mulatságban csupán egyszer kerülnek sorra szvit-szerű fűzérben, s nem is mindenki járja ezeket. Mindannyit a lánc jobbszélén elhelyezkedő táncvezető irányítja, aki szabadabban s gazdagabban táncol. A táncvezető személyén a legények gyakran össze is kapnak, ezért a hatóságok gyakran tiltják is használatukat.

E táncokat formai és zenei karakterük a balkáni, Kárpátokon-túli táncművészethez kapcsolja. A táncok és dallamok változatai a Keleti- és Déli-Kárpátok román falvainak repertoárjában általánosak. Némelyik Moldváig, Galiciáig ismert, s a ruszinoknál is előfordul. A balkáni lánc táncművészet primitívebb, kárpáti formáit képviseli a gyimesi táncok e rétege. A gyimesiek tudata szerint — mivel a székelyek nem járják ezeket — jellegzetesen csángó táncok. A táncok nyilvánvaló román rokonsága nem tűnik fel nekik. Átvételük valószínűleg korán megtörténhetett.

A gyimesi táncok balkáni jellegű darabjait szerkezetük és motívumkincsük egyszerűsége-fejlettsége sorrendjében mutatjuk be.

1. *Síma héjsza*

Névváltozatai: Héjsza, Regáti héjsza, Héjsza-szirba, szirba.⁷⁴ A mulatságon csak egy Héjszát szoktak járni, mégpedig a tánc megkezdésekor. Nyitott láncban, félkörben vegyesen, vállfogással összekapaszkodva járják. A tánc egyetlen tripodikus,

⁷⁰ Vö. pl. Molnár István: *Magyar táncagyományok* c. könyvében közölt gyimesi táncokat a mai formákkal.

⁷¹ Éppen ezért a Kárpát-medencei anyag esetében igen sok adat összegyűjtésére és értékelésére van szükség ahhoz, hogy valamiféle tipikus képet alkothassunk egy-egy közösség tánckincséről.

⁷² Ez a tény nagymértékben járul hozzá szerkezeti kötöttségük megszilárdulásához. Vö. Martin Gy.: A néptánc és népi tánczene kapcsolatai, *Táncstudományi Tanulmányok* 1965—66. 158—159. l.

⁷³ Minden tánc alkalmával csak egy Héjszát szokás járni. Héjszával kezdik és utána végighúzzák az összes lánc táncokat. Legutoljára járják a Kerekest. Azért van csak egy Héjsza, mivel a tánc vezetéséből — (általában idősebb legény vezeti) — gyakran vita, sőt verekedés kerekedhet. Ezért a tánc beállta elején szokták járni „amíg meg nem részegednek a legények”.

⁷⁴ Dincser O.: *id. m.* 69—70. l. — A Regáti héjsza Gyimesbükkön használatos elnevezés (Martin Gy. gyűjtése). — A Héjsza-szirba, Szirba névváltozatok kialakulása Dincser szerint: A Szirba elnevezést Vikár Béla gyimesi adatközlője még nem ismerték. Az első



10. Kerekes

Kerekes (Circle dance)

♩ ♩ // ♩ ♩ // ♩ ♩ ritmusú alapmotívum, a „szirba motívum”⁷⁵ (lásd a 13. sz. táncpéldát.) kevésbé variált, állandó ismétléséből áll, mellyel a lánc jobbra halad. Eleinte lassú, később a tempó meggyorsul. Több dallama van. (Lásd a 6. sz. dallampéldát). A balkáni típusú láncdánckok egyik legegyszerűbb, általános formája.⁷⁶ (Lásd a 3. sz. fényképet).

2. Korobjászka

Névváltozatai: Korogászka, Koregyászka. A Corogheasca vagy Corăbeasca román táncnév megfelelője.⁷⁷ Nyitott láncban, félkörben férfiak, újabban nőkkel vegyesen is járják, vállfogással összekapaszkodva. A tánc egyetlen tripodikus motívum állandó ismétléséből áll, melynek számtalan egyéni, főként ritmikailag elaprózott variánsa van. A tánc állandóan jobbra halad. (Lásd a 12. sz. táncpéldát.) Dallama nem strófikus, hanem primitív motívumismétlő, motívumpáros szerkezetű, mely a balkáni

világháború utáni időszakokban a Szirbát kérő románoknak a helyi zenészek — a tempóban és stílusban megfelelő Héjsza dallamokat muzsikálják. Ilymódon a régi magyar Héjsza név a Szirba terminológiával keveredik. A negyvenes évek elején a magyar csendőrök emiatt tiltják a tánc húztatását.

⁷⁵ E régies aszimmetrikus szerkezetű lépésformát az európai szakirodalom Far-Öer-(szigeti) lépésnek nevezi és több kutató a régies láncdánckokhoz, valamint az európai peremterületekhez való kapcsolódása miatt az egyik legrégebb közös európai táncbéli kultúrkincsnek tekinti. Vö. Wolfram, Richard: *European Song-Dance Forms, Journal of the International Folk Music Council VIII* (1956). 32. l. — Martin György: A magyar leánykörtánc (Régi táncaink keleteurópai kapcsolataihoz). *Táncművészeti Értesítő* 1969. 3. sz.




⁷⁶ A román tánckincs morfológiai osztályaiban a II. B. csoport. Bucșan A.: *Clasificarea morfologică a dansurilor populare Românești, Revista de Etnografie și Folclor*. Tom. 12. (1967). 3. sz. 179. l.

⁷⁷ Valószínűleg helynévből eredő elnevezések.

tánczenében igen gyakori. (Lásd a 7. sz. dallampéldát.) Jellegzetes moldvai román lánctánc⁷⁸ a moldvai csángók is ismerik.⁷⁹

3. *Kerekes*



Neve egybevág a román „hora” táncnév jelentésével. Zárt körformában, felfelé hajlított kartartással, kézfogással járják. (Lásd a 10. sz. fényképet.) Vegyes táncként, vagy több koncentrikus körben elhelyezkedve, nemenként elkülönülve is járják. A legkülső kört a legények alkotják, a lányok a legénykörön belül több kisebb körben táncolnak. Minden kör az előtte és mögötte levővel ellentétes irányban járja. Mikor szabadban táncolnak, számtalan ilyen koncentrikus kör helyezkedik el egymásban. Utolsó táncként szokták járni a lánctáncok fűzérében.

A tánc három  ritmusú sasszéből és egy záró dobbantásból áll. Ezt a motívum-sort a tánc folyamán a kadenciát variálva állandóan ismétlik: 1, 2, majd 3 dobbantással —  és  ritmusban — zárnak. Az egyes zárások után a motívumsort mindig ellenkező irányban ismétlik s így a kör állandó ingamozgást végez. (Lásd a 8. sz. táncpéldát.)

A tánchoz több kolomejka ritmusú dallam kapcsolódik. Tempója mérsékelt. A moldvai románok és csángók óra-ként ismerik.⁸⁰

4. *Tiszti héjsza*

A moldvai román „Sírba-” ill. Hora Ofițereasca megfelelője.⁸¹ Vállfogással, nyílt láncon, sorban járják a férfiak. Négyyszer szimmetrikusan ismételt jobbra-balra

mozgó —  /  ritmusú — motívumot ugyancsak négyyszer ismételt, rövidített, szűkített variánsa követi. A férfítánc ezáltal ide-oda nagyobb, majd szűkebb ingamozgást végez. (Lásd a 6. sz. táncpéldát.)

5. *Legényes*

Az erdélyi szülő férfítáncok analógiájára történt névadás itt más táncfajta takar. Ez vállon összefogódzva járt, kötött szerkezetű férfítánc, melybe újabban nők is beállnak. A nyílt láncon — illetve sor-forma előre-hátra mozog. Egyetlen hosszabb, összetett motívum térben előre-hátra haladó variánsainak kompozíciója. A kárpáti román Brül-típus változata.⁸² (Lásd a 7. sz. táncpéldát.)

⁷⁸ Molnár István 1941-ben egy ember tánca nyomán — mintegy szülő formában — gyűjtötte. *Id. m.* 391. l. — Moldvai román változatait lásd: Sfîrlogea, Gh.: *15 Jocuri populare din regiunea Bacău*, Bukarest, é. n. — Uő.: *Jocuri populare din regiunea Bacău*, Bacău, 1961. — Baciú, Gh.: *Jocuri populare din nordul Moldovei*, Bukarest, 1958.







⁷⁹ A moldvai csángók közül a Gajcsán községbeliektől ismerjük (Martin Gy. gyűjt.).

⁸⁰ MTA. Ft. 214—216. lsz. filmekben. Hora pe bătaie (am. dobogós óra).







⁸¹ A gajcsáni csángóknál Officereaszka néven (Martin Gy. gyűjt.) —

⁸² MTA. Ft. 535. Viștea de Jos (Fogarás-vidék).

6. *Csúfos*

A moldvai román Ciuful, Cioful tánc megfelelője.⁸³ Gyimesközéplekon egyrészes táncként nyitott lánokban, vállfogással járók a férfiak. Állandóan szimmetrikusan ismételt motívumfűzér (2   ritmusú kopogó-cifra és egy bővített   |   ritmusú variánsa alkotja a táncot. Gyimesfelsőlokon a tánc másik résszel egészül ki: a fent leírtak után zárt kört formálnak és a hosszabb kopogó motívummal nyolcszor ide-oda váltakozva forognak. (Lásd a 14. sz. táncpéldát.)






















7. *Békási ruszka*

A táncnév egyrészt a közel eső Békás-szoros vidékére utal, másrészt a Moldvában igen gyakori „oroszoszt” jelentő „Ruseasca” táncnév megfelelője, mely azonban ott mindig párostáncot jelöl.⁸⁴ Nyílt lánctánc, vállfogással félkörben, sorban balrahaladva járók a férfiak. Kétféle,   ritmusú egyszerű motívum négyütemes kombinációja alkotja a tánc első részét. Második része   |   ritmusú forgó lépés. (Lásd a 11. sz. táncot.)

8. *Féloláhos héjsza*

A balkáni strófikus szerkezetű lánctáncok egyik jellegzetes típusa. Férfi- és vegyes táncként nyitott lánckörben, vállfogással járók. Egy szimmetrikusan ide-oda mozgó motívumsort egy helyben dobogó motívumsor zárja kerek kompozícióvá, mely kötetlen mennyiségben ismétlődik. A román táncok között mindenütt elterjedt, pontos megfelelői főként „Alunelu” néven ismertek.⁸⁵ (Lásd a 10. sz. táncot.)

9. *Hosszúhavasi*

Az erdélyi táncnévadásban gyakoriak a település- és földrajzi névből képzett nevek.⁸⁶ Hosszúhavasi: az egyik környékbeli hegység neve. Nyitott lánckör formában férfiak járók a lassan jobbrahaladó táncot. A négy különböző motívumból felépülő, állandóan azonosan ismételt heterogén táncszakaszok különösen a ritmikai megformálása⁸⁷ igen szép:      /    /     /         

három részből áll: 1. a szirba-típusú lánctáncok közismert alapmotívumát⁸⁸ járják az első négy ütemre (*a* rész), 2. majd ezt ugyancsak négyütemes dobogó jellegű zárómondat (*b* rész) követi, 3. amelyet megismételnek. Egyöntetűen, legfeljebb árnyalatnyi eltérésekkel táncolják. A lánctáncok közösségi jellegének megfelelő zárt formák szilárd-ságára, állandóságára jellemző, hogy a Régi héjsza negyedszázada mítsem változott.⁸⁹

Változatai a Keleti- és Déli-Kárpátok román falvaiban Lăzeasca, Lezeasca néven ismertek.⁹⁰ Jellegzetes kísérődallamának elterjedése moldvai, bukovinai, galíciai és Kárpát-aljai ruszin kapcsolatokra utal.⁹¹ A megjelölt területen e táncdallam az Arkan, Arcanul, Arkan póżniejszy, Huculka starowycka elnevezésű táncokhoz⁹² kapcsolódik.

