
Ethnographia

A Magyar Néprajzi Társaság folyóirata

131. évfolyam

2020

2. szám

Fügedi János – Varga Sándor

A magyar néptánc kutatás régi és új útjai

Több mint három évtized telt el Martin György halála után, de hatása mind a mai napig érezhető a magyar táncfolklorisztika életében.¹ Szövegeit rendszeresen hivatkozzuk tudományos kutatásaink során, illetve alapvetésként használjuk az oktatási programjainkban. A magyar néptánc kutatás egyik legfontosabb tudományszervezési kérdése az ő személyéhez is kapcsolódik: fontos célunk az újabb nemzetközi tudományos kontextusban történő megértése annak a klasszikusnak is nevezhető folklorisztikai–művészettörténeti szemléletnek, amit kollégáink közül Martin György és Pesovár Ernő képviselt a legmagasabb szinten. Mellettük olyan kiemelkedő kutatók neveit is említhetjük, mint Andrásfalvy Bertalan, Kaposi Edit, Maácz László és Pesovár Ferenc.

Martin György, a nemzetközi mércével is kiváló tudós, a magyar néptáncmozgalom berkein belül végzett fáradhatatlan közművelődési tevékenységének köszönhetően a hazai néptáncélet ikonikus alakjává vált. Az őt követő korosztály vállára hatalmas súly nehezedett, hiszen nekik kellett volna befejezni a torzóban maradt életművét. Martin halála után szellemi hagyatékának előnyeit és nehézségeit egyaránt megörökölte a magyar táncfolklorisztika. A tudományos életben és a közművelődésben vállalt feladatokkal kapcsolatos munka már a kezdetektől több munkacsoport párhuzamos meglétét, összehangolt koordinálását kívánta volna meg, emellett alapvető kutatómódszertani, adatkezelési módszerekkel tisztában lévő egyetemi hallgatók bevonására is szükség lett volna. A magyar táncfolklorisztika fent említett alapítói vélhetően idő és energia hiányában nem tudtak módszeresen utánpótlást képezni, ennek a hátrányát máig érezzük.

A mára klasszikusnak számító földrajztörténeti módszer mellé időközben számos új tudományos irányzat és elmélet, modern megközelítés és kérdésfeltevés sorakozott fel, mint például a funkcionális, vagy a Lévi-Strauss féle strukturalizmus, amire a hazai néptánc kutatás, kevés kutató kivételével, nem reagált. A 2000-es évek

¹ Munkánkat a K 124270 számú projekt részeként a Nemzeti Kutatási Fejlesztési és Innovációs Alap K 17 kutatási pályázati programja támogatta.

Köszönet illeti Barabási-Mocsári Erikát a tanulmányok szerkesztésében nyújtott segítségéért.

közepétől újjászerveződő magyar táncfolklorisztika azonban utat talált magának az egyetemi képzésekbe. A Szegedi Tudományegyetem Néprajzi és Kulturális Antropológiai Tanszékén magyar és angol nyelvű tánckutatóképzés indult, de a Magyar Táncművészeti Egyetemen, illetve a Debreceni Egyetem és a kolozsvári Babeş-Bolyai Egyetem néprajzi tanszékein is oktatnak táncutatók és képeznek fiatal kollégákat. Martin és Pesovár műhelyében, a Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézetében a korábbinál kisebb számban ugyan, de továbbra is dolgoznak táncutatók. A fentiek mellett meg kell említeni a Magyar Etnokoreológiai Társaságot, amely arra törekszik, hogy a néptánc elméleti szakembereit és a tudományos eredmények iránt érdeklődő táncosokat összefogja. E műhelyek biztosítanak keretet a képzésnek, fórumot a régi és az új szakemberek találkozásának, és a találkozások során született meg több, most és a közeljövőben megjelenő önálló kötet tervezete. Mindez jelzi, hogy a magyar néptánc kutatás valóban az újjászerveződés útjára lépett.

Az *Ethnographia* folyóirat jelen száma olyan válogatás, amely a terjedelmi korlátok miatt ugyan nem tud teljes keresztmetszetet adni kutatásaink mai irányairól, de a régi és az újabb tudományos megközelítéseket egyaránt tartalmazza. Ratkó Lujza „*Az a híres kállai kettős*”: Egy lokális reliktumtánc kultúrtörténete tanulmánya a címbeli páros tánc kultúrtörténetének rekonstruálására tesz kísérletet. A tánc formai jegyeit és társadalmi szerepét, funkcióit elemző tanulmány egyben rendkívüli alaposággal tárja fel a jelenség történeti hátterét, teljességre törekedve a fellelhető szöveges, képi és zenei adatok bemutatásában. Könczei Csilla *Volt-e valaha strukturalista tánc kutatás? Nyelvészeti modellek, nyelvi analógiák és a szerkezet fogalma Martin György strukturalis tánc elemzésében* című tanulmánya Martin formai–strukturális irányú kutatási hátterének egy részletét veti össze korának nyelvészeti és kulturális antropológiai szellemáramlataival. A tanulmány jelentőségét hangsúlyozza, hogy újabb adatokkal és tudományirányzati fejlemények hatásának vagy azok hiányának felmutatásával kapcsolódik az utóbbi években megkezdett tánc tudomány–történeti munkához, amelynek során a hazai táncutatók igyekeznek Martin és utódainak munkásságát alaposabban megismerni és értékelni. Karácsony Zoltán *Megjegyzések Martin György „Rögtönzés és szabályozódás a magyar néptáncokban”* című munkája a közép-erdélyi legényesre vonatkozó tudásunkat kiegészítve kritikai módszerrel világítja meg Martin életművének egyik gyakran félreértelmezett részletét. Martin a néptánc szerkezeti szerveződését nem tekintette lineárisan meghatározottnak, sokkal inkább a kötöttség–kötetlenség bonyolult, sokszor egymásba fonódó rendszerének, amelyre az adott társadalomtörténeti változások és táncdivatok hatással vannak, így, ha deklaráltan nem is, de közvetve mégis kritikával illeti a táncfolklorisztikában is sokáig divatos evolucionista szemléletet. Varga Sándor írása egy bánáti, többségében magyarok lakta falu, Végvár hagyományos tánc- és zenei kultúrájának változásait vizsgálja a 20. század elejétől napjainkig. Az *Adatok egy bánáti falu változó tánc kultúrájához* című tanulmányában Varga a magyar táncfolklorisztikában fehér foltnak számító terület táncéletének és a tánckészletének közel száz évet átfogó alakulását kíséri végig történeti és néprajzi adatok segítségével. A tanulmányban a helyi, illetve a magyarországi intézményesített hagyományörző mozgalmaknak a tánc kultúrára gyakorolt hatásaival, valamint ezek társadalmi szerepével is foglalkozik.

Az új kutatógeneráció eredményeit képviseli Eitler Ágnes *A színpadra vitt népi kultúra: Az Ecseri lakodalmas és a lakodalmak Ecseren a 20. század második felében* című tanulmánya. Eitler Rábai Miklós világhírnévig eljutott koreográfiája, az *Ecseri lakodalmas* születését és változásait kíséri végig, valamint a színpadi mű és a valós ecseri lakodalmak párhuzamos létét és egymásra hatását vizsgálja kultúrpolitikai kontextuselemzéssel. A rendkívül alaposan kezelt forrásait Eitler a kor, a pártállami idők jelentésmezőiben helyezi el. Az ugyancsak a fiatal generációhoz tartozó Pál-Kovács Dóra *A magyarózdai csárdás (többlet)érintései* című írása a magyar néptánc kutatás eddig mostohán kezelt területére kalauzol el minket, a társadalmi nemi szerepek megjelenését vizsgálja egy Maros-Küküllő-vidéki faluban végzett, állomásozó terepmunka alapján. Az énikus és az étikus megközelítéseket együtt alkalmazó munka a vizsgált páros tánc belső kommunikációját a társadalmi normák határait a testi kontaktusokkal nyilvánvalóan átlépő gesztusrendszer bemutatásával olyan új megvilágításba helyezi, hogy az várhatóan mind a magyar, mind a nemzetközi tánc kutatást néhány eddigi álláspontjának felülvizsgálatára készíti.

Törekvéseink szerint a magyar táncfolklorisztikának modern, aktuális paradigmák bevezetésével új utakat kell találnia. Ezzel párhuzamosan azonban nem szeretnénk feladni az elődök által megalapozott, a kelet-európai tudományos és társadalmi környezetben kiérlelt sajátos tudományos arculatunkat, a tánc társadalmi közegének, funkcióinak és mozdulatanyagának elemzéséből lesűrhető tényeken alapuló szemléletmódunkat. Abban reménykedünk, hogy mindennek eredményeképpen egy problémaérzékeny, napjaink kulturális folyamatait is értelmezni tudó, de a történelmi magyarázatokat szem elől nem tévesztő, következtetéseit alapos anyagismereten elvégzett elemzések során kiérlelt, tudományos irányzat kiépítésének lehetünk részesei. Kötetünket ebbe az irányba megtett lépésnek szántuk.