III. A KÖZÉPEURÓPAI TÉNCRÉTEG

A gyimesi csángó táncok legújabb, legfiatalabb rétegét a nyugati, németes, jórészt polgári eredetű — többnyire kötött szerkezetű — párostáncok jelentik: a Háromsírűlős, az Egytoppantós, a Háromtoppantós, a Hétlépés, a Balánkái, a Csozogatós, a Porka, a Talján porka és sebesse, a Moldovai és a porkája, a Sánta németes, a Németes vagy Valcer, a Sormagyar és a Párnástánc. E táncok egy részének összefoglaló neve „aprók”,⁹³ zárt tömör szerkezetűk és csekély időtartamuk miatt. Ezek a táncok városi-polgári közvetítéssel, valamint székely, szász és moldvai hatás útján kerültek tánckészletükbe az utolsó félévszázad során. A táncnevek, a kísérődallamok mellett a formai sajátosságok is utalnak e táncok eredetére és az átvétel különböző útjaira.

Műfaji-formai szempontból többségük — három tánc kivételével — kötött, kollektív párostánc. Jórészüket zárt, modern fogással táncolják, olykor a nyílt és zárt fogásmód váltakozik. A polkafogás csaknem mindegyikben megjelenik. A párok egymás mögött felsorakozva és körben vagy oszlopban elhelyezkedve teljesen egyöntetűen táncolnak, rögtönzésre, egyéni változtatásra a táncok többségében soha nem kerül sor. Az elől táncoló párhoz szigorúan igazodnak. Ezek a táncok szintén hosszú időn keresztül változatlan formában hagyományozódnak.⁹⁴

Zárt, strófikus felépítésűek: egy-egy rövidebb-hosszabb motívumkombináció, 1—2 motívumsor alkotja a tánc folyamán többször, kötetlen mennyiségben ismétlődő táncszakaszt. A táncok némelyike igen hasonló egymáshoz. Egy típus variánsai pl. a Háromsírűlős, az Egytoppantós és a Háromtoppantós. Másik, de az előzőkkel még rokon típust jelent a Hétlépés és a Balánkái. Némelyik — a régiek — felépítése

⁸⁸ Lásd a 75. jegyzetet.

⁸⁹ Molnár István id. m. 389. lapon az 1941-ben rögzített forma. Martin György: *Egyéni és közösségi formatípusok...* 411. lapon. a táncírással közölt, 1962-ben filmrevett alak.

⁹⁰ Bucşan, A.: *Jocuri din Ardealul de Sud*, Bukarest, 1957. 75. l. — Uő.: *Jocuri populare din Muşcel si Bran*, Bukarest, 1958. 121. l. — Bucşan-Costea-Giurchescu-Balaci: *40 Dansuri populare*, Bukarest, 1961. 144. l.

⁹¹ Baciú Gh. 78. jegyzetben id. m. 40. l. — Mierczynski, St.: *Muzyka Huculsczyzny*, Krakow, 1965. 24, 155—156, 158—159. sz. és 183. l. — Harasymczuk R. W.: *Tance Huculskie*, Lwów, 1939. 206—224. lap. és 207—228. dallampélda.

⁹² Jelentése: pánya. Vö. a kún eredetű magyar *árkány* szóval.

⁹³ A Porka, a Valcer és a Párnástánc kivételével mind ezt az összefoglaló nevet viselik.

⁹⁴ Vö. Molnár id. m. 428. l.



11. Régi héjsza

Old *héjsza*

12. Régi héjsza

Old *héjsza*



táncpár-szerű: elő- és utótáncból állnak. Ilyen a Talján porka és sebesse, valamint a Moldovai és a porkája. Ezek egymással szintén rokonok. Kötetlen formájúak a Porka, a Valcer és a Párnástánc.

A táncok többségéhez egyetlen állandó dallam kapcsolódik, mely nem változik s cserélődik.⁹⁵ Kivétel a Porka és a Valcer, melynek több dallama van. A dallamok egy része nyugati, polgári eredetű, németes, vagy műzene, másik részük azonban kelet-európai parasztzene. A 2/4-es, négysoros, strófikus dallamok jórészt tetrapodikus, AABB szerkezetűek. Egyetlen hexapodikus köztük a Cszozgotatós dallama. Tempójuk is nagyjából azonos ($\text{♩} = 80-100$), kivéve a kétrészes, lassú és friss részből álló táncokat. 3/4-es ütemű a Sánta németes és a Valcer.

A táncok neve állandó, kevésbé variálódik, cserélődik.⁹⁶

A táncok használati aránya mintegy 10%-os a többi táncokhoz képest. A mulatságban ezek is — a romános táncokhoz hasonlóan — csupán egyszer-egyszer kerülnek sorra, mégpedig szvitszerű sorozatban, fűzérben.⁹⁷ A szvit összetétele, a táncok sorrendje idők folyamán kisebb-nagyobb mértékben módosulhat. Molnár István 1941-ben a következő szvitben találta e táncokat: Háromtoppantós, Egytoppantós, Háromsírülős, Sormagyar, Keresely, Talján porka, Moldovai, Sánta németes.⁹⁸ Az 1963-as filmfelvétel alkalmával a táncok sorrendje Gyimesközéplekon a következő volt: Háromtoppantós, Hétlépés, Háromsírülős, Balánkáé, Moldovai és porkája, Sormagyar, Talján porka és sebesse, Sánta németes és a Cszozgotatós.⁹⁹ Kallós Zoltán megfigyelései és adatai szerint a hatvanas években az aprók 12 táncból állnak és sorrendjük a következő: Hétlépés, Egytoppantós, Háromtoppantós, Sormagyaros, Talján porka, Háromsírülős, Balánkáé, Moldovai, Cszozgotatós, Keresely, Sánta németes és a Porka.¹⁰⁰

A gyimesiek ezeket a táncokat is jellegzetes csángó táncoknak tartják, tekintve, hogy ilyen szvitszerű összeállításban környezetükben sem a székelyek, sem a románok nem táncolják.¹⁰¹ Szemükben ezek számítanak az „igazi”, különleges csángó táncoknak, s nem a régiebb gyökerű, közhasználatú, értékesebb táncok.

E táncréteg darabjait szintén formai-szerkezeti fejlettségük, ill. bizonyos rokonsági csoportok sorrendjében ismertetjük: elsőként az „aprók” táncsorozat legjellegzetesebb németes darabjait (Háromsírülős, Egytoppantós, Háromtoppantós, Hétlépés és a Balánkáé), melyek azonos építőelemek miatt közeli rokonok.

1. Háromsírülős

Zárt összefogódzású, kötött, polkaszerű, forgó párostánc. Elnevezése forgó jellegből ered, amely következtelen, mert nem hármat forognak. Egyetlen, négyütemes motívumkombináció állandó, változatlan, tetszészertinti ismétléséből áll. (Lásd a 18. táncpéldát.) A párok oszlopban vagy körbenállva, teljesen egyöntetűen adják elő, rögtönzésre, egyéni változtatásra soha sem kerül sor.

⁹⁵ Vö. a Molnár gyűjtötte dallamokkal az itt közölteket.

⁹⁶ Csúpn a Molnár által Keresely néven gyűjtött tánc viseli most a Balánkáé nevet.

⁹⁷ A bukovinai székelyek Hétfélés nevű táncfűzére hasonló jellegű. Belényesy M. 41. jegyzetben *id. m.* — Bándy M. — Vámszer G.: *Székely táncok*, Kolozsvár, 1937.

⁹⁸ *Id. m.* 428—435. l.

⁹⁹ MTA. Ft. 504. sz. filmen (Gyimesközéplek).

¹⁰⁰ EA. 5605. lsz.

¹⁰¹ Legalábbis a táncok részben más nevet viselnek. Ld. 97. jegyzetben *id. munkák* adatait.



13. Hétlépés

Hétlépés (Seven-step)

2. Egytoppantós

Koreográfiája megegyezik a Háromsirülősével, csupán az utolsó forgás két ♩ ♩-e helyett egy dobbantással (♩ ♩) zárnak, s más a dallama. (Lásd a 17. sz. táncpéldát.)

3. Háromtoppantós

Az előzőktől csak abban tér el, hogy három dobbantással ♩ ♩ ♩ ritmusban zárnak. (Lásd a 16. táncpéldát.)

4. Hétlépés

A zárt összefogódzású párostánc 12 ütemes dallamstrófára illeszkedő, kétrészes táncszakasz többszöri ismétlődéséből áll. A névadó, ide-oda mozgó hétlépést az előző három táncot alkotó polkaforgás kombináció váltja fel.¹⁰² (Lásd a 13. sz. fényképet.)

A tánc változatait a németek, osztrákok, svábok, bukovinai németek, erdélyi szászok egyaránt „Siebenschritt” néven ismerik.¹⁰³ A germán népek mindegyikénél meglévő táncforma előfordul az északolasz, cseh, szlovák, finn, észt stb. táncanyagban is, mindenütt egyazon jellegzetes dallammal.¹⁰⁴ A keleteurópai népek körében a múlt század második felében terjedhetett el. Az erdélyi és moldvai románok „Șapte pași” néven táncolják.¹⁰⁵ A magyarság körében „Hétlépés”, Hétlépetű”, „Az ajtóig meg vissza” elnevezésekkel elsősorban a székelyek és bukovinai székelyek körében, továbbá a Mezőségen és Kalotaszegen terjedt el.¹⁰⁶

¹⁰² Táncírásos közlésben lásd Martin Gy. 89. jegyzetben *id. m.* 411. lapján.

¹⁰³ Goldschmidt, Anne: *Handbuch des deutschen Volkstänzes*, Berlin, 1966. 270. l. — Horak, K.: *Deutsche Volkstänze aus dem Donauraum*, 1961. 44–45. füzet 22. l. — *Sapte pași, Siebenschritt*, Bukarest, 1961.

¹⁰⁴ Wolfram, Richard: *Die Volkstänze in Österreich und verwandte Tänze in Europa*, Salzburg, 1951. 159–160. l. — Toomi, Ullo: *Eesti Kahvatantsud*, Tallin, 1953. 255–56. l.

¹⁰⁵ Bucșan, A.: *Jocuri populare din Mușcel și Bran*, 74–76. l. — Baciú Gh. 78. jegyzetben *id. m.* 238. l.

¹⁰⁶ Bándy—Vámszer (23. és 34. l.) és Belényesy M. (92. és 95. l.) 97. jegyzetben *id. m.*

5. *Balánkáké*

Molnár István 1941-ben Keresely néven gyűjtötte, mely ismert moldvai román párostánc neve.¹⁰⁷ Újabb neve valószínűleg a gergyói Balánbánya (Bălan) nevéből vagy esetleg személynévből ered. A Hétléptéstől csupán dallama és az első táncrész megkétszerezése, megisméltése különbözteti meg. (Lásd a 19. táncpéldát.)