Fügedi János

BTK Zenetudományi Intézet, tudományos főmunkatárs

e-mail: fugedi.janos@btk.mta.hu

Varga Sándor

SZTE BTK Néprajzi és Kulturális Antropológiai Tanszék, egyetemi adjunktus BTK Zenetudományi Intézet, tudományos munkatárs

e-mail: vasandor@gmail.com

„Az a híres kállai kettős” Egy lokális reliktumtánc kultúrtörténete

A kállai kettős egészen kivételes helyet foglal el a magyar néptánc hagyományban. Különlegessége egyfelől régiségében rejlik, hiszen az első adat, amelyben feltűnik a neve, a 17. századból való. Másfelől egyedivé teszi szoros kötődése Nagykállóhoz, ami nemcsak a nevében nyilvánul meg,¹ hanem abban is, hogy mind a táncot magát, mind pedig a tánc első, kivételes szépségű kísérődalát csak Nagykállóban és szűk környezetében ismerték. Harmadrészt különlegessé teszi kontratáncszerű, kötött koreográfiája, amelynek mint egyfajta *táncballadának* „teljes tánc-meséje, története van”,² s amelyhez hasonlóra nincs más példa a Kárpát-medence alapvetően improvizatív karakterű páros táncai között. Végezetül példa nélkül áll modern kori „karrierje” is, amely Kodály Zoltán zenei feldolgozása, illetve Rábai Miklós színpadi koreográfiája révén, a Magyar Állami Népi Együttes előadásában az 1950-es évektől kezdődően világhírnevet hozott számára. És mégis, aligha van még egy olyan tánc a magyar néptánc hagyományban, amelyről közismertsége ellenére olyan keveset tudnánk, mint a kállai kettősről; eredetét, három és fél évszázados fennmaradásának okait és mikéntjét ugyanis a mai napig homály fedi. Tanulmányom célja a táncról szóló sokféle, gyakran ellentmondásos adat, vélemény és feltételezés rendezése és tisztázása, valamint a hitelesnek tűnő adatok alapján a kállai kettős kialakulásának, történeti alakulásának – szükségképpen csak – hipotetikus felvázolása.³

Mielőtt azonban rátérnénk a táncgal kapcsolatos konkrét kérdésekre, nézzük meg röviden, milyen is volt az a történelmi-társadalmi környezet, amelyben a kállai kettős megszületett és évszázadokon át fennmaradt; milyen volt a korabeli Kálló, hogyan alakult történelmi szerepe a 17. századtól kezdődően, illetve milyen táncdivatok jellemezték a kort!

Nagykálló a török hódoltság korától kezdve egészen a 19. század közepéig jelentős szerepet töltött be Magyarországon, amit elsősorban földrajzi fekvésének köszönhetett: az ország három részre szakadása (1541) után ugyanis Kálló és tágabb földrajzi környezete a királyi Magyarország, az Erdélyi Fejedelemség és a török hódoltság ütközőzónájába került. A várost 1556-ban a törökök felégették, s így az teljes egészében elnéptelenedett. Az 1560-as évek végén a törökök – hogy hatalmukat Szabolcs vármegyében megszilárdítsák – egy vár felépítéséről határoztak, amihez a faanyagot össze is hordták az egykori Kálló közelében. Magyar részről azonban felismerték, milyen veszélyt jelenthetne ez a vár, és megelőzték a törököket: 1570-ben sebtében megkezd-

¹ Nagykállóban és környékén a „kállói” jelző helyett a „kállai” formát használják; ez rögződött a kállai kettős nevében is.

² Volly 1957: 8.

³ Ezúton köszönöm meg Harsányi Gézánek nagykállói helytörténésznek, dr. Paksa Katalin népzenekutatónak (Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézet) és Vavrincz András népzeneész-népzenekutatónak (Hagyományok Háza) a tanulmány megírásához nyújtott szíves segítségét.

ték az elpusztult település közelében a várépítést a törökök faanyagából, és a munkálatokat valószínűleg 1573-ra nagyjából be is fejezték. Mindenesetre a vár már 1574-ben betöltötte szerepét, mert helyőrsége ettől fogva rendre ki-kicsapott a hódoltság területre. Már az első várkapitány azzal büszkélkedett, hogy falvak tucatjait sikerült viszhódítania a töröktől, ami világosan mutatja Kálló kiváló geostratégiai helyzetét. A vár katonai jelentősége volt az oka annak is, hogy gyakran cserélődtek gazdái: hol Bocskai, hol a Rákócziak, hol a császáriak, hol Báthory Gábor erdélyi fejedelem kezére került, ami a legkülönbébb nemzetiségű katonák gyakori cserélődését is jelentette. A várban átlagosan 300–400 főt számláló, vegyes nemzetiségű – magyar, német, rác – zsoldosokból és hajdúkból álló helyőrség állomásozott. A vár tövében hamarosan létrejött egy új, palánkkal körülvett település (Újkálló), ugyanis mint kiváltságos végváras hely sokakat odavonzott mind a közelebbi, mind a távolabbi vidékekről. Nemcsak a település privilegizált helyzete miatt választották egyre többen lakhelyül a vár környékét, hanem mert a helyőrség védelmet jelentett számukra, míg a vártól távolabbi falvak lakói ki voltak szolgáltatva részint a törököknek, részint ugyanezeknek a várbeli katonáknak, akik el-elmaradozó zsoldjukat a lakosság sarcolásával igyekeztek pótolni. Kálló lélekszáma a 17. század végére elérhette a 2500–3000 főt is. A mezővárosi fejlődés eredményeként korán (1616-tól) megalakuló céhek élénk kapcsolatokat jelenthettek Nyugat-Európa irányába, mint ahogy a protestáns peregrinusok állandó vándorlásai is. Az Erdélyi Fejedelemség alkalmankénti közvetlen fennhatósága az erdélyi kapcsolatokat erősítette.⁴

Kálló katonai jelentősége azonban a hódoltság felszámolásával megszűnt, sőt várát II. Rákóczi Ferenc 1709-ben leromboltatta, így fokozatos elvándorlás indult meg a városból; miközben a 18. század országos viszonylatban a magyar történelem legnagyobb demográfiai robbanását eredményezte, Kálló lakossága folyamatosan csökkent. Az elvándorlás csak azt követően torpant meg, hogy Kálló 1747-ben Szabolcs vármegye székhelye lett. A település e „másodvirágzása” 1867-ig tartott, amikor a szomszédos Nyíregyháza lett a megyeszékhely. Az a Nyíregyháza, melyet a 18. század derekától betelepített szlovákok („tírpákok”) szorgalmas, kitartó munkája egyre inkább fellendített, egészen addig, míg végül Kálló e versenyben alulmaradva elvesztette kiváltságos szerepét.⁵

Ami a 16–17. század tánc kultúráját illeti, a korabeli elszórt leírások és ábrázolások szerint a korszakot a végvári vitézek és hajdúk kötetlen szerkezetű,⁶ szilaj, gyakran fegyverrel járt, akrobatikus elemekkel átszőtt virtuóz tánca jellemezte, amely alapvetően a katonáskodáshoz kapcsolódott. Az ellenség kihívásaként vagy győzelmi torokduhaj örömtáncaként egyaránt eljáró hajdútáncnak azonban – szólisztikus, bemutató jelleggel vagy párbajszerűen táncolt változatai mellett – léteztek csoportos és nővel járt páros, mulatsági formái is.⁷ A „pórnép” táncait ugyancsak az improvizatív, indivi-

⁴ Koroknay 1961: 78–88.; 1986a–b.

⁵ Kereskényi 1989: 283–284.

⁶ Lásd például Nagy–Lakat 2002: 10–14.

⁷ Martin 1979a: 398–400.; Pesovár 2003a: 11–12., 24–30., 5–7. kép. A hajdútánc a Kárpát-medencei népek közös pásztortáncjaiban, botlóiiban élt tovább.

duális jelleg határozta meg. A csalogatás, a „támadón udvarlás” és a játékos küzdelem mozzanataira épülő, középkori gyökerű szerelmi páros mellett új táncdivatként jelent meg már a 15–16. században a zárt összefogódzású, a nő forgatására és a páros forgására épülő tánc.⁸ A felsőbb társadalmi rétegek, előkelő nemesi körök táncait elsősorban a nyugat-európai fejedelmi udvarokból kiinduló reneszánsz táncdivatok határozták meg. Ezekre a történelmi társastáncokra a kötött szerkezet, s a közrendűek felszabadult, improvizált táncaival szemben egyfajta mérsékeltbb, tartózkodóbb, kimértbb előadás volt jellemző. A 17. században nagy népszerűségnek örvendő lengyel táncok (például polonéz) mellett igen kedveltek voltak a két szemben álló sorban járt, sok játékos elemet használó, sorváltásból, párcseréből, láncfűzésből építkező kontratáncok is.⁹

A KÁLLAI KETTŐS IRODALMA

I. A kállai kettős nevének forrásai

A tánc nevének első említése egy 1674-ből származó kéziratos gúnyversből való, melyben az ismeretlen erdélyi szerző Lugosi Ferenc nevű titkárán élcelődik ekképpen:

*Egykor alig vehetsz vala egy kis szellőt,
Most már elől járod a kállai kettőt.*¹⁰

Ebből az említésből több mozzanat is érdekes számunkra. Egyfelől az, hogy a szerzője erdélyi létére ismerte a kállai kettősnek legalább a nevét. Másfelől az, hogy a tánc neve „kettős” helyett „kettő” formában szerepel. Harmadrészt pedig az, hogy a szerző a kállai kettőst az előző sorban gunyorosan megfogalmazott gyengeséggel, erőtlenséggel szembeállítva olyan táncként említi, melynek eljárásához erő, ügyesség szükséges. Az „elől járod” kifejezés két dologra is utalhat: vagy egyszerűen arra, hogy az illető ereje teljében mindenkit megelőzve az élen táncol, vagy pedig arra, hogy táncvezetőként irányítja az egyes figurák egymásutániságát, amit a többi táncos köteles követni.¹¹ Ez utóbbi esetben feltétlenül valamiféle kötött táncról lehet csak szó.

Ugyancsak a 17. századból való – közelebbi időmegjelölés nélkül – Régeni György *Imago veritatis* című kézirata, melynek 57. oldalán olvasható az alábbi sor: „Most te elől járod a kállai kettőt.”¹² Vagyis csaknem szó szerint megegyezik az előző idézettel (a levonható következtetésekkel együtt), azzal a különbséggel, hogy itt „kettős”-ként van a tánc neve feltüntetve. A szerzőről semmi közelebbit nem tudunk.

⁸ Pesovár 2003a: 14–15.; Pesovár 2003b: 55–59.

⁹ Pesovár 1980: 256.; Pesovár 2003a: 15.

¹⁰ A vers címe „Ad secretarium”, In *Monumenta Hungariae Historica II. Scriptorum* 36. kötet, 477. Réthei 1924. hivatkozása a 101. oldalon.

¹¹ Mai helyesírással „elől” a helyes írásmód.

¹² Réthei 1924: 101.

1786-ban Baróti Szabó Dávid egyik versében bukkan fel a tánc neve:

...megy tántzba legénység,
Járja leány sereg is szaparánn a' Kállai kettőst...¹³

A jezsuita költő és tanár sok helyen megfordult élete során Nagyszombattól Kolozsvárig, de Kassa volt az a város, amely földrajzilag a legközelebb esett Nagykállóhoz (cca. 150 km), s amelyhez Kálló nagyon sok szállal kapcsolódott. Több mint két évtizeden keresztül tanított a városban,¹⁴ és talán itt volt a legnagyobb esélye arra, hogy halljon a kállai kettősről.

A tánc időben következő említésével Gvadányi József *Egy falusi nótáriusnak budai útazása* című, 1787-ben írt és 1790-ben megjelent satirikus, népies stílusú verses művének toldalékában találkozunk.¹⁵ Itt a peleskei nótárius betegségéből való felépülésének bizonyítékeként hangzik el egyes szám első személyben, hogy

Legény vagyok újra: a' Kállai kettőt
Ímmár el járhatom, vagy guggó Tót lejtőt
Által ugorhatom hosszan nyújtott Száz tőt!¹⁶
Áldasson az Isten! hogy adott új erőt.

A tánc neve „kettős” helyett itt újból „kettő” formában szerepel, s miként az előző példákban, a főhős itt is az erő, a „legénység” visszanyerésének bizonyosságaként említi a táncot. A katonaként – előbb őrnagyként, majd ezredesként – szolgáló Gvadányi egyébként az 1760-as években több esztendőt töltött a Monarchia északkeleti vidékein: seregével előbb a Bereg megyei Badalón, majd a Szatmár megyei Zajtán és Szatmárnémetiben állomásozott, de hosszabb időt töltött a Zajtához közeli Nagypeleskén és a szomszédos megyebeli Máramarosszigeten is.¹⁷ Ebben az időszakban a Nagykállóhoz való földrajzi közelsége révén alkalma lehetett hallani a kállai kettősről, hiszen a környéken – ha másképp nem, hallomásból – ismerhették a táncot.

A 18. század végén, egy évvel a Gvadányi-mű megjelenése után (1791) újból szerepel a tánc neve egy költői műben „kállai kettő” formában egy bécsi kiadású magyar hírlapban,¹⁸ majd rá egy évre (1792) ugyanebben a formában már Baróti Szabó Dávid *Kisded szó-tárába* is bekerül a tánc neve – éppen Gvadányi József művéből idézve.¹⁹

A 19. században rendre felbukkan a tánc neve – immár kizárólag „kállai kettős”-ként – publicisztikákban éppúgy, mint tudományos közleményekben vagy szépirodal-

¹³ Baróti 1786: 80.

¹⁴ Pintér 1931: 546.

¹⁵ Gvadányi 1790: 154.

¹⁶ A sor értelme nem világos.

¹⁷ Pintér 1931: 412.

¹⁸ Görög–Demeter (szerk.) 1791: 438. „A' régi Poéták azt beszéllik, hogy az élőfák derekassan el járták a' kállai kettőt, Orfeus musikálására...”

¹⁹ Baróti 1792: 73. „Guggni: gugganni: bukkanni. A' kállai kettőt 's a' guggó Tót lejtőt el-járhattyá.”

mi művekben.²⁰ Elterjedtségét azonban leginkább az bizonyítja, hogy nagy gyűjteményes kötetekbe, szótárakba, lexikonokba is bekerül, így például a kor két legjelentősebb szólásgyűjteményébe,²¹ a Czuczor–Fogarasi-féle nagyszótárba,²² valamint a *Pallas Nagy Lexikonába* és a *Révai Nagy Lexikonába* is. Míg a *Pallas* a kállai kettősről az *Ethnographiában* 1895-ben megjelent tanulmányra támaszkodott,²³ addig a *Révai* olyan meglepő dolgot írt a táncról, mint hogy a „tánc mozdulatai, legalább egykorú íróink tudósításai szerint, elég merészek, néha ízléstelenek voltak”.²⁴ Ezekből az irodalmi adatokból világosan látszik, hogy a kállai kettőssel kapcsolatban általános volt az információhiány, ami gyakran tévedésekhez, félremagyarázásokhoz vezetett. Ezt az jelzi a legjobban, hogy még a Szabolcs megyéhez köthető írók és publikációk esetében is teljes a zűrzavar. Így például a nyíregyházi születésű Krúdy Gyula műveiből kiderül, hogy az általa többször is említett kállai kettősről a nevén kívül semmit nem tudott.²⁵ Ugyanígy téves leírás van a táncról a Borovszky-féle szabolcsi vármegyei monográfiában.²⁶ Viszont hogy mennyire benne volt a köztudatban a kállai kettős neve, mi sem bizonyítja jobban, mint hogy a Horthy-korszak miniszterelnökének, a nagykállói Kállay család sarjának, Kállay Miklósnak a kettős játékot űző hintapolitikáját szellemes szójátékkal Kállay-kettősnek nevezte a korabeli média.

²⁰ A teljesség igénye nélkül: Pr. J. 1870: 50. „...a kállai kettős is ujabban szőnyegre került, melyet hiteles személyek, hiteles értesülése szerint Madarász és Kállay fognak jární a követek bálján.”; az *Üstökös* című, Jókai Mór által szerkesztett – és nagyrészt írt – humoros szépirodalmi hetilap egyik számában egy satirikus hangvételű írás alcímeként, szintén „kettős”-ként szerepel a tánc neve (Jókai 1871: 592.); Munkácsi Bernát egyik nyelvészeti témájú tanulmányában a „kettős” kifejezésre („egy neme a táncznak”) hozza példaként mint „szokottabb”, vagyis mint közismert kifejezést a kállai kettőst (Munkácsi 1881: 80.); a Monarchiáról szóló korabeli ismeretek legteljesebb összefoglalását nyújtó 21 kötetes *Az Osztrák-Magyar Monarchia írásban és képben* című sorozatban az alföldi lakodalomokról szóló részben találkozunk a tánc nevével: „A menyasszony-táncot felváltja a családi táncz, mikor az örömapák és örömanák, sőt még ezeknek szüléi is járják a »kállai kettőst« »öregösen, hégyösen.«” (Baksay 1891: 94.) A szépirodalmi említések közül Jókai regényeit és egyéb írásait érdemes kiemelni – például: *Egy magyar nábob* I–II. (Jókai 1927a/I: 223., Jókai 1927a/II: 142.; 1. kiadás: 1853–1854), *Rab Ráby* (Jókai 1927b: 113.; 1. kiadás: 1879), *Fráter György* I–II. (Jókai 1927c/II: 146.; 1. kiadás: 1893) –, de Mikszáth Kálmánnál (Mikszáth 1956: 91.; 1. kiadás: 1872) és Móricz Zsigmondnál (Móricz 1979: 91.; 1. kiadás: 1926) is megtaláljuk a tánc említését.

²¹ Erdélyi 1851: 220. „4197. Eljárja még a kállai kettőst. Még elég erős. A »kállai kettős« tánczem.”; Margalits 1896: 403. „Kállai. Eljárja még a kállai kettőst és a debreceni kopogóst.”