6. *Csoszogtatós*

Fő motívumának előadásmódjáról kapta nevét. A gyimesi táncdallamok között ritka, hexapodikus sorokból álló dallama van. Egy előre-hátra mozgó, csoszogó motívumsort többszörös, irányváltásokkal elhatárolt ide-oda forgás követ. (Lásd a 20. sz. táncpéldát). A polkával és a sebes magyarossal motívumkincse révén némileg érintkezik. Az „aprók” sorozatnak utolsó, befejező táncaként már gyakran kötetlen szerkezetűvé válik.

7. *Pórka*

A polka, sebes pórka vagy németes kötetlen formájú párostánc. Úgy állnak fel, mint a csárdásnál s ebben is hármat szoktak sirúlni. A zenész előtti ropogtatásra is sor kerülhet. Több dallama van, elég gyakran előfordul. Nem tartozik a szorosan vett „aprók” táncfűzérbe. Motívumkincse rokon a sebes magyarossal és a csoszogtatóssal. Erdélyben a polka igen gazdag, régies, improvizált, helyi színezetű formákban él.¹⁰⁸

8. *Talján porka és sebesse*

Két részből álló, kötött szerkezetű proporciós táncpár, az „aprók” sorozat egyik darabja. Az első lassú szakasz 4/4-es dallama¹⁰⁹ ♩ = 106 tempójú. Az alaplépés ritmusa: ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ Az előre sétáló lépést a táncosok nyitott oldaltfogásban járnak, majd egymást eleresztve, félfordulattal, s másik oldalukkal találkozáskor az ellenkező irányban teszik meg a lépést. Az ide-oda sétáló motívumsort zárt párosforgó követi. A második gyors rész 2/4-es dallama csak ♩ = 96 tempójú, de az előző sétáló-lépés ritmusa diminuálódva gyorsul: ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ A második részt zárt polkaforgással végzik mindkét irányba. A kárpáti és moldvai román párostáncok között sok hasonló fordul elő.¹¹⁰

¹⁰⁷ A moldvai csángók is hasonló néven ismerik.

¹⁰⁸ A polkát a románok Poargă-nak nevezik. Különösen szép, régies formákban él a bihari románságnál.

¹⁰⁹ A tánc jeliárral s dallamával együtt közölve Martin György: *Considérations sur l'analyse des relations...* *Studia Musicologica* VII (1965). 338. lap. 9. táncpélda. — A tánc első dallama Bartók közismert Román táncok c. művének egyik dallama. Bartók a régi Torontál megyében Briul dallamaként gyűjtötte. Lásd: Bartók B.: *Rumanian Folk Music I. k.*, 110. dallam. Hague 1967. — Vokális magyar és román variánsai: Bartók B.: *Népzene és a szomszéd népek népzeneje*, 48 a–b. dallampélda. — A dallam kapcsolódik az „Én vagyok a kunsági fi...” kezdetű táncdallam rokonsági köréhez. Vö. Vargyas Lajos: Ugor réteg a magyar népzeneben, *Zenatudományi Tanulmányok* I. Bp. 1953. 611–657. l.

¹¹⁰ MTA. Ft. 638. Dobreni (Moldva).



14. Csoszogtatós

Csoszogtatós (Shuffling)

15. Sánta németes

Sánta németes (German limping)



9. Moldvai és a porkája

Szerkezete és formakincse alig tér el az előzőtől. Ez is kétrészes, két különböző dallammal kísért táncpár. Az első ♩ = 80 tempójú lassút egy ♩ = 120 tempójú gyors követi. A második — teljesen polka jellegű rész — a Csoszogatóshoz hasonló.¹¹¹

10. Sánta németes

A párok sorban 3/4-es ütemű régies dallamra, könyöktartással összekapaszkodva forognak, majd irányt váltanak. Molnár szerint 1941-ben időnkénti párváltás (kalácsozás) is előfordult benne, majd kötetlen formában fejezték be ezzel a táncsal az „aprók” ciklusát.¹¹² (Lásd a 15. táncpéldát és a 15. sz. fényképet.)

11. Valcer

Vajcer, Sima valcer, Németes néven¹¹³ többféle dallamra járják a keringőt kötetlen formában.¹¹⁴

12. Sormagyar

Sormagyar vagy Sormagyaros néven egy népies műdal sajátos, 5 soros változatára *aabba* visszatérő szerkezetű formában járják a „Magyar kettóst”¹¹⁵ az „aprók” egyik darabjaként. A népies műtánc székely közvetítéssel terjedhetett el a gyimesi csángók-nál.¹¹⁶ (Lásd a 21. sz. táncpéldát.)

13. Párnástánc

A közismert lakodalmi párnástánc helyi változata. Jellegzetes saját dallama a 8. sz. dallampéldánk.¹¹⁷ Régebben — az öregek szerint — a Rossz feleség ballada dallamára is járták.¹¹⁸ Egész Erdélyben, s a Kárpát-medencében ismert régi, nyugati eredetű játékos tánc.¹¹⁹ A románok Perenița néven ismerik.¹²⁰

Budapest, 1969. október

¹¹¹ A tánc közölve táncírással a *Táncudományi Tanulmányok 1965–66.* 194. lapján.

¹¹² Molnár *id. m.* 432–433. l.

¹¹³ Dincsér *id. m.* 68. l.

¹¹⁴ A Mezősegen (Feketelak) figurált, bokázós, csapásoló motívumokkal is előfordul a keringő.

¹¹⁵ A tánc egyik táncmesteri formáját lásd Róka Pál: *A táncművészet tankönyve*, Nagy-kőrös, 1900. 185. l. —

¹¹⁶ Bándy—Vámszer 97. jegyzetben *id. m.* 21, 32. l.

¹¹⁷ Elvesztettem zsebkendőmet... kezdetű dal. Ld. Lajtha L.: *Kőrispataki gyűjtés*, Bp. 1955. 40. sz.

¹¹⁸ A „Rossz feleség” ballada csíki változatait ld. Bartók—Kodály 52. jegyzetben *id. m.* 25, 40, 49. lapon.

¹¹⁹ Wolfram R. 104. jegyzetben *id. m.* 112, 169. l. — Réthei Prikkel Marián: *A magyarság táncai*, Bp. 1924. 123–125. l.

¹²⁰ Niculescu—Varone G. T.: *Jocuri Românești necunoscută*, Bukarest, 1930. 29–30. l.

A GYIMESI CSÁNGÓ TÁNCALKALMAK

A. TÁNCALKALOM	RÉSZTVEVŐI	TEL ¹	NYÁR	HETKÖZNAPI ²	SZOMBAT	ÜNNEP	ESTE ³	ÉJJELE ⁴	NAPPAL	IDEJE	HELYE
1. Serketánc ⁵	egy-szerbeli	+		+	+	+	+			Farsang	ház, csűr
2. Gyereklakodalom	5—14 éves gyerekek		+						+	Húsh. kedd	ház
3. Kosaras bál		+							+		
4. Gyűlés	fiatalság										
a. Fonógyűlés	egy-szerbeliek	+		+			+			mindennap	
b. Játékgyűlés	különböző	+					+			ha nincs tánc	
c. Havasi gyűlés	szerbeliek		+	+				+			szállás
5. Kalákatánc		+					+			Húsvét utánig	ház
a. Munkáskaláka Szenácsnáló- Szenahordó- Kaszáló- Arató- Kapáló- Fonó- Építő- Tapasztó- Ganyézó- Juhtelettető-	szűkebb körben										
b. Lopókaláka Pityóka- Szösz- Kender- Gyapjú- Sajt- Borona-									+		szállás
6. Fogadott tánc	különböző szerbeliek	+		+	+	+	+	+	+	hétköznap: este ünnepe: du., este, éjjel ⁶	nagyobb ház szabad, ⁷ csűr
7. Havasi tánc			+		+						szállás
8. Bál	fiatalok, házások	+								Farsang, Húsh. 1—2 × évente	ház
a. Szabad bál	bárki										
b. Hívogatott bál	meghívottak										
Kosaras-	cédulások									Farsang, Húsh. kedd	
Házasember-	házások										
Reguta-	bárátkok/rokonok									Bevonulás előtt	legény háza
Cigány-	cigányok ⁸			+	+					Hamv. szerda után vagy szombat	ház
9. Görbe este	10—15 pár							+		December 31.	
10. Lakodalom			+		+	+					
a. Mátkatánc ⁹	fiatal rokonok, barátok, szomszédok				+	+					lányos ház
b. Ajándékszedő tánc	bárki					+		+		Délelőtt	
11. Radina	meghívott rokonok, keresztkomák	+	+		+	+				Keresztelő napján estétől-délig ¹⁰	ház

1. A téli táncidény ősztől Húshagyókeddig tart. (Ádventben és böjttben nincs tánc). 2. Főleg kedd és csütörtök. 3. Este: kb. 6-tól éjfélig. 4. Éjjel kb. 9-től reggelig. 5. Régebben csak szombaton és vasárnap este, újabban csütörtökön is. 6. Régebben csak ünnep délutánján, újabban este és éjjel is. 7. Esős időben. 8. Meghívott magyarok is résztvesznek. 9. Csak a menyasszony van jelen. 10. Vagy más meghatározott napon.

Táncnév	Műfaj	Forma	Funkció	Szerkezet	Fel- építés	Ütem, tempó	Kiséretritmus
1. Féloláhos	1 f, n		m	~		102-112, 138-160	
2. Verbunk	1 f, n		m	~		144-170	
3. Lassú magyaros	p		t	~		9/16, ♩=480-510	
4. Sebes magyaros	p		t	~		120-148	
5. Lassú csárdás	p		t	~		4/4, 116-120	
6. Sebes csárdás	p		t	~		120-148	
7. Kettős jártatója	p	s	t	k	aaa . .	96-106	
8. Kettős sirülője	p		t	fk	aaa . .	106-138	
9. Mars	f, n		lm	~	aaa . .	88-94	
10. Medvés	2 f, p		lr	~		90	
11. Síma héjsza	f, n	l	t	k	aaa . .	94-104, 138	
12. Korobjászka	f, n	l	t	k	aaa . .	138-148	
13. Kerekes	v	o	t	k	A	96-128	
14. Tiszti héjsza	f	l	m	k	AAv	138-160	
15. Legényes	f, n	l	m	k	AAv	138	
16. Csúfos	f	l, o	m	k	AB	138-174	
17. Békási ruszka	f	l	m	k	AB	148	
18. Féloláhos héjsza	f, n	l	m	k	AB	120	
19. Hosszúhavas	f	l	m	k	A	112-138	
20. Régi héjsza	f	l	m	k	ABB	4/4, 120-144	
21. Háromsirülős	p	s	t	k	A	90	
22. Egytoppantós	p	s	t	k	A	86	
23. Háromtoppantós	p	s	t	k	A	86	
24. Hétlépés	p	s	t	k	AB	84	
25. Balánkáé	p	s	t	k	AABB	90	
26. Csozogtatós	p	s	t	fk	AB	100	
27. Porka	p		t	~	aaa . .	120	
28. Talján porka	p	s	t	k	AB	4/4, 96-106	
29. Talján sebese	p	s	t	k	AB	96	
30. Moldovai	p	s	t	k	AB	80	
31. Moldovai porkája	p	s	t	k	AB	120	
32. Sánta németes	p		t	k	A	3/4, 160	
33. Valcer	p		t	~	aaa . .	3/4, 160	
34. Sormagyar	p	s	t	k	ABAv	4/4, 96	
35. Párnástánc	v, p	o	lj	fk		96	