²² Czuczor–Fogarasi 1865: 344.

²³ Pallas 1896: 183–185. „Magyar táncok” szócikk.

²⁴ Révai 1914: 157. „Kállai kettős” szócikk.

²⁵ Egy példa az „Aranykeblű Kecseginé kállai kettőse” című elbeszélésből (1932): „...eljárhatjuk a kállai kettőst, amelyet úgyis asszonyok számára szerzett a hangász király [a híres cigányprímás, Bihari János]. ...a kállai kettőst valóban asszonyok táncolták egymással, mégpedig többnyire boldogtalan vagy a napóleoni háborúk folytán korai özvegységre jutott asszonyok. De a kállai kettős volt a vetélytársnők táncja is.” (Krúdy 1982: 180.) A tánc nevének néhány további előfordulása: *A megye özvegve* (Krúdy 1977: 277.; 1. kiadás: 1905) és az *Egy új cigánybáró* (Krúdy 1971: 102.; 1. kiadás: 1928) című elbeszélések, valamint az *Andráscsik örököse* (Krúdy 1961: 58.; 1. kiadás: 1906) és a *Valakit elvisz az ördög* (Krúdy 1961: 660.; 1. kiadás: 1928) című kisregények.

²⁶ Kálnay 1900: 182. „A »kállai kettős« pedig tulajdonképen egy ropogós, tipegős táncz volt...”

II. Írások a kállai kettősről

Jósa András / Jósa Jolán

Időrendi sorrendben a táncról szóló első, közvetlen élményeken alapuló visszaemlékezés Jósa András nevéhez fűződik. A megyszerte nagy tiszteletnek és népszerűségnek örvendő orvos, múzeumalapító régész, Krúdy Gyula által is megörökített polihisztor visszaemlékezései ugyan 1906-ban jelentek meg,²⁷ de úti beszámolóí, kállai kettőshöz (is) kapcsolódó emlékei gyermek- és fiatalkorára nyúlnak vissza (1834-ben született). Jósa 1864-ben költözött Kállóba, valószínűleg tehát legkorábban ettől az évtől kezdve találkozhatott a táncsal. Mint írja, a kállai kettősről „ma már Mazzantininak sincs fogalma”,²⁸ de az 1860-as években Kállóban „kurucz hajdú ivadékok” mutatták be, „a mely tánczból egy-két figurát ma is betudnék mutatni, ha a kor inaimat a megérdemlett nyugalomba nem helyezte volna. ... Csak annyit állithatok, hogy az eltemetett híres Kállai kettős vidám kedélyből merült vegyülete volt a spanyol etiquette sugallta hypocrita színezetű menuettnak és a frivol franczia cancannak, a mellyel a can-nak ellenkezői is émelgyetetik és undorítják a nézőt.”²⁹ E sommás véleményt olvasva rögtön nyilvánvalóvá válik számunkra, hogy a *Révai Lexikon* fentebb idézett szócikkének Jósa András erősen szubjektív ítélete szolgált alapul, ami azért különös, mivel Jósa helyi kiadású, 1906-ban megjelent könyve előtt 11 évvel már a néprajztudomány országos fórumában, az *Ethnographiában* megjelent Farkas Lajos alapos és részletes leírása a kállai kettősről (lásd lejjebb).

Jósa meglepően negatív véleményét és a külhoni táncokkal való sajátos képzet-társítását lánya, Jósa Jolán árnyalja némileg apjáról írt életrajzi könyvében. Mint írja: „Változatos öszetett tánc volt ez. ... Meg kell adni, hogy annyi tűz lobog a zenéjében, hogy még a róla író is – ha ismeri – láthatatlan hangszertől mozgatva táncolni látja maga előtt a betűket.” Apja elítélő véleményét azzal hozza összefüggésbe, hogy a kállai kettőst „nem a Jósa András természetéhez szabták” – „...ismerte a táncnak minden figuráját, csak eljágni nem szerette”.³⁰ Ugyanakkor találónak tartja apja jellemzését a táncról, mert annak „néhol szinte ünnepélyes, komor zenéje egyszerre amolyan »fogd a kontyod« ritmusba perdül.”³¹

²⁷ Jósa 1906.

²⁸ Jósa 1906: 112. A „ma már” a könyv megírásának-megjelenésének idejére, azaz 1906-ra vonatkozik. Mazzantini Lajos (1857–1921) korának híres balett-táncosa és táncmestere volt, lásd Székely 1994: 498.

²⁹ Jósa 1906: 112. Hogy mennyire botrányos táncnak számított ebben az időszakban a kánkán, és hogy Jósa Andrásnak milyen tapasztalatai lehettek a táncsal kapcsolatban, azt egy Jósa Jolán által leírt történetből tudhatjuk meg: a Jósa-házaspár egy 1868-ban tett párizsi utazása során egy baráti társasággal ellátogatott a híres Mabilie és Moulin Rouge mulatóhelyekre. Akkoriban a meztelen lábak és az elővillanó „idres-bodros nadrágocskák” merész látványa még szokatlan volt az úri társaság, különösen a hölgyek számára. Így aztán „amikor egy kánkánlepké merész lendületekkel közvetlen a társaság orra előtt rugdosott a levegőbe és annak egyik tagjáról lábujjhegygel lependítette a kalapot, Jósa Andrásné szégyenkezésében sírva fakadt...” (Jósa 1934: 131–132).

³⁰ Jósa 1934: 114.

³¹ Jósa 1934: 115.

Ugyancsak tőle tudjuk, hogy apjának – nem túl hízelgő véleménye ellenére – komoly szerepe lehetett az akkor már kihalófélben levő tánc felelevenítésében, ugyanis Jósa András az 1860-as években több jótékonyági bált szervezett a nagykállói kórház javára, sőt az ő kezdeményezésére 1867-ben a megyebált is ennek jegyében rendezték meg, és ezeken a táncalkalmakon bemutatták a kállai kettőst is; mint ahogy Jósa Jolán fogalmaz, megkísérelték „poraiból megélemlíteni.”³²

Görömbei Péter

Időrendben a következő rövid leírás a táncról Görömbei Péter református lelkész nevéhez fűződik, aki a helyi református egyház történetét feldolgozó munkájának egy lábjegyzetében említi a kállai kettőst mint a város egyik különlegességét: „...egy férfi és egy nő által, kettesben járt táncnem, melyet sajátos zene mellett lassan, lejtve, andalgó lépésekkel kezdenek és járnak végezetig, megtartván a test délceg, sőt büszke állását, melyet a tánc kezdetén vesz”.³³ Ami ebből rögtön feltűnik, hogy az összes többi szerzővel szemben egyrészes, kifejezetten lassú táncként írja le a kállai kettőst, friss részről nem ejt szót. Az 1876-tól 1919-ben bekövetkezett haláláig Nagykállóban szolgáló Görömbei esperes úr volt az, aki felkarolta az akkoriban mindinkább feledésbe merülő kállai kettős ügyét, és szorgalmazta a tánc dalainak, motívumainak összegyűjtését.³⁴ A sikeres akció következtében aztán fel is *tudták* újítani a táncot (lásd lejjebb).

Farkas Lajos

A kállai kettősről szóló első részletes leírást Farkas Lajosnak köszönhetjük, aki 1895-ben több hosszabb-rövidebb írást is közölt ebben a témakörben. Első tanulmánya a Nyíregyházán megjelenő, *Nyírvidék* című „vegyes tartalmu heti lap”-ban látott napvilágot folytatásokban.³⁵ Országos nyilvánosságot kapott viszont ugyanennek az írásnak az *Ethnographiában* közölt, valamivel rövidebb és néhány helyen kissé átfogalmazott változata, amely gyakorlatilag a kállai kettősről szóló minden későbbi irodalomnak is az alapjául szolgált.³⁶ Mivel ez utóbbi változatot a szerző a millenniumi készülődés lelkes közhangulatához igazította – például „ősi nemzeti táncz”-ként, a „nemzeti géniusz” megnyilvánulásaként ír a kállai kettősről³⁷ –, ezért nagyrészt a tanulmány tárgyilagossabb hangvételű, *Nyírvidékben* megjelent első változatára támaszkodunk.

A szerző Farkas Lajos nem kállói illetőségű ember volt: 1890–1895 között a nagykállói református egyház segédlelkészeként, valamint dalárdavezetőként működött a településen. Személyében egy több szempontból is alkalmas ember vált a kállai kettős

³² Jósa 1934: 114.

³³ Görömbei 1882: 8.

³⁴ Harsányiné 2007: 85.

³⁵ Farkas 1895a–b.

³⁶ Farkas 1895c.

³⁷ Farkas 1895c: 294.

tudományos értékű krónikásává: leírását más „ügybuzgó polgárok”-kal közösen végzett széleskörű „néprajzi” gyűjtéssel alapozta meg; kiváló érzékkel figyelte meg és írta le a tánc sajátosságait; zenei képzettsége révén pontosan le tudta kottázni, sőt értékelte is a tánc dallamait; végül, de nem utolsósorban nem kállaiként hiányzott belőle az a lokálpatriotizmusból fakadó elfogultság, amely adott esetben esetleg egy helybeli szerző objektív látását megzavarhatta volna.

Tanulmányából kiderül, hogy megírásának évében a kállai kettős már csak töredékeiben létezett: az a nemzedék, amely pár évtizeddel korábban minden mulatságban, lakodalomban eljárta vagy eljáratta a kállai kettőt, már nem élt, „s magával vitte [a sírba] kedvencz tánczának művészetét is”. Mint ahogy írja, a kortárs nemzedékek már nem „kultiválják” ezt a régi hagyományt, és alig akad egy-egy pár, amely „egy vigabb lakodalomban” bemutatna „valamit ... a régi dicsőségből”.³⁸ Így aztán az idők körében végzett gyűjtés valóban a végső feledéstől, az „enyészettől” menthette meg a táncot és dallamait.

A gyűjtés eredménye mindenekelőtt öt olyan dallam volt, amelyek az adatközlők szerint egykor a kállai kettőshöz tartoztak. Az erről való vélekedések nem egységesek, hiszen az adatközlők egy része „erősen” azt állította, hogy a tánchoz csupán két dallam, „egy andalgó szerű lassu és egy toborzó jellegű friss” kapcsolódott, míg mások – ugyancsak az általuk látottakra hivatkozva – többrészesnek ismerték a táncot: a különböző jellegű és ritmusú dallamokra a táncolók hol „andalogva”, hol „frissen aprózva lejtettek”.³⁹ Hogy melyik állítás felel meg a valóságnak, a szerző ebben a kérdésben nem tud igazságot tenni: „mindenik félnek a saját szempontjából igaza lehet”. Ugyanakkor Farkas Lajos kérdésként veti föl, hogy vajon a „különböző szokások és eltérő gyakorlatok” hol és mennyit vettek el az eredetiből, vagy mennyit toldottak hozzá. Az egyes véleményeket félretéve, pusztán a dallamok „benső hangulatát és rithmikai beosztását” vizsgálva azonban a szerző mégiscsak állást foglal; a dalok zenei jellemzőinek és szövegeinek elemzése alapján úgy véli, hogy az ötből csak az első két dallam (*Mikor felülről fúj a szél*;⁴⁰ *Kincsem, komámasszony*) tartozhatott eredetileg a kállai kettőshöz. Véleménye szerint a két dallam „egy és ugyanazon műegésznek »andalgó« és »friss« részletei”, amelyekben „egy vér lüktet ... s egy és ugyanazon hangulat uralja mind a kettőt”.⁴¹ Emellett szövegük szerelmi tematikája is összekapcsolja őket; a két szövegről feltételezi, hogy nagyjából egy időben és egy helyen keletkeztek, „s együtt képezték a kállai kettősnek eredeti ősalakját”.⁴² A harmadik és negyedik dallamot (*Ha úgy tudnál szítálni; Azt mondják, jól mondják*) zeneileg kevésbé tartja értékesnek, mint az első kettőt; a jóval gyengébb, „egyszerű, keveset mondó melódiák”-nak nemcsak szlávós „borongós hangulata” idegen a magyaros hangzású első két daltól, hanem azoktól eltérő tematikájú szövege is. A *Ha úgy tudnál szítálni* ugyanis egy gúnyvers a „könyü véru és dologtalan” feleségről, az *Azt mondják* pajzán, sikamlós szövegét pedig

³⁸ Farkas 1895a: 82.

³⁹ Farkas 1895a: 82.

⁴⁰ Később *Felülről fúj az őszi szél* szöveggel.

⁴¹ Farkas 1895a: 82.

⁴² Farkas 1895a: 83.

„nem épen gyöngéd pikántéria” jellemzi⁴³ – így egyikőjük sem kapcsolható az első két dal szerelmi témájához. Az ötödik, *Jó bort árul Sirjainé* kezdetű, staccato jellegű dalt viszont „kifejezésteljes magyar dallam”-nak tartja, amely ilyen módon elkülönül a többiétől. Ami mégis a két utóbbi dalhoz kapcsolja, az nem más, mint szatirikus hangvétele: egyetlen lejegyzett versszaka ugyanis a „karczos vinkóból” gyakran felöntő, Kállószerte iszákosságukról ismert „kortyondi” asszonyokról szól, akik a 19. század elején élő valóságos személyek voltak. Farkas Lajos szerint ez egyúttal bizonyítja is, hogy e dal nem tartozhatott a kállai kettős eredeti dallamai közé, hiszen – legalábbis a szövege – jóval későbbi keletkezésű; a kortárs idős nemzedékből ugyanis többen személyesen is ismerték a dalban szereplő asszonyok egyikét-másikát.⁴⁴ Ugyanakkor azt is megemlíti, hogy szemtanúk szerint a kállai kettősnek egy korábban elhunyt híres táncosa erre a dallamra fején egy borral teli pohárral egy helyben, „toporzékolásszerű” lábmozgással táncolt, majd a tánc végén – mintegy áldomásképpen – fenéig ürítette a poharat.⁴⁵

A továbbiakban Farkas a kállai kettős táncával kapcsolatban kijelenti, hogy „még nagyobb bizonytalansággal állunk szemben”, mint a dallamok vagy szövegek esetében. Ami a táncról mondható, az „inkább csak sejtelemszerű tapogatódzás, mint a valónak hűképe”.⁴⁶ A szerző az általa látott néhány táncfolyamat alapján arra a meggyőződésre jut, hogy az eredeti kállai kettőst már senki nem ismeri a maga teljességében: a táncolók csupán egyik-másik „mozzanatát” tanulták meg öseiktől és táncolták kállai kettősként. Ebből egyúttal arra következtet, hogy a táncnak nem volt „határozott formák közé szorított, megkövült alakja”, hanem „sok tekintetben szabad volt”, és a tánc milyenségét nem az egyes lépések „száraz ismerete”, hanem az illető vérmérséklete, ügyessége, táncudása határozta meg. A táncot eljární tehát „valódi művészet számba mehetett”.⁴⁷ Helyszíne „nem az etiquette-bálok sima parkettje”, hanem a nép egyszerű multságainak színhelye volt.⁴⁸ A tánc esztétikájához hozzátartozott, hogy nem fiatal, hanem 40–50 éves érett férfinak kellett táncolnia; „komoly, daliás megjelenés, izmos vállas termet, telt, erőteljes idomok, az arcznak kifejezésteljes nyíltsága, melegen érző kedély, elengedhetlen [sic!] kellékei a férfi szerepeinek”. A férfi magatartását jellemző „méltósággal teljes nyugalom ... az egész táncznak sajátos bájt kölcsönöz”.⁴⁹ A nő szerepe is rátermettséget kíván: hozzá a „szende nőiesség”, „szerénykedés” és „tartózkodó modor” illett. A férfival szembeni húzódozása – különösen a csalogató részben – akár csalfaságként is felfogható. Összességében táncát a „rithmikus vibrálásnak csodálatosan szép ... bája” jellemzi.⁵⁰

Farkas Lajos a rendelkezésére álló adatok alapján arra is vállalkozik, hogy felvázolja a tánc kialakulásával és eredeti formájával kapcsolatos elképzeléseit. A tánc „kettős” nevéből arra következtet, hogy eredetileg csak egy pár, s nem több táncolta.

⁴³ Farkas 1895a: 82–83.

⁴⁴ Farkas 1895a: 92.

⁴⁵ Farkas 1895a: 83.

⁴⁶ Farkas 1895a: 92.

⁴⁷ Farkas 1895a: 83.

⁴⁸ Farkas 1895a: 92.

⁴⁹ Farkas 1895c: 294–295.

⁵⁰ Farkas 1895a: 92.

A tánc szerzője „a nép fiaiból kikerült híres tánczos lehetett, ki az itt szokásos figurák közül egynéhányat divatba hozott” – azaz a helyi néptáncmotívumokból emelt ki néhányat és kapcsolt a kállai kettős dallamaihoz.⁵¹ A későbbiekben aztán több motívum is társulhatott a tánchoz, s így alakulhatott ki lassan „egy bizonyos keret”, amely viszont nem volt kötött, főként ha mindössze egyetlen pár táncolta. Ezt a keretet a táncosok ízlése, ügyessége és kedve szabályozta, „e korláton belül” viszont „széleskörű szabadság nyílt” a számukra, ami azt jelentette, főként a férfi vonatkozásában, hogy a „szebb magyar rithmikus mozdulatok” mellett „ezerféle mókára, bohókás tréfára” is mód nyílt – amilyenek a „nyíri vinkó”⁵² által keltett hangulatban születtek meg a táncosok lábán. Aki pedig ezekből a „legtöbbet s legjobbat” tudta eljárni, az ilyen „kiváló, ügyes, jókedélyű tánczosra” mondták rá, hogy eljárná még a kállai kettőt is.⁵³