CSÁNGÓ TÁNCOK

Térbeli mozgás	A táncmotívumok ritmusa	Táncdallamok			
		Száma	Sorok ütem-száma	Szerkezete	Sorvégzők
h		T	4 (14)	AABB	
h		T	4, 6		
h		S	4 (8, 11)		
h		S	4		
h		S			
h		S			
h		S	4 (14)	AABB	
h		S	4 (14)	AABB	
h		T			
h		1	2	AA ⁴ BBv	4 ⑤ 5
h		T			
h		1		mot. ism.	
h		T	4 (14)	AABB	
h		1	4 (14)	ABCCv	7 ⑤ 5
h		1	4 (14)	AAv BBv	6 ① 6
h		1	4	AABB	1 ① 1
h		1	4	AABBv	1 ① 5
h		1	4	AABB	1 ① 1
h		1	4 (14)	AABBv	1 ① 8
h		1	2	AAv BBv	5 ① 5
h		1	4	AABB	5 ⑤ 1
h		1	4	AABBv	3 ③ 3
h		1	4	AABB	5 ⑤ 1
h		1	2	ABCD	V ① 5
h		1	4	AABB	1 ① 1
h		1	6	AABB	1 ① 1
h		T			
h		1	2	ABCCv	5 ④ 5
h		1	4	AABB	1 ① 1
h		1	4	AABB	4 ④ 1
h		1	4	AABB	1 ① 1
h		1	4	AAv BBv	3 ③ 8
h		T			
h		1	2	ABA ^v CC ^v	VII ⑥ 5 3
h		1	4 (14)	AAv BBv	10 ⑤ 6

MAGYARÁZATOK „A GYIMESI CSÁNGÓ TÁNCOK” C. ÖSSZEFOGLALÓ TÁBLÁZATHOZ

Műfaj, forma, funkció, szerkezet

- f: férfiak járják
- 1f: egy férfi járja
- 2f: két férfi járja
- fk: félig kötött szerkezetű
- k: kötött szerkezetű
- l: (nyitott) lánc- vagy fűzér-forma
- lj: lakodalmi játékos tánc
- lm: lakodalmi menettánc
- lr: lakodalmi rituális tánc
- m: mutatványos virtuskodó tánc
- n: nő járja
- o: (zárt) körforma
- p: párostánc
- s: sor vagy oszlopforma (a párok egymás mögött elhelyezkedve táncolnak)
- t: társasági, szórakozó tánc
- v: vegyes tánc (nők férfiak vegyesen járják, de nem párokban).
- ~: kötetlen formájú és szerkezetű

A szerkezeti sémáknál kisbetűvel (aaa) jelöltük a csak motívumokból felépülő táncszerkezetet. Az ABC nagybetűi használata esetén már a motívumnál nagyobb egységekről (motívumsor, szakasz) van szó.




Térbeli mozgás:

- h: helyben mozog
- : jobbra mozgás körív mentén
- ←: balra mozgás körív mentén
- ↔: jobbra-balra ingamozgás körív mentén
- ↑: előremozgás
- ↓: előre-hátramoszgas

Az irányjelek az egész tánc (vagy nagyobb táncrészek) haladási irányát jelölik. Több jel együttes használata a táncban előforduló többféle térbeli mozgásra utal.

Ütem, tempó, kíséretritmus:

Csak ott adtunk meg ütemjelzést, ahol nem — a gyimesi táncok többségére jellemző — 2/4-es ütemről van szó. (A nem-jelöltek tehát mind 2/4-esek). A megadott metronom-szám mindig \cdot -re vonatkozik.

A  kíséretritmus-képletben a  a gardonpálca ütéseinek, a  pedig a pizzicato ritmusát jelöli.

A táncdallamok száma, ritmusa:

- 1: A táncnak egyetlen állandó dallama van.
- T: A táncnak több dallama van.
- S: A táncnak sok dallama van.


A számok a dallamsorok ütemszámát jelölik. Pl. 2: dipodikus-, 4: tetrapodikus sorokból álló dallamok.

A zárójeles számokkal a táncdallam szótagszámára utalunk. Pl. (14): 14-es szótagszámú sorokból álló (kanásztánc, kolomejka) dallam.

A DALLAMPÉLDÁK ADATAI

Valamennyi dallamot gyimesközéploki muzsikusok játszották 1962. májusában. Gyűjtők: Kallós Zoltán, Andrásfalvy Bertalan, Martin György és Pesovár Ferenc. Lejegyezte Martin György. A felvételek a MTA Népzenekutató Csoportja archivumában vannak. A dallamok adatközlői a következők voltak (a táncdallamok címe mögött zárójelben szereplő sorszám az alább felsorolt zenészekre utal):

1. Zerkula János 36 éves primás,
2. Halmágyi Mihály 41 éves primás,
3. Pulika János 38 éves primás,
4. Antal Zoltán 26 éves primás,
5. Fikó Regina 40 éves gardonos,
6. Zerkula György 12 éves gardonos,
7. Ádám Gizella 32 éves gardonos.

A kíséret ritmusnál a normál kottafej a gardonütést, az  pedig a pizzicatók ritmusát jelöli.



A közölt fényképeket Andrásfalvy Bertalan (1–2., 9–10., 14–15.), Hofer Tamás (5–6.), Kallós Zoltán (4.) és Pesovár Ferenc (3., 7–8., 11–13.) készítette.

DALLAMPÉLDÁK

I. FÉLOLÁHOS /1,5/

$\text{♩} = 106 - 110$

The musical score is written for a single melodic line and a bass accompaniment. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The tempo is marked as quarter note = 106-110. The score consists of 14 staves. The first two staves show the beginning of the piece, with the bass line starting with a 'simile' instruction. The melody is characterized by eighth-note patterns and various accidentals. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

simile

2. HUSZÁR VERBUNK / 2,5/

♩ = 144

♩ = 164 170 3

♩ = 172

♩ = 80 T.P.

The musical score is written for three staves: Treble Clef (top), Bass Clef (middle), and Bass Clef (bottom). The key signature is one sharp (F#). The score consists of several systems of music. The first system starts with a tempo marking of ♩ = 144. The second system has tempo markings of ♩ = 164, 170, and 3. The third system has a tempo marking of ♩ = 172. The fourth system has a tempo marking of ♩ = 80 and a 'T.P.' (Tutti/Più) marking. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

3. CIGÁNYOS LASSÚ CSÁRDÁS /1,6/

$\text{♩} = 116$

The score for '3. CIGÁNYOS LASSÚ CSÁRDÁS /1,6/' consists of two systems. The first system has a treble clef staff with a key signature of one flat and a tempo marking of 116. It features a complex melodic line with many slurs and ties, and a bass clef staff with a 'simile' instruction and rhythmic notation. The second system continues the melodic line with various ornaments like triplets and quintuplets, and includes a '5' marking under a slur.

4. LAKODALMI MARS /3,5/

$\text{♩} = 88$

The score for '4. LAKODALMI MARS /3,5/' consists of two systems. The first system has a treble clef staff with a key signature of one flat and a tempo marking of 88. It features a melodic line with slurs and ties, and a bass clef staff with a 'simile' instruction and rhythmic notation. The second system continues the melodic line with various ornaments like quintuplets and includes a '5' marking under a slur.

$\text{♩} = 94$

5. MEDVÉS /4/

$\text{♩} = 90$

6. HÉJSZA /2,7/

$\text{♩} = 94-104, 137$

7. KOROBJÁSZKA /4,6/

$\text{♩} = 138-148$

The score for '7. KOROBJÁSZKA /4,6/' consists of nine staves. The first staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a tempo marking of quarter note = 138-148. It contains a melodic line with several triplet markings (3). The second staff is a bass clef with a key signature of one sharp, containing a rhythmic accompaniment with 'x' marks and a 'simile' instruction. The third staff is a treble clef with a key signature of one sharp, containing a melodic line with triplet markings. The fourth staff is a treble clef with a key signature of one sharp, containing a melodic line with eighth-note patterns. The fifth staff is a treble clef with a key signature of one sharp, containing a melodic line with a quintuplet (5) and triplet markings. The sixth staff is a treble clef with a key signature of one sharp, containing a melodic line with triplet markings. The seventh staff is a treble clef with a key signature of one sharp, containing a melodic line with triplet markings and a quintuplet. The eighth staff is a treble clef with a key signature of one sharp, containing a melodic line with eighth-note patterns. The ninth staff is a treble clef with a key signature of one sharp, containing a melodic line with eighth-note patterns and a fermata.

8. PÁRNÁSTÁNC /4,6/

$\text{♩} = 96$

The score for '8. PÁRNÁSTÁNC /4,6/' consists of four staves. The first staff is a treble clef with a key signature of one sharp and a tempo marking of quarter note = 96. It contains a melodic line with eighth-note patterns. The second staff is a bass clef with a key signature of one sharp, containing a rhythmic accompaniment with 'x' marks and a 'simile' instruction. The third staff is a treble clef with a key signature of one sharp, containing a melodic line with eighth-note patterns. The fourth staff is a treble clef with a key signature of one sharp, containing a melodic line with eighth-note patterns and a 'simile' instruction.

A TÁNCPÉLDÁK ADATAI

1. *Verbunk* részlete, Gyimesközéplek. Táncolta Blága Károly Kóta 40 éves. Zene: Simon Imre 35 éves és Simon Erzsi 48 éves gyimesfelsőloki zenészek. — A film: A Magyar Tudományos Akadémia Népzene Kutató Csoportja táncfilm-archívumában (továbbiakban MTA Ft.) 504. számú film 26. tánca. — A tánc megelőző részletét közli Martin György: Egyéni és közösségi formátípusok a népi táncalkotásban. *MTA. I. Oszt. Közleményei* 26. k. (1969.) 401–413. lap. 3. táncpélda.
2. *Lassú magyaros* részlete, Gyimesfelsőlok. A táncot középkorú párok csoportos előadásából kiválasztott egy pár rögtönzése alapján közöljük. Zene: mint az 1. táncnál. — *MTA. Ft.* 503. 1. sz. tánc.
3. *Sebes magyaros* részlete, Gyimesfelsőlok. Adatait lásd a 2. táncnál.
4. *Kettős jártatója*, részlet, Gyimesközéplek. A táncot gyimesközépleki fiatalok csoportos előadásából kiválasztott egy pár alapján közöljük. Zene: Antal Zoltán 26 éves és Halmágyi Mihály 41 éves középleki zenészek. — *MTA. Ft.* 504. 5. sz. tánc.
5. *Kettős sirüllője*, részlet, Gyimesközéplek. Adatait lásd a 4. táncnál.
6. *Tiszti héjsza*, Gyimesközéplek. Táncolták középleki fiatalok. Zene: Antal Zoltán 26 éves és Halmágyi Mihály 41 éves középleki zenészek. — *MTA. Ft.* 504. 23. sz. tánc.
7. *Legényes*, Gyimesközéplek. Adatait lásd a 6. táncnál. — *MTA. Ft.* 504. 19. sz. tánc.
8. *Kerekes*, Gyimesfelsőlok. Táncolták felsőloki fiatalok. Zenészek: mint az 1. táncnál. — Film: Martin Gy. tulajdonában 8 mm-es filmen.
9. *Hosszúhavasí*, Gyimesfelsőlok. Táncolták felsőloki középkorú férfiak. Zenészek: mint az 1. táncnál. — *MTA. Ft.* 503. 3. sz. tánc.
10. *Féroláhos héjsza*, Gyimesközéplek. Adatait lásd a 6. táncnál. — *MTA. Ft.* 504. 18. sz. tánc.
11. *Békási ruszka*, Gyimesközéplek. Adatait lásd a 6. táncnál. — *MTA. Ft.* 504. 24. sz. tánc.
12. *Korobjászka*, Gyimesközéplek. Táncolta középleki fiatalok csoportja, kiknek táncából négy egyidejű változatot közlünk. Zenéjét lásd 7. sz. dallampélda. — *MTA. Ft.* 504. 25. sz. tánc.
13. *Sima héjsza*, Gyimesközéplek. Középleki fiatalok táncának helyszíni megfigyelése nyomán közöljük a tánc alapmotívumát. Dallamát lásd: 6. sz. dallampélda.
14. *Csúfos*, Gyimesfelsőlok. Adatait lásd a 9. táncnál. — *MTA. Ft.* 503. 5. sz. tánc.
15. *Sánta németes*, Gyimesközéplek. Táncolták középleki legények s leányok. Zene: Antal Zoltán 26 éves primás és Zerkula György 12 éves gardonos nyomán közölve. — *MTA. Ft.* 504. 15. sz. tánc.
16. *Háromtoppantós*, Gyimesközéplek. Adatait lásd a 15. táncnál. — *MTA. Ft.* 504. 6. sz. tánc.
17. *Egytoppantós*, Gyimesközéplek. Adatait lásd a 15. táncnál. — *MTA. Ft.* 504. 7. sz. tánc.
18. *Háromsirüllős*, Gyimesközéplek. Adatait lásd a 15. táncnál. — *MTA. Ft.* 504. 10. sz. tánc.
19. *Balánkáé*, Gyimesközéplek. Adatait lásd a 15. táncnál. — *MTA. Ft.* 504. 11. sz. tánc.
20. *Csoszogtatós*, Gyimesközéplek. Adatait lásd a 15. táncnál. — *MTA. Ft.* 504. 16. sz. tánc.
21. *Sormagyar*, Gyimesközéplek. Adatait lásd a 15. táncnál. — *MTA. Ft.* 504. 13. tánc.

Megjegyzés: A táncok gyűjtését, rögzítését zenéjükkel együtt 1962 májusában Kallós Zoltán, Andrásfalvy Bertalan, Martin György és Pesovár Ferenc végezte. A táncokat filmről Lányi Ágoston jegyezte le, a dallamok lejegyzését és a táncokkal való szinkronizálást Martin Gy. végezte.

TÁNCPÉLDÁK

The image displays a musical score for a dance piece titled "1. Verbunk". It consists of two main parts: a melodic line and a complex rhythmic accompaniment.

Melodic Line: The top staff is a single melodic line in treble clef. It begins with a tempo marking of $\text{♩} = 160$ and a dynamic marking of *simile*. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, with some rests and slurs.

Rhythmic Accompaniment: The lower part of the score is a complex rhythmic notation. It features a series of vertical stems and various symbols (including triangles, squares, and circles) that represent specific rhythmic patterns or accents. These symbols are organized into measures, with some measures containing multiple symbols. The notation is dense and intricate, typical of traditional dance music notation.

The score is divided into two systems. The first system covers the first 16 measures, and the second system covers the next 16 measures. The melodic line continues throughout both systems, while the rhythmic accompaniment shows some variation in its patterns.

1. Verbunk

The image displays a musical score for the first part of a verbunk (Hungarian folk dance). It consists of three systems of staves. The first system includes a vocal line on a single staff and two piano accompaniment parts on grand staves. The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The third system also continues the vocal line and piano accompaniment. The piano parts are highly detailed, showing specific fingering for both hands, including trills and grace notes. Performance markings such as accents (^), slurs, and dynamic markings (p, mf) are present throughout the score. The notation includes various rhythmic values and articulation symbols characteristic of verbunk music.

1. Verbunk folytatása

♩ = 510

simile...

This system contains a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The vocal line begins with a tempo marking of 510 and a dynamic of *simile*. The piano part includes numerous fingering numbers (1-5) and performance instructions such as *arco* and *rit.* (ritardando). The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

This system continues the musical piece with a vocal line and piano accompaniment. It features similar notation to the first system, including fingering, dynamics, and performance markings. The system ends with a double bar line and a repeat sign.

2. Lassú magyaros

♩ = 147

simile...

3. Sebes magyaros

♩ = 106-120

simile

4. Kettős jártatója

♩ = 96

similk...

16

mf

mf

mf

similk...

16

mf

mf

mf

5. Kettős sirülője

♩ = 160

♩ = 138

♩ = 120

- 5, 8, 10, 11. - ☉ ● ☒
 ☒ ☒
 ☒ ☒
- 6, 9, 11, 12. ☉ ● ● ☒
 ☒ ☒
 ☒ ☒
- 14, 16, 17, 19. ☉ ●
 ☒ ☒
 ☒ ☒
14. ☉ ● ☒ ☒ ☒ ☒
 ☒ ☒ ☒
- 15, 17. ☉ ● ☒ ☒ ☒ ☒
 ☒ ☒ ☒ ☒ ☒
16. ☉ ● ☒ ☒ ☒ ☒
 ☒ ☒ ☒ ☒ ☒
18. ☉ ● ☒ ☒ ☒ ☒
 ☒ ☒ ☒ ☒ ☒
19. ☉ ● ☒ ☒ ☒ ☒
 ☒ ☒ ☒ ☒
20. ☉ ● ☒ ☒

6. Tiszti héjsza
 7. Legényes
 8. Kerekes

$\text{♩} = 138$

Musical notation for the first system, including a treble clef, a key signature of one flat, and a tempo marking of $\text{♩} = 138$. The notation consists of a single melodic line with various rhythmic values and accidentals.

simile...

Musical notation for the second system, continuing the melodic line from the first system.

Complex musical notation for the third system, featuring multiple staves with various rhythmic patterns and dynamic markings such as *mf* and *mfz*.

Complex musical notation for the fourth system, including multiple staves and dynamic markings like *mfz* and *mf*.

Complex musical notation for the fifth system, featuring multiple staves and dynamic markings such as *mfz* and *mf*.

Complex musical notation for the sixth system, including multiple staves and dynamic markings like *mfz* and *mf*.

- 9. Hosszúhavi
- 10. Féloláhos héjsza
- 11. Békási ruszka
- 12. Korobjászka
- 13. Sima héjsza

$\text{♩} = 120$

Musical notation for the seventh system, including a treble clef, a key signature of one flat, and a tempo marking of $\text{♩} = 120$. The notation consists of a single melodic line with various rhythmic values and accidentals.

simile...

Musical notation for the eighth system, continuing the melodic line from the seventh system.

Complex musical notation for the ninth system, featuring multiple staves with various rhythmic patterns and dynamic markings such as *mf* and *mfz*.

Complex musical notation for the tenth system, including multiple staves and dynamic markings like *mfz* and *mf*.

Complex musical notation for the eleventh system, featuring multiple staves and dynamic markings such as *mfz* and *mf*.

Complex musical notation for the twelfth system, including multiple staves and dynamic markings like *mfz* and *mf*.

Complex musical notation for the thirteenth system, featuring multiple staves and dynamic markings such as *mfz* and *mf*.

$\text{♩} = 148$

Musical notation for the fourteenth system, including a treble clef, a key signature of one flat, and a tempo marking of $\text{♩} = 148$. The notation consists of a single melodic line with various rhythmic values and accidentals.

simile...

Musical notation for the fifteenth system, continuing the melodic line from the fourteenth system.

Complex musical notation for the sixteenth system, featuring multiple staves with various rhythmic patterns and dynamic markings such as *mf* and *mfz*.

Complex musical notation for the seventeenth system, including multiple staves and dynamic markings like *mfz* and *mf*.

Complex musical notation for the eighteenth system, featuring multiple staves and dynamic markings such as *mfz* and *mf*.

$\text{♩} = 160$

simile...

$\text{♩} = 160$

simile...

14. Csúfos
15. Sánta németes

$\text{♩} = 86$

simile...

$\text{♩} = 86$

simile...

$\text{♩} = 90$

simile

$\text{♩} = 90$

simile...

- 16. Háromtoppantós
- 17. Egytoppantós
- 18. Háromsírúljós
- 19. Balánkáé

♩ = 100

simile..

♩ = 96

simile...

20. Csoztató
21. Sormagyar

SUMMARY

THE DANCING ACTIVITY AND DANCES OF THE CSÁNGÓ ETHNIC GROUP OF GYIMES

by Z. Kallós and Gy. Martin

The Csángós of Gyimes are an ethnic group—with a quaint old cultural pattern—of the Hungarians living in Rumania, and especially of the Séklers. They are outstanding for the variety of their dances and the large number of occasions when they perform them. Some 35 occasions for dancing and 35 different dances are on record for this ethnic group.

In the first part of the paper Zoltán Kallós surveys in detail the dancing activities and the occasions for dancing. The description of dancing activity among children and young people is followed by a discussion of dance entertainments connected with work. The analysis of various forms of social dancing and the sponsoring of balls is followed by the portrayal of family festivities like weddings and christenings.

The calendar of dances adheres strictly to the usual schedule of peasant farming in the Mountain districts of Transylvania. In summer there are few occasions for dancing except for Saturdays and Sundays. In the autumn and winter, there are dances on weekdays as well. The young people come together by age groups, and the part of the village where they live on definite weekday evenings in the „spinnery”.

The collective name for the various types of dance entertainments connected with work is *kaláka*. A farmer is assisted by part of the community in some work (e. g. spinning, spreading dung, building, etc.) and then in return he holds a dance for the participants when the work has been completed. Another form of *kaláka* is arranged by people who are short of something (potatoes, hemp, wool, cheese, timber, etc.). In this case the participants pay in kind for the entertainment.

At the Csángós of Gyimes two players, a violin player and a bull-fiddler provide the dance music. The strings of the violoncello are struck with a bow in pizzicato technique, supplying a strong drum-like accompaniment. The bull-fiddler is always a woman. (See photos.)

In the second part of the article György Martin discusses the rich collection of dances performed by the Csángós of Gyimes under three headings: I. dances of the Carpathian Basin, II. dances with a Balkanic, and III. a Central European character.

The settlements of the ethnic group are in the transitional area of contact between two important European dancing dialects very different from each other. The Csángó dances are characterised by a unique blending and enriching interaction of these two distinct dancing cultures. The differences derive from the dominant dancing styles and forms of two historical periods. Because of a time difference in the development of these two areas on the borderline of which the Csángó settlements are located, one of them shows the characteristic dance motifs and patterns of medieval and the other of modern Europe.

Because of this borderline position, the Csángós of Gyimes preserved the dance cultures of both these dialects in their archaic forms. As one proceeds from Gyimes toward the inner parts of the Carpathian Basin or toward the Balkans, one finds more advanced and more modern forms of the dances observed in Gyimes. And in whichever direction one leaves behind this border area, the general structure of the dances and the repertory also become more uniform, with only one or other stratum of dances remaining characteristic.

For a study of interethnic and interdialectic contact and of universal European dance and cultural history, an examination of the dance culture of Gyimes and, with it, of the Eastern and Southern Carpathians, is very important.

I. The dances of a Carpathian-basin type are the Half Rumanian (*Féloláhos*), the *Verbunk*, the Slow and Fast Magyar (*Lassu és Sebes Magyaros*), the Slow and Fast Czardash (*Lassú és Sebes Csárdás*), the Couple Walk and Twirl (*Kettős Jártatója és Strülője*), the *Wedding March* and the Bear Dance (*Medvés*) (cf. Kinetograms Nos. 1 to 5.)