Írása végén Farkas Lajos örömmel tudósít arról, hogy „pár ügybuzgó agitátor kezdeményezésére” felújították a kállai kettőt: „öszfűrtü, roskatag öregek” tanították be a táncot a „seregestül tóduló” „viruló” ifjaknak és hajadonoknak.⁵⁴ A tanítás eredményét be is mutatták a március 15-én rendezett polgárbálon, de – mint kételkedően megjegyzi – „hogy az előadott »kállai kettős« mennyiben egyezik meg az »igazi« kállai kettőssel, ezt ma már bajos eldönteni”.⁵⁵

A tanulmány kiegészítéseképpen a *Nyírvidék* következő számában Farkas Lajos egy népmondát is közzétett, amely a kállai kettős eredetével kapcsolatban volt ismert, s amelyet még részletesebben közölt az *Ethnographiában* megjelent írásában.⁵⁶ A történet szerint a török időkben a kállói végvárat őrző hajdúk azzal szórakoztak, hogy a foglyul ejtett „kontyosokat” – más változat szerint labancokat – „párosával egymáshoz kötözték s tánczra kényszerítették”: előbb lassú, majd pattogós zenére kellett táncolniuk. Ha nem kapkodták elég fürgén a lábukat, akkor korbáccsal, vesszővel serkentették élénkebb mozgásra a foglyokat. Ettől a „kállai kettős”-től eredeztethető a tánc messze földön ismert félelmetes híre, amely olyan, fenyegetően hangzó szólásokban maradt fent, mint például az „eljáratom én vele a kállai kettőt” (ami kb. annyit jelent, hogy „megtanítom én kesztyűbe dudálni”). Farkas Lajos véleménye szerint elképzelhető, hogy a kállai kettős korabeli ismert formája is innen ered olyan módon, hogy a lakodalmi „maskurázáskor”, egyéb mulatságokban „szórakoztatásból s a magyar virtusra való emlékeztetésül” felidéztek a foglyoknak adott „tánczleczkét”, de természetesen

⁵¹ Farkas 1895a: 92–93.

⁵² A „vinkó” rossz minőségű, savanyú bort jelent; Farkas Lajos azonban a „nyíri vinkó” – Krúdy műveiben is gyakran előforduló – kifejezését a nyírségi homokon termett borra használja mindenféle negatív felhang nélkül.

⁵³ Farkas 1895a: 92.

⁵⁴ Bár Farkas nem utal rá, de a tánc felújítása körüli lelkesedés hátterében a közelgő millenniummal kapcsolatos „nagy nemzeti felbuzdulás” állt, mint ahogy Harsányi Gézané nagykállói helytörténész írja (Harsányiné 2007a: 83).

⁵⁵ Farkas 1895a: 93. Paksa Katalin jegyzi meg ezzel kapcsolatban: „Úgy tűnik, ez az esemény fordulópontra volt a kállai kettős történetében, hiszen a hagyományos alkalmakhoz, lakodalmakhoz kötött használatból kiszorulva ekkor – az 1848-as forradalom és szabadságharc nemzeti ünnepén – kapott új funkciót, s a lokálpatrióta közösségi öntudat polgári keretek közé illeszkedő kifejezése lett” (Paksa 2011a: 301).

⁵⁶ Farkas 1895b: 128., 133.; Farkas 1895c: 296–297.

már a hajdúk durvaságai nélkül. Aztán a „tánczoltatás mimelése” mindinkább háttérbe szorult, s helyette egy-egy ügyes, összeillő pár előadásában a szólótánc virtuoizítása, a magyar tánclépések szépsége került előtérbe. Így ölthetett az idők folyamán egy „bizonyos határozott formát” a tánc, s vált valódi páros táncrá. ⁵⁷ Hogy milyen metamorfózis révén alakulhatott át a rabok kínzásául szolgáló táncoltatás szerelmi kettőssé, arról hallgat a szerző.

Réthei Prikkel Marián

Közel harminc évvel Farkas Lajos írása után jelent meg Réthei Prikkel Marián benecés szerzetestanár klasszikussá vált műve, a magyar tánc hagyomány első nagy, tudományos igénnyel készült összefoglalója. ⁵⁸ Noha Réthei közvetlenül nem foglalkozott az eredeti néptáncok helyszíni tanulmányozásával, széleskörű filológiai kutatásaival mégis biztos alapját teremtette meg a mai értelemben vett tánc tudománynak: könyve megjelenését ugyanis többéves irodalmi forráskutatás, illetve kiterjedt levelezésen alapuló adatgyűjtés előzte meg. Tanulságos számunkra, hogy a kállai kettős felől érdeklődő, az „ország minden részére” kiterjedő széleskörű adatgyűjtés eredménye szerint csak pár helyen, jobbra városokban ismerték a táncot, amely csak nagy ritkán, kuriózumként bukkant fel nagyobb multságokban, lakodalmakban egy-egy idősebb pár előadásában. Az a nemzedék, amely igazán ismerte, akkoriban már nem létezett. ⁵⁹

A kötet jó néhány oldalt szentel a kállai kettősnek, méghozzá a *Különleges magyar táncok* című fejezetben. ⁶⁰ Ebben Réthei említést tesz a tánc nevének 17–18. századi történeti forrásokban való előfordulásairól, majd ismerteti a kállai kettős keletkezésével kapcsolatos nagykállai népmondákat Farkas Lajos *Ethnographiá*ban megjelent tanulmánya alapján (a rá való hivatkozás nélkül), ám vele ellentétben ő ezeket utólagos népi „etymologizálás”-oknak tartja. ⁶¹ Szintén Farkas nyomán részletes leírását adja a táncnak és dallamainak – a dallamokat viszont más sorrendben, illetve zongoraátíratban közli. Ismertetésében határozottan állást foglal olyan kérdésekben, amelyekre Farkas Lajos – még közvetlen helyszíni gyűjtései alapján is – csak valószínű válaszokat, feltételezéseket fogalmazott meg. Réthei véleménye szerint a táncot a „városi mesteremborsorbeli polgárság” teremtette meg; erre vallanak „rendezettsége, egyenletesebb s fékezettebb mozgásalakzatai” éppúgy, mint kíséradalainak a népdalokétól elütő „tanultabb” szövegezése. Ugyanakkor azt is bizonyítottan látja, hogy „az általános népi lassúból fejlesztették ki a kállaiakat”; definíciószerű megállapítása szerint a kállai kettős „nem egyéb, mint a lassú néptáncnak bizonyos rendbe szedett, megfinomított páros mása”.

⁵⁷ Farkas 1895b: 133.

⁵⁸ Réthei 1924.

⁵⁹ Réthei 1924: 102.

⁶⁰ Réthei 1924: 101–112.

⁶¹ Farkas 1895c.

Néptánc eredetéből következtetve és a magyar tánc uralkodó improvizatív jellegéből kiindulva azt is leszögezi, hogy a kállai kettős táncfolyamata eredetileg nem volt „pontosan, előírászerűen megállapítva”, azaz nem volt kötött, legfeljebb annyiban, amennyiben a „rátermettebb táncospárok” „lejtésmódja” egyfajta szokássá vált – vélhetően azáltal, hogy mások is átvettek tőlük bizonyos mozgásformákat. Szerinte „az egyéni ügyesség és találékonyság kevésbé volt kötve”, annál is inkább, mivel általában a legjobb táncosok járták a kállai kettőt, s mutatták meg benne táncudásukat. Ez utóbbi kijelentése is a tánc alapvetően improvizatív jellege mellett érvel.⁶² Karakteres véleményének ellentmondani látszik nemcsak az általa is leírt *kötött* táncfolyamat (melyet szintén hivatkozás nélkül vesz át Farkas Lajostól), hanem az a tény is, hogy sosem látta élőben a táncot.

Réthei a „magyar néptánc jellemző vonásainak ismerete alapján” hasonló határozottsággal teszi le a voksát amellett, hogy a kállai kettős eredetileg kétrészes lehetett: szerinte a *Mikor felülről fúj* és a *Kincsem, komámasszony* egymással rokon dallamai kísérték a tánc lassú és friss részét. A Farkas Lajos által közölt többi dallam szerinte csak utólagosan és időlegesen kapcsolódhatott a tánchoz. A fejezet végén Arany János *Öldöklő angyal* című költeményének mesterien versbe foglalt, roppant érzékletes táncleírását idézi, mely szerinte „voltakép a kállai kettőt akarja lefesteni” – ezzel illusztrálva, hogy milyennek *képzeli* az általa sosem látott kállai kettőt.⁶³

Szabó Antal

Farkas Lajos mellett Szabó Antal volt az, aki a kállai kettősről publikálók sorában közvetlenül is ismerte a táncot. Miként Farkas, úgy ő sem volt született kállai; 1893-ban került Nagyállóba a református iskola tanítói állásába. Ezután, mint írja, 1895 márciusáig, azaz a kállai kettős felújításának dátumáig minden alkalmat megragadott arra, hogy az idősektől érdeklődjön a tánc „eredete, dala, áriája s táncfigurái iránt”.⁶⁴ Így szerzett tudomást három, kifejezetten Nagyálló nevéhez fűződő, de országszerte ismert fogalomról, melyből kettőt a szájhagyomány a kállai kettőshöz kapcsol. Az ezekkel kapcsolatos írását a *Nyírvidék* 1924-ben folytatásokban közölte.⁶⁵ A végvári vitézek fogolytáncoltatásáról szóló, Farkas által már ismertetett monda mellett Szabó leír egy másik, a „kállai egyes”-hez fűződő történetet is.⁶⁶ A „kállai egyes” az egykori vármegyeháza egyik olyan börtöncellája volt, amelyben sem állva, sem fekvé nem lehetett kiegyenesedni, s amelynek a padlója élére állított hasáblécekkel volt kirakva. Így az oda bezárt rabok folyton emelgették meztelen lábukat a fájdalomtól, amin az

⁶² Réthei 1924: 102–103.