Solo dances for men and couple dances of an irregular structure with improvisational individual dance creation belong to this group. The motifs applied in the individual dances are richly diversified in an open and variable structure. To a given type of dance a large number of rhythmically fitting melodies are linked.

These dances are the most popular entertainment dances of the Csángós of Gyimes. They are danced with a frequency of 80 per cent as against the other categories. Most of them are social dances for couples in the modern European sense. Accordingly, they are performed in the traditional sequence of the dance programme. The solo dances of the men are, on the other hand, performed "on order" as show numbers during the intermissions between dances.

Formal, musical and functional features make these dances part of the Carpathian-basin style, and their closest variants are to be found in this area among the Hungarians, the Rumanians of Transylvania, among Slovaks and the Gypsies.

II. The dances of a Balkan character danced by the group are: the *Héjsza*, *Korobjászka*, the Officer's *Héjsza*, the Lads' Dance (*Legényes*), the *Csúfos*, the Russian of Békás (*Békás Ruzska*), the Semi-Rumanian *Héjsza*, the *Hosszúhavas*, the Old *Héjsza* and the Round (*Kerekes*). (See Kinetograms Nos. 6 to 14.)

All these are chain dances performed in a group, every dancer being linked to the one before him by holding on to his shoulder, waist or belt. The majority are danced in an open chain, in a semi-circular or linear pattern. Closed round dances are less frequent. Recently women join even in some of the dances which were earlier exclusively male.

These dances of a rather rigid structure consist of brief closed „stanzas”, longer complex motifs or the identical and almost endless repetition of brief sequences of motifs, each of which is accompanied by a standard melody.

These dances are not general and popular with the ethnic group, their frequency being only about 10 per cent as compared to other dances. They are performed only once or twice during an entertainment, in a suite-like sequence. Each chain is directed by the leader at the end of the right wing.

Both formal and musical characters link these dances to the Balkan and Trans-Carpathian culture. Their closest variants are popular in the repertory of the Rumanian villages in the Eastern and Southern Carpathians.

III. The newest group of dances seen among the Csángós of Gyimes are couple dances of a Western—largely Western bourgeois—origin, most of them strict in form, such as the Three Twirls (*Háromsírülős*), Stamp-Your-Foot-Once (*Egytoppantós*), Stamp-Your-Foot-Thrice (*Háromtoppantós*), Seven Step (*Hétlépés*), *Balánka's* Dance, Schuffler (*Csoszogatós*), Polka, Italian Polka and Rapid, Moldavian Dance and Polka, Limping German (*Sánta Németes*), German Dance or Waltz (*Németes*), Hungarian Row Dance (*Sormagyar*), and Pillow Dance (*Párnástánc*) — see Kinetograms Nos. 15- to 21. These dances became adopted by the group through contact with the towns and the bourgeoisie, and through Sékler, Transylvanian Saxon and Moldavian influence in the course of the last century. Most of them are paired group dances of a strict form. The couples dance in a circle or in row in a uniform manner, with hardly any improvisation or individual variations. The dances are made up of closed „stanzas” — combinations of motifs, one or two sequences of motifs — which are repeated a number of times. The majority go with a standard accompanying melody.

The frequency of the occurrence of these dances is about 10 per cent in relation to the other categories. These, too, are performed only once or twice during an entertainment, in a suite-like series.

ANNOTATION OF ARTICLES PUBLISHED IN
TÁNCtudományi Tanulmányok
(STUDIES ON THE ART OF DANCING)

Pesovár Ernő

The present list gives some information on the papers published in the yearbooks of the Science Department of the Association of Hungarian Dance Artists from 1956 to 1968 inclusive.

The headings, and the emphasis on the titles of the studies aim to facilitate a comprehensive view of the material according to thematic arrangement. The titles are followed by the author's name and reference to the volume and the page numbers.

Below the reader will find the bibliographical data on the volumes until now published and their reference numbers in the present annotation.

Táncművészeti Értesítő (Bulletin of Dance Art) 1956 (Ed.: Rózsi Vályi). Budapest (Reference number: 56)

Táncstudományi Tanulmányok (Studies on the Art of Dancing) (Ed. Péter Morvay) Budapest 1958 (Ref. No.: 58)

Táncstudományi Tanulmányok 1959–1960 (Ed. Gedeon Dienes and Péter Morvay) Budapest 1960 (Ref. No.: 59–60)

Táncstudományi Tanulmányok 1961–1962 (Ed. Gedeon Dienes) Budapest 1962 (Ref. No. 61–62)

Táncstudományi Tanulmányok 1963–1964 (Ed. Gedeon Dienes) Budapest 1964 (Ref. No.: 63–64)

Táncstudományi Tanulmányok 1965–1966 (Ed. Gedeon Dienes) Budapest 1967 (Ref. No.: 65–66)

Táncstudományi Tanulmányok 1967–1968 (Ed. Gedeon Dienes and László Maácz) Budapest 1969 (Ref. No.: 67–68)

STAGE DANCING

Ballet

Academic Dancing (Akadémiai tánc). RÓZSI VÁLYI 63–64: 11–20.

The paper pays tribute to the three-hundred-year anniversary of the foundation of the *Académie de la Danse* by reviewing the history of the ballet from the *Ballet Comique de la Reine* first shown in 1581 until the appearance of Noverre on the scene.

Reform Endeavours in the History of the Ballet (Reformtörekvések a balett történetében). GÉDEON DIENES 58: 3–12.

The author divides his topic into the following four periods: 1) The emergence of professional ballet (1661–1760); 2) The ascension of dramatic ballet (ballet with a plot) and the improvement of technique (1760–1790); 3) The classicization of technique, the development of character dances, and the reign of romantic ballet (1790–1845); 4) The decline of Western ballet and the role of Petersburg ballet in salvaging traditions (1845–1900).

The Spirit of the Times in 17th-Century Ballet (Korszellem a XVII. századi balettben). LÁSZLÓ TAMÁS 61–62: 25–42.

Through an analysis of ballet at the courts, the paper asserts that it faithfully reflected the times. This kind of modernity is something contemporary dance art must also have: it must reflect the spirit of today.

Aurel Milloss's Innovations (Milloss Aurél újító munkássága). GINO TANI 56: 39–47. An excerpt from the study entitled „The Ballet in Italy”, which appeared in the volume *Fifty Years of the Opera and the Ballet in Italy* published in Rome by Bestetti, in 1955.

Soviet Ballet (A szovjet balett). MARIETTA FRANGOPULO 59-60: 23-44.

The main phases of the development of Soviet ballet are discussed within the context of the varied dance art of the Soviet Union. Special attention is paid to the most characteristic works and current artistic and educational problems.

British Ballet since the War (Az angol balett a háború óta). MARY CLARKE 58: 13-17. On the basis of the activities, productions and artistic ambitions of the leading British ballet ensembles including the Ballet Rambert, Sadler's Wells Ballet, International Ballet, and Festival Ballet, the authoress presents English ballet since World War II.

Dance Trends in Paris (Táncirányzatok Párizsban). PIERRE TUGAL 59-60: 45-60.

The various trends and aims in dancing represented by the ensembles of the Marquis de Cuevas, Bêjart, by Cocteau, Lacotte, Robbins, Kochno, Borlin, Janine Charrat, Lifar, Roland Petit, Babilée, and Jean Serry are characterized through the description and evaluation of some of their major contributions.

Modern Art, Music and Dance in the West (Modern képzőművészet, zene és tánc nyugaton). GÉZA KÖRTVÉLYES 63-64: 21-44.

The essay traces the most significant stylistic trends of the art of dancing in the 20th century, analysing related tendencies and interaction in music and fine arts.

Massine and symphonic ballet (Massine és a szimfonikus balett). GÉZAKÖRTVÉLYES 65-66: 27-43.

The development of the trend of symphonic ballet is analysed on the basis of Massine's choreographies composed for the Monte Carlo Russian Ballet. Attention is paid to the various elements that make up symphonic ballet, its philosophy, the dominance of the musical character and to influence on fine arts.

Addenda on the Development of Hungarian Dance Art (Gondolatok nemzeti táncművészetünk kialakulásáról). IVÁN VITÁNYI 58: 52-66.

This is an examination of Hungarian stage dancing in the context of historical and social development. National strivings in the ballet of the 19th century are presented as the first phase; and the development of ballet at the Hungarian State Opera House since 1930 with the emergence of folk-dancing on the stage make up the second major period.

The Guest Performance and Influence in Hungary of the Dyaghilev Ensemble (A Gyagilev Együttes magyarországi vendégszereplése és hatása). ÁGNES KÖRTVÉLYES 56: 17-38. The two Budapest performances in 1912 and 1927, of the Diaghilev Ensemble and their reception are recalled on the basis of contemporaneous documents, and then the long-range influence of the production of the guest artists on the dance in Hungary is discussed.

Fokin Ballets in Hungary (Fokin baettek Magyarországon). RÓZSI VÁLYI 65-66: 11-25. The study which follows through the career of Fokin works in Hungary tries to answer the question to what extent the Hungarian choreographers' productions of the great ballet reformer's works realized his five basic principles.

Addenda on the Choreographic Analysis of Gyula Harangozó's THE MIRACULOUS MANDARIN (Adalékok Harangozó Gyula Csodálatos Mandarinjának koreográfiai vizsgálatához). GÉZA KÖRTVÉLYES 59-60: 119-141.

The paper which reviews the difficulties encountered by the Bartók work before it could be fittingly staged in Hungary, analyses the choreography on the basis of the following considerations: the structure of the plot, the dramatic character portrayal, and form and style.

Fifteen Years of Hungarian Ballet Art (A magyar balettművészet 15 éve). GÉZA KÖRTVÉLYES 61-62: 11-24.

In his panoramic view of the new period of Hungarian ballet art the author recalls the state of the dance in Hungary prior to 1945, and in his discussion of post-war development the considers the mastery of the traditions and achievements of Soviet ballet and the results of the State Ballet Institute in the training of dancers as the most important milestones.

Choreographic Analysis of the Repertory of the Ballet Sopianae (A Pécsi Balett repertoárjának koreográfiai elemzése). GEDEON DIENES 67-68: 7-29.

The analysis of the modern tendencies, growing variety of themes and specific style and artistic idiom of the ensemble led by Imre Eck at the city of Pécs presents at the same time a review of the history of the ensemble during its eight years of existence.

Sketches on Hungarian Ballet Music (Vázlatok a magyar baletzenéről). ISTVÁN SZENT-HEGYI 58: 18-30.

This historical survey calls attention to the Hungarian dance plays in the first half of the 19th century rooted in *verbunk* music and in the composed ballet music of a folkish tone popular at the end of the century. After and evaluation of two dance dramas by Bartók, the ballet music composed by Radnai, Weiner, Kósa, Lajtha, Farkas and Kenessey is reviewed.

Folk dance

Fifteen Years of Hungarian Folkdance Art (A magyar néptáncművészet 15 éve). GÉZA KÖRTVÉLYES 59-60: 11-22.

The work of István Molnár, Elemér Muharay and Iván Szabó prior to 1945 and the amateur folkdance movement emerging after 1945 supply the topic of the introduction. The main body of the paper reviews the operation of the professional folkdance ensembles up to now, evaluating their achievements and suggesting their tasks in the future.

A Chronicle of the Dance Ensemble of the Hungarian State Ensemble of Song and Dance (A Magyar Állami Népi Együttes tánckarának krónikája). LÁSZLO MAÁ CZ 63-64: 57-75.

The history of the ensemble, its artistic ambitions and the trends of its development provide insight into the theoretical and practical problems of a new performing art: professional folkdance.

Classical oriental dance

The Revival of the Classic Dances of India (Az indiai klasszikus táncok megújítása). ISTVÁN SIPOS In two parts: 63-64: 45-56 and 67-68: 41-60.

The first part discusses the history of interest in the dance art of India and treats the five main groups of classic dances in India. The second part deals with the Kathakali dance drama.

THEORY OF DANCING

Some Problems of Aesthetic Research in Ballet (A balettesztétikai kutatás néhány problémája). GÉZA KÖRTVÉLYES 58: 31-37.

The paper defines the aims of aesthetic research into ballet, suggests the qualifications required for this type of work and outlines the major responsibilities of this branch of study.

The Dance and Related Arts in the Literature of Dance Aesthetics (A tánc és a testvérművészetek a táncesztétikai irodalomban). IVÁN VITÁNYI 59-60: 107-117.

The three faces of dancing are described on the basis of the relationship between the dance and music, the dance and play-acting, and dancing and painting. A distinction is made between ordinary and artistic movement and the laws and problems of artistic movement are discussed.

Thoughts about Dance and Pantomime (Gondolatok a táncról és a pantomimról). GEDEON DIENES 59-60: 93: 105.

The paper attempts to make a theoretical distinction between the dance and the pantomime: and then, defining the position of the dance among the other branches of art, it also clarifies the concept of pantomime.

Two Chapters from THE ART OF THE BALLET MASTER (két fejezet a Balletmester művészetéről c. könyvből). ROSTISLAV ZAKHAROV 56: 5-16.

The excerpt contains two chapters, the chapter entitled „Choreographic Genres—Literary Genres” and „The Birth of the Figure” from the book published in Moscow in 1954.

Man in Motion and his Environment (A mozgó ember és környezete). GEDEON DIENES 61-62: 75-95.

This theoretical work serving the clarification of basic concepts places the human organism in its physical environment, defines the external and internal environments that limit the possibilities of movement, the absolute and relative possibilities of the motoric sphere.

The Fundamentals of Relative Kinetics. (A relativ kinetika alapvonalai). VALÉRIA DIENES 65-66: 47-75.

Human movements are defined in terms of spatial modifications of angles. For the indication of the angular modifications, two states are taken as basic: the one from which the modification starts and the one in which it terminates. In this way kinetics is considered a study of poses whose variations provide movement.

The Significance of Anatomy in the Analysis of Dancing (Az anatómia jelentősége a tánc elemzésében). IVÁN VITÁNYI 61-62: 63-74.

An anatomical analysis of movement supports the validity of Laban's kinetography, which integrates the portrayal of movement in the joints and motion in space and stresses the need for an anatomical approach to the styles of movement.

EDUCATION

Ballet Theatre and Ballet School (Balettszínpad és balettiskola). ZSUZSA L. MERÉNYI 63-64: 181-190.

With experience and observations of the ballet master the author tries to answer the questions what to expect of the ballet school in view of the efforts for innovation in stage dancing.

The Effect of Soviet Ballet Education on the Training of Hungarian Dance Artists (A szovjet balettpedagógia hatása a magyar táncművész képzésre). ZSUZSA L. MERÉNYI 67-68: 31-40.

After a historical review of the development of the Russian school, the article informs about the basic principles of Soviet ballet education and the application of these in the training of dancers in Hungary in harmony with the specific requirements in this country.

The Education of the Child in the Art of Dancing (A gyermek táncművészeti nevelése). SAROLTA BERCZIK 59-60: 143-158.

The authoress designates the development of aptitude, actual dancing instruction, and familiarity with the history and theoretical aspects of the dance as the three main tasks of education in dancing. She pays special attention to the hygienic, physical and aesthetic considerations which should be observed in the practical instruction of small children.

Dance, Films and Television (Tánc, film televízió). LÁSZLÓ PÁPAI 61-62: 45-50. The paper which examines the special problems of the dance film, seeks the optimal possibilities for the integration of the dance and of film art—with the full satisfaction of the demands of both.

KINETOGRAPHY

Rudolf Lábán. LISA ULLMAN 59-60: 79-92.

A comprehensive portrayal of Lábán's many-sided activities, his research in the field of the theory of the dance, and his artistic and educational work.

The Present Position and Future Perspectives of Kinetography (A táncírás mai helyzete és perspektívái). ALBRECHT KNUST 58: 38-43.

This synopsis of the 1957 Dresden congress on dance writing and folkdance research gives information on the position and application of the Lábán kinetography in various countries.

The Recording of Subtleties in the Dances of Various Peoples (Finomságok jelölése különböző népek táncaiban) ALBRECHT KNUST 59-60: 159-165.

The author shows with examples that the characteristic features and distinctive subtleties of different folkdances are intelligibly conveyed by the Lábán kinetography.

On Dance Writing (A táncírásról). EMMA LUGOSSY 56: 66-72.

After reviewing the various historical and contemporary systems for the written recording of choreographies, the authoress compares descriptions by word with recording by symbols, and then concentrates on the essential importance for research of the latter.

The Methods of Dance Recording on the basis of Choreographical Analysis. (A tánclejegyzés módszere koreográfiai elemzés alapján). EMMA LUGOSSY 58: 44-51.

The complementary functions in the recording of choreographies of filming and kinetography are discussed. In the explanation of the system of written recording the methodological experiences in folkdance research are used as an example.

FOLK DANCE

The Elements and Motifs of Movement in Hungarian Folkdances (A magyar népi táncok mozgáselemei és motívikája). EMMA LUGOSSY 59-60: 167-210.

The definition of basic concepts and the discussion of the considerations in analysis introduce the classification of the basic motifs according to the various kinds of dance. Then the structure of the motifs and patterns are described in Hungarian dancing.

Structural Analysis of the Hungarian Folkdance (A magyar néptánc szerkezeti elemzése). GYÖRGY MARTIN and ERNŐ PESOVÁR 59-60: 211-248.

The paper which examines the structural laws of the folkdance defines the smaller and larger units and the qualitative classification of cadences in the context of music and dancing.

The Definition of the Type of Motif in Dance Folklore (A motívumtípus meghatározása a tánc-folklórban). GYÖRGY MARTIN and ERNŐ PESOVÁR 60-64: 193-233.

The supporting structure and rhythm are regarded as the most important considerations in the definition of type of motif. As an example, the motifs of the jumperig dances are classified.

Formal Analysis of Folkdance Choreographies for Groups (Csoportos néptánc-koreográfiai formai elemzése). MÁRIA SZENTPÁL 65-66: 77-112.

The analytical approach developed for dance folklore is further improved by the authoress for the examination of folkdance creations for the stage. In addition to structural and motif analysis spatial analysis is also described.

DANCE FOLKLORE

Shepherd Dances of the Hortobágy (Hortobágyi pásztortánc). ANDRÁS BÉRES 58: 95-105 and 59-60: 297-308.

The author describes the occasions for dancing among the shepherds of the Hortobágy puszta, their customs connected with dancing and their main dance patterns. He also discusses the relations between the shepherd dance and the Hayduck dance.

Playful Dramatic Dances in Bihar Country (Játékos-dramatikus táncok Biharban). GYULA VARGA 58: 106-115.

The study describes the jocular "Recruiting" customary at wedding feasts, the "Mowing" imitating the movement in using a scythe, and the mourning play known as "Lamentation over St. John".

Hungarian Connections of a Croatian Dance (Egy horvát tánc típus magyar vonatkozásai). JOLÁN BORBÉLY 61-62: 137-195.

After an analysis of the functional, musical and formal features of the *Csizmaverő* ("Boot-beater") the Croatian and Hungarian components of the dance can be distinguished.

Dancing Masters in the Villages of Szatmár County (Táncmesterek a szatmári falvakban). The activity of the type of dancing master who plays a part in the fostering of the traditions of peasant dancing and in the popularization of this heritage is discussed especially through its influence on dance folklore.

Swineherd's Dance and Broom Dance—Two Types of Hungarian Show Dances (Kanásztánc és seprőtánc — Mutatványos táncaink két típusa). FERENC PESOVÁR 67-68: 83-125. The author classifies according to type the dances of skill in Hungarian folklore. He also

points out the occurrence of similar kinds of dances in the folklore of other peoples in Europe and shows their relationship to the medieval arms dances.

The Coaxing Czardash (A csalogató csárdás). ERNŐ PESOVÁR 65-66: 115-142.

The study traces the historical development of the Czardash by the evidence of historical sources and dance folklore as one of the coaxing couple dances occurring in Europe.

Lippentős (The Specific Formal Features of the Dominant Motif of the Rapid Czardash — A friss csárdás domináns motívumának formai sajátosságai). ÁGOSTON LÁNYI 61-62: 99-136.

The author describes and categorizes the most characteristic type of motif in the rapid Czardash and the laws of its variations. He also shows the function of this type of motif in the whole process of the dance.

The Basic Types of Slovak Folkdances (A szlovák néptáncok alaptípusai). STEFAN TÓTH 65-66: 197-216.

The work of the Slovak dance folklorist who died in 1962 sums up the ideas he developed in the course of his research.

Traditional and New Forms of the Transylvanian Whirling Dances (Az erdélyi forgató táncok hagyományos és új formái). VERA PROCA CIORTEA 63: 64: 253-260.-

The authoress cites two examples to demonstrate the differences in the practice of the generations in performing the whirling couple dances and to show trends of change.

Dance Traditions of the Hungarian Ethnic Group in Slavonia (A szlavóniai magyar népszízet táncagyományai). ESZTER BERKES 67-68: 127-196.

A monograph on the dances, dance music and dancing activities of the isolated Hungarian ethnic group between the Drava and Sava rivers.

On the Problems of Dance Music Collection (A tánczenegyűjtés problémáiról). LAJOS KISS 56-59: 65.

The article deals with problems of method, with the coordination of the work of dance and music folklorists and the principles of collecting folkdance music.

The Dance Music of the Séklers of Bukovina (A bukovinai székelyek tánczenéje). LAJOS KISS 58: 67-68.

The characteristic melodies for various types of dances and their origin from folk or composed music are treated.

About our Folk Verbunk Melodies (Népi verbunk-dallamainkról). LAJOS KISS 59-60: 293-295.

The paper presents addenda on the reminiscences of composed *Verbunk* (Hungarian recruiting song) music and examines in detail the development of the melody of the Vasvár *Verbunk*.

Interrelations between Folkdance and Folkdance Music (Néptánc és népi tánczene kapcsolatai) GYÖRGY MARTIN 65-66: 143-195.

The author examines the interrelationship between dance and melody on the basis of tempo, meter, rhythm and structure, and classifies the major types of dances of the Hungarian and neighbouring peoples on the basis of the rhythmic accompaniment.

The Dance Traditions of Manor Farmhands and Shepherds in Tolna and Somogy Counties (Uradmí cselédek és pásztorok táncagyományai Tolna és Somogy megyében). BERTALAN ANDRÁSFALVY 58: 89-94.

A dance art determined by the living conditions of farmhands and shepherds and the persistent survival of traditions in them is described in the study.

Dance Traditions in a Transylvanian Village (Táncagyományok egy mezővárosi faluban). ZOLTÁN KALLÓS 63-64: 235-252.

The paper deals with the dance traditions, the arrangement and occasions of dances, the dance programmes and the dance verses connected with the dances at the village of Válaszút (Rascruci) in Transylvania.