⁶³ Réthei 1924: 111.

⁶⁴ Szabó 1924a: 3.

⁶⁵ Szabó 1924a–1924d.

⁶⁶ A „kállói egyes”-ről Görömbei Péter is ír könyvében, anélkül azonban, hogy a kállai kettőssel összefüggésbe hozná, lásd Görömbei 1882: 8.

örök a kállai kettőst emlegetve gúnyolódtak: „Na járod a kállai kettőst?”⁶⁷ Szabó – Farkas Lajossal szemben – az öregekkel való beszélgetéseire utalva teljes határozottsággal jelenti ki, hogy a kállai kettős egyik történetből sem eredeztethető, mindkettőben csupán gúnyként szerepel a tánc neve.⁶⁸

Leírása szerint a kállai kettőst mindig a polgárság „színe-javából” származó idősebbek adták elő, „kik vezető szerepet vittek a város életében”. A szerző név szerint is felsorolja azokat a régi, illetve kortárs kállaiakat, akik jól tudták előadni a táncot; jellemző módon főbírók, törvénybírók, tehetős polgárok, tanácsosok szerepelnek a névsorban a feleségeikkel. A legszebben táncoló Toka Károlyra „délceg magatartás”, „utánozhatatlan lebegő rezgés” volt jellemző, míg párjának „szemérmetes, szende” mozdulatai a csalogató részben „nemes dacot” fejeztek ki.⁶⁹

A kállai kettőstre rendszerint éjfél körül került sor a mulatságokban, mikor a többi táncoló megpihent, és szívesen nézte a kiváló táncosok bemutatóját. Szabó Antal a kutatásai során „nagyon sokszor” eltáncoltatta az említett táncosokkal a kállai kettőst, de voltak, akik szóban vagy a dalok eléneklésével segítették a tánc rekonstrukcióját. A gyűjtés az 1890-es években történt akkori idősektől, akiknek egyike sem élt már a cikk publikálása idején.⁷⁰

A tánc menete és a dalok szövege alapján egy szerelmi történet rajzolódik ki: a nő szemére hányja a férfinak kétszeri elmaradását, számon kéri hűtlenségét, mire a férfi igyekszik kiengesztelni haragvó kedvesét, aki azonban többször is otthagyja, s kibújik ölelésre tárt karja alatt. A nő azonban, látva, hogy párja kezd bosszús lenni, előbb csak az ujjánál fogva hagyja magát megforgatni, majd a karját nyújtja, végül a teljes békülés jeleként hagyja megölelni magát.

Szabó Antal a tánc dallamait nem tudta lekottázni (hallott arról, hogy Farkas Lajos ezt már megtette), de mindet megtanulta hallás után. Mint írja, ő a táncra fektette a fő hangsúlyt, és a látottak, illetve hallottak alapján összeállított egy táncfolyamatot, melyben minden figurát háromszor kellett eljátni. A tánc szorosan követi az első lassú dallam szövegét. A kibékülés után a második dallam frissebb tempójára örömtáncot járnak, melyben a táncfigurák „a fenti sorrendben” követik egymást. Eközben a férfi, mikor párjától eltávolodva járja, „ahol ösztöne diktálja, be-be mutat virtuosos táncfigurái közül egyet-egyet”. Ezek egyike, mikor borral teli pohárral a fején táncol, majd a fejéről letéve az asztalra a poharat, s csak a fogával tartva a pohár szélét, felemeli, és kiissza a bort.⁷¹ A gyors figurázás dallama a *Kincsem, komámasszony*.

⁶⁷ Lásd még Kálnay 1900: 182. „...ha valakit azzal biztattak, hogy majd eljáratják vele a »kállai kettőst«, jobban megijedt, mintha veréssel fenyegették volna, mert ez alatt a kállai vár szűk czelláit értették, a hol a rab csak állani volt képes; mivel pedig a fülkék alja élükre állított négyszögletes léczekkel volt kirakva, melyeken megállani alig lehetett, a rab fájdalmában kénytelen volt mezitelen lábait sűrűn váltogatva fel-felkapkodni. Különösen a tagadásban levő rabokat zárták ily fülkébe. ...alig volt rab, aki a vallatás e módjának ellent tudott volna állani. Ez volt csak az igazi »kállai kettős«.” Lásd még erről Gulácsy Irén: *A kállói kapitány* című, 1933-ban megjelent regényét.

⁶⁸ Szabó 1924b: 3.

⁶⁹ Szabó 1924b: 3.

⁷⁰ Szabó 1924b: 3.

⁷¹ Szabó 1924c: 3–4.

Szabó a leírt sorrendben tanította be a táncot 1895-ben a március 15-iki bálra. A nagy érdeklődést az is jelzi, hogy Nyíregyházáról kisebb társaság érkezett a tánc megtekintésére, köztük olyan nobilitásokkal, mint a főispán, a kórházigazgató, vagy például a fentebb említett Jósza András vármegyei főorvos. Az illusztris vendégek megjegyzésére, miszerint a kállai kettős egyik-másik figuráját már látták lakodalmakban, de nem csoportosan, hanem szólóban előadva, Szabó Antal érdekes választ ad: egyetért az urakkal („én is azt tartom, hogy úgy kell táncolni”), de – mint magyarázatképpen írja – ez alkalommal az volt a célja, hogy minél többen egyöntetűen megtanulják a táncot, s így „a sok táncos dacára is kellő áttekintést nyerjenek az érdeklődők a táncról”.⁷²

Még egy fontos megjegyzést olvashatunk a beszámoló végén: a kállai kettős későbbi, 1922–1923-as betanításai kapcsán írja a szerző, hogy mennyire helytelen azt a dalok nélkül (csak zenére) táncolni.⁷³

Nyárády Mihály

A kállai kettőst közvetlenül ismerő, Nagykállóban élő szerzők írásai után egy olyan nyíregyházi etnográfus tanulmányát kell megemlítenünk, aki arra vállalkozott, hogy a táncról szóló irodalom ellentmondásait, feltevéseit megpróbálja tisztázni, és hogy végigkövesse a bűvópatakként felbukkanó majd eltűnő tánc és kísérodallamai sorsát az első leírástól (1895) kezdve az ötvenes évek végéig. Az írott források tanulmányozása mellett Nyárády értékes információkat gyűjtött Nagykállóban is. Lássuk most a tanulmány mi szempontunkból legfontosabb következtéseit!

Mindjárt az első a tánc nevének – általunk fentebb már jelzett – problémája: a 17–18. századi források „kállai kettős” változata alapján Nyárády elképzelhetőnek tartja, hogy ez lehetett a régebbi névalak, és a „kettős” az újabb.⁷⁴

A másik lényeges kérdés, hogy honnan eredeztethető a kállai kettős. Nyárády történeti adatokkal bizonyítva elveti *A Pallas Nagy Lexikona* „Magyar táncok” szócikének azt a feltevését, mely szerint a tánc a Kállay családhoz kapcsolódna; a település ugyanis csak 1574 előtt és 1723 után volt a család tulajdonában, a köztes időszakban a végvár miatt a kincstár fennhatósága alatt állt.⁷⁵ A tánc „fénykora így a család távolléte idejére esett”. Sokkal valószínűbbnek tartja, hogy a kállai kettős eredete arra az időre nyúlik vissza, amikor a nagykállóiak „a jobbágyi sorból kiemelkedve a végvári vitézek sorába jutottak”, ami összehasonlíthatatlanul jobb helyzetet, „vidámabb életet” jelentett számukra. És mivel a vár igen sokszor került erdélyi fejedelmek kezére,

⁷² Szabó 1924d: 3.

⁷³ Szabó 1924d: 3.

⁷⁴ Nyárády 1969: 23.