Occasions and Customs Connected with Dancing at Lőrincréve (Táncalkalmak és táncos szokások Lőrincrévén). ZSIGMOND KARSAI 58: 117-132.

The study which describes the dances and balls connected with holidays, special days offers insight into the traditions of Transylvanian peasant dancing.

Navvy Balls (Kubikos bálók). IMRE KATONA 61-62: 197-207.

The occasions for dances and the customs connected with dancing among navvies throw

light on some of the differences in the dancing activity of various social strata and occupational groups.

Learning to Dance in the Village (Tánctanulás falun). SÁNDOR GÖNYEY 58: 133-144. The paper discusses how village children learn to dance and in what ways the various types of dances are passed down to them.

Hungarian Folk Dances of the Past in the Writings of Foreign Authors (Elmúlt idők magyar népi tánca idegen írók műveiben) JÚLIA HAROMY 56: 90-98.

Brovon's description of the Hayduck dance in the 17th century, Towson's characterization of the Verbunk at the end of the 18th century, and the valuable observations of Kohl, Patterson, Tissot, Mazuchelli, and Fletcher are published in this study as interesting source material.

The Beginnings of the Stage Career of the Shepherd Dance (A pásztortánc színpadi pályafutásának kezdete). PÉTER MORVAY 56: 48-58.

Two early evidences of the appearance of the folkdance on the stage, one from the end of the 18th century, and one from the beginning of the 19th century, are discussed by the author.

A Pedantic Opinion on the Old Hungarian Dance (Egy pedáns vélemény a régi magyar táncról) SÁNDOR LUKÁCSY 59-60: 257-262.

Attention is called to the part dealing with the Hungarian dance of an aesthetic work published at the end of the 18th century and the approach of the author is evaluated.

Dances from the Period of the Council Republic of 1919 (Táncemlékek a Tanácsköztársaság idejéből). SÁNDOR LÁSZLÓ-BENCSEK 59-60: 251-255.

The study recalls a recruiting festivity for the Red Army as the last evidence of the function of the dance in recruiting. Then the dancing activities of the workers and their May Day dances are described, the absorption of peasant dances and the cult of the Czardash during the period of the Council Republic are discussed.

From the Files of the "Pearly Bouquet" (A "Gyöngyösbokréta" aktáiból). LÁSZLÓ DEBRECZENI 56: 99-106.

The papers published clarify the aims in fostering folk traditions and folk art of the Hungarian Bouquet Association operating between the two world wars.

The Position of the Folkdance in France (A néptánc helyzete Franciaországban). PIERRE GORON 59-60: 71-75.

The paper describes the work of amateur groups and some of the characteristic types of the French folkdance.

SOCIAL DANCING

The Waltz and the Polka in the 19th Century (Keringő és polka a 19. században). OLGA SZENTPÁL 56: 73-99.

After a historical introduction the authoress attempts to reconstruct the waltz and the polka as danced in Master Cellarius's *La danse des salons* (Paris 1847).

Analysis of the Forms of Arbeau's French Gaillardes. (Arbeau francia gaillarde-jainak formai elemzése). OLGA SZENTPÁL 63-64: 79-148.

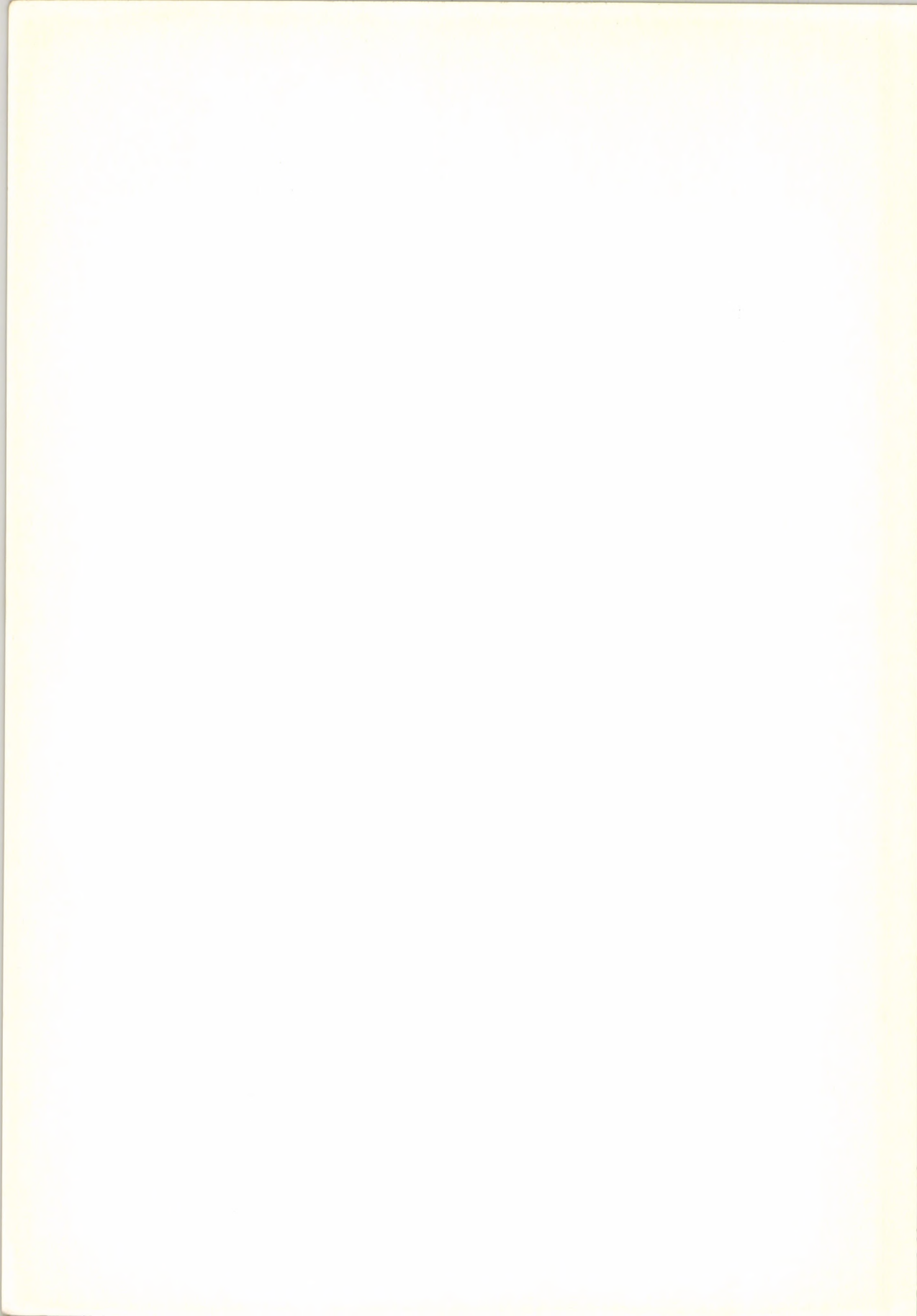
The authoress uses the theoretical and methodological findings of folkdance research in her reconstruction of Arbeau's three gaillardes and the analysis of their forms.

Gaillarde Melodies in Th. Arbeau's ORCHÉSOGRAPHIE (Gaillarde dallamok Th. Arbeau "Orchésographie" c. művében). ILONA BORSAI 63-64: 149-180.

The musical analysis of the gaillarde melodies published by Arbeau is attached to Olga Szentpál's paper.

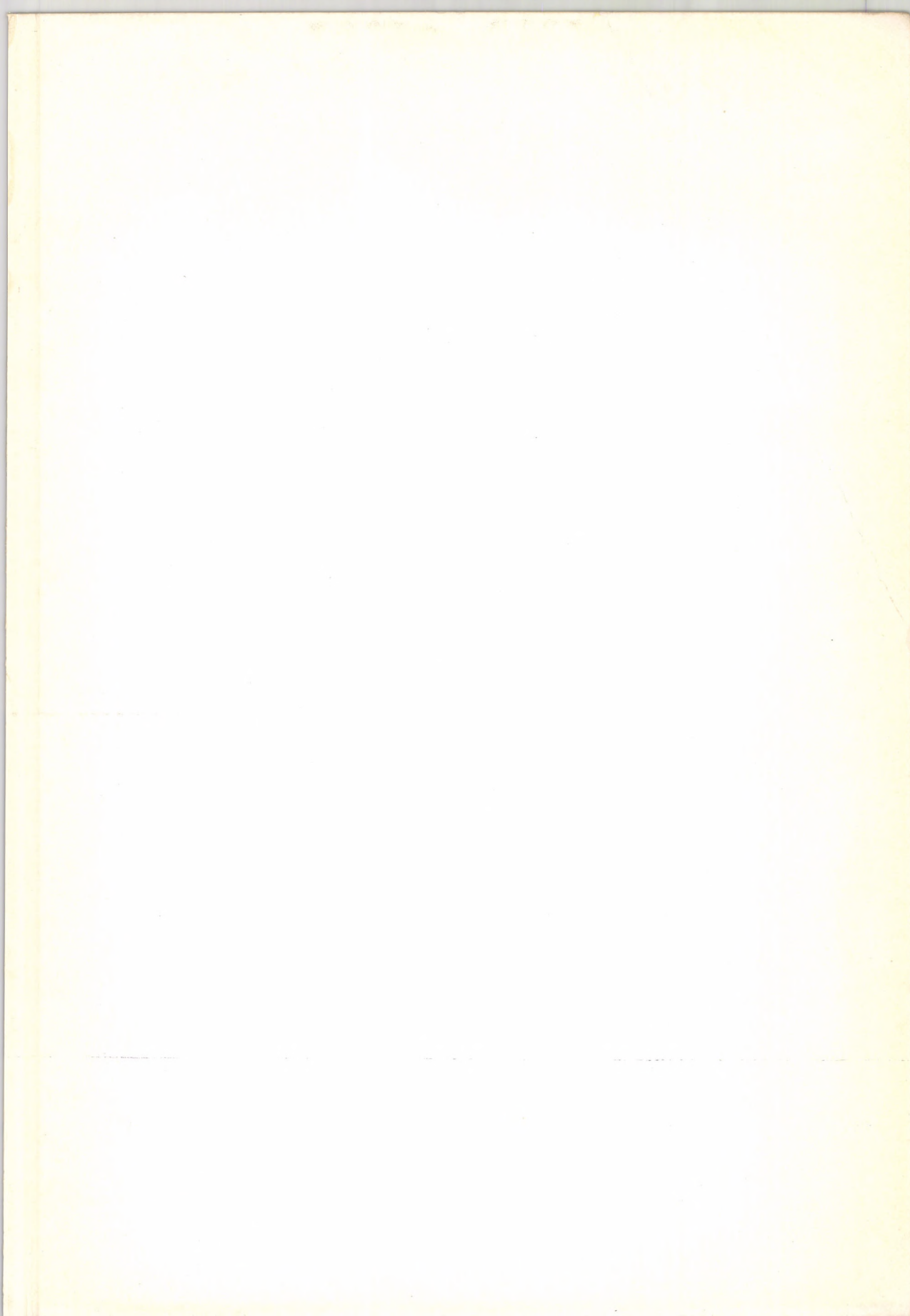
THE EMERGENCE AND DEVELOPMENT OF COMPETITIVE DANCING (A versenytánc kialakulása és fejlődése). EDIT KAPOSÍ 67-68: 61-91.

The paper reviews the history, organizational arrangements and stylistic features of competitive dancing and also tells about the inroads dance contests have made in Eastern Europe.









Ára: 33,— Ft