⁷⁵ Káldy 1896: 183–185.

ezért erdélyi katonák is éltek a várban – Nyárády a „kállóiak e sorstársai” között keresi a kállai kettős megalkotóját, aki szerinte „nagy földet bejárt, tanult ember lehetett”.⁷⁶

A török rabok táncara kényszerítésével (a „kállai kettős” táncoltatásával), illetve a „kállai egyes” nevű börtöncellával kapcsolatos felvetésekre hivatkozva leszögezi, hogy ezek egyikéből sem alakulhatott ki a kállai kettős, hanem fordítva: mindkettő éppen a táncról kaphatta gúnyként a nevét.⁷⁷

Tisztázandó kérdésként merül föl Nyárádynál az is, hogy Nagykállónak melyik társadalmi rétegéhez kapcsolódott a kállai kettős. Réthei és Szabó ez irányú megállapításait elemezve taglalja, hogy a „polgárság” kifejezés milyen jelentésváltozásokon ment át az elmúlt évszázadban, és kifejti, hogy nem a nemesek vagy az iparosok, de nem is az urak (értelmiségiek), hanem – Szabó Antallal egyetértve – a vagyonosabb gazdaréteg, a polgárság színe-java táncolta a kállai kettőt, és közülük is inkább azok, akik „vezető szerepet játszottak a közéletben” (és feltehetően ezen a jogon hívták őket polgároknak). Végső soron korábbi állítását ismétli meg: a kállai kettős a „végvári vitézeknek és utódaiknak a tánca volt”.⁷⁸

Végezetül arra keresi a választ: vajon kötött tánc volt-e a kállai kettős, vagy teret adott az egyéni improvizációnak is? Nyárády jól mutat rá Farkas Lajosnak ezzel a kérdéssel kapcsolatos, egymásnak ellentmondó szavaira, és amellett érvel, hogy a kállai kettős eredetileg a francia négyeshez hasonlóan „határozott formák közé zárt, megkövült tánc volt”, amelyet egyöntetűen, a hagyományoknak megfelelően kell járni; nem szabad benne „egyénieskedni”, illetve „a figurák sorrendjén változtatni”, valamint a tánc „meséjéről” elvonni a figyelmet azzal, hogy például szüreti bálban adják elő, aminek más a „meséje”.⁷⁹ Hogy milyen alkalom lenne a megfelelő a kállai kettős előadására, arról nem szól. Külön kitér viszont Szabó Antalnak arra a – fentebb már idézett – megjegyzésére, mely szerint ő azért tanította be egyöntetűen, „kolón szerűen” (sorokba rendezve) a táncot, hogy a nézők így jobban át tudják tekinteni. Ezt Nyárády azzal magyarázza, hogy a táncot megszemlélő és megbíráló, de „a táncról kellő ismerettel nem bíró nagyuraknak Szabó Antal nem akart ellentmondani”.⁸⁰ Úgy véljük, ezzel rá is világított Szabó ellentmondó kijelentéseinek az okára. Ennek legjobb bizonyága az a tény, hogy a kállai kettős legközelebbi, huszonegy évvel későbbi felújításakor szintén sorban és egyöntetűen tanították be a táncot, sőt két évvel később (1924) maga Szabó Antal is ugyanígy tanította be. (Lásd a fotót a *Mellékletben*.)

⁷⁶ Nyárády 1969: 30. Érdekes, külön vizsgálatot igénylő adalék a kállai kettős és Erdély kapcsolatához, hogy Székelyföldön valamikor táncoltak egy 11 részből álló, kötött szerkezetű táncfüzért „Kállay kettős” („Kállai-Kettős”) néven. A leírás szerzői tisztában voltak vele, hogy a tánc Nagykállóból származik, mégis „beiktatták” a székely táncok közé, mert az öregek szerint ezt az „urias”, „cifra” táncot mindig ismerték, sőt ünnepeken „a többi tánc előtt legeslegelől” járták el. A meglehetősen bonyolult, mesterkéltné tánckompozíció – részben idegen vagy műzenei eredetű – dallamai és motívumai egészen másak, mint az eredeti kállai kettősé, bár a kiadvány 73. oldalán közölt kép táncmozdulata nagyon hasonlít a kállai kettős *Mellékletben* közölt motívumához. Lásd Vámszer-Bándy 1937: 55–73.

⁷⁷ Nyárády 1969: 27., 32.

⁷⁸ Nyárády 1969: 32., 37.

⁷⁹ Nyárády 1969: 28., 43.

⁸⁰ Nyárády 1969: 34.

Már Nyárády is hírt ad arról, hogy az 1920-as évek elején évente egyszer betanulták és bemutatták egy-egy jeles alkalomból Nagykállóban a kállai kettőst. Nagy esemény volt a tánc történetében az akkor már hírneves zenetudós, Kodály Zoltán 1926-os látogatása, ami később nemcsak a világhírnevet szerzett kórusmű, illetve koreográfia (Rábai Miklós) megszületését eredményezte (1951), hanem a tánc filmen való megörökítését is.⁸¹ Az igazi áttörést azonban a kállai kettős fennmaradása tekintetében a gyöngyösbokrétás együttes megalakulása jelentette 1931-ben;⁸² innentől kezdve ugyanis néhány kisebb szünetet leszámítva folyamatosan működött Nagykállóban táncsoport, amelynek révén a kállai kettős napjainkig fennmaradt táncos generációk sorának a lábán. Nyárády tanulmánya óta jó néhány tudományos és egyéb műben is előfordul a kállai kettős, de a fentebb ismertetett írásokhoz képest egyik sem szolgál újdonsággal. Sőt, jellemzően a korábbi adatokat veszik át forráskritika nélkül, aminek eredményeként sok téves adatot, helytelen értelmezést görget maga előtt még a tudományos szakirodalom is.

Ezek után lássuk, megválaszolhatók-e egyértelműen a korábban felvetett kérdések, feloldhatók-e az ellenmondások – összességében megfejtethető-e a kállai kettős múltba vesző története!

KÉRDÉSEK ÉS VÁLASZOK A KÁLLAI KETTŐSRŐL

I. A kállai kettős eredete

A kállai kettős nevének első írásos említése, mint láttuk, a 17. század második feléből való egy ismeretlen erdélyi szerző tollából, ami azt jelenti, hogy a tánc keletkezését korábbra kell tennünk, hiszen a hírének még el kellett jutnia Kállóból Erdélybe. Kialakulásával kapcsolatban csak feltételezésekre hagyatkozhatunk. A legvalószínűbbnek azt tartjuk, hogy a nyugati táncdivat keletre terjedésével kerülhetett Kállóba egy olyan, csalogatós játékra épülő kötött kontratánc, amely a kállai kettős mai formájának elődje

⁸¹ Az első mozgófilm a kállai kettősről 1932-ben készült Budapesten (Ft.2 leltári számon őrzi a Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézetének filmtára), ezen a filmen azonban csak rövid részleteket láthatunk a táncból, összefüggő folyamatokat nem. Később 1953-ban az akkor már javában működő nagykállói néptáncegyüttest és gyerekcsoportját vették filmre szintén Budapesten (leltári száma Ft.198), 1955-ben pedig Nagykállóban örökítették meg két pár előadásában a tánc teljes kötött folyamatát, valamint improvizált változatait is (Ft.260). Külön érdekesség a tánc életében az *Íél a Balaton* című, 1932-ben készült játékfilm, amelyben a nagykállói gyöngyösbokrétás együttes táncosai eljárák a kállai kettőst (Fejős 1932: 9,05–11,37 min). Nem véletlen, hogy őket hívták meg erre a szerepre, ugyanis a tánc szerelmi története tökéletesen illeszkedett a film szerelmi konfliktusra, féltékenységre épülő alaptémájához. Különleges tánc történeti dokumentumnak tekinthető ez a felvétel azért is, mert a kállai kettőst eredeti funkciójában, egy vendéglői multság bemutató táncaként láthatjuk, melynek friss része átcsap szabad mulatásba. A tánc ilyen alkalmazása feltehetően a hagyományban is előfordult. (Nyárády Mihály tévesen 1939-re teszi a film készítésének időpontját, lásd Nyárády 1969: 39.)

⁸² Pálfi 1970: 149.

lehetett. Magasabb rangú külhoni katonák éppúgy közvetíthették az új táncdivatot, mint a Kállóban megforduló, messze földet bejárt iparosok vagy kereskedők, hiszen Kálló, mint láttuk, ebben a korszakban – geostratégiai helyzetének és várának köszönhetően – kiemelkedő szerepet játszott a környék települései között, ami élénk nyugat-európai és erdélyi kapcsolataiban is megnyilvánult.

A tánc eredete kapcsán joggal merülhet fel a kérdés: hogy lehetséges az, hogy a korabeli kontratáncok e kései maradéka csaknem négy évszázadon keresztül megőrződött Nagykállóban – és csak Nagykállóban? Ugyanis sem fő dallama, sem a tánca nem terjedt el a városon kívül, mindvégig kállai örökség maradt. A konkrét választ remélhetőleg későbbi elemzéseink fogják megadni, de ezt megelőlegezve teoretikus alapon két oka is felvázolható ennek a különös jelenségnek:

1. A kállai kettős hírneve lehetett az egyik fontos tényező, amely a tánc fennmaradását befolyásolta.

2. A kállai kettősben lennie kellett valaminek, ami a kor divatjelenségén túl időtállóan bizonyult, és ezért tudott tartósan megmaradni; nem egyszerűen egy nyugati tánc adaptációja volt, hanem a pillanatnyi divatnak megfelelő külső formát valami sajátos, egyedi tartalommal tölthette meg.

II. A kállai kettős neve

Mint láttuk, a 17–18. századi források többségében a tánc neve „kállai kettő”-ként fordul elő, míg a 19. században már kizárólagosan a „kettős” alak szerepel. Ezek alapján kézenfekvő a feltevés, hogy a tánc eredeti neve „kállai kettő” lehetett, és csak később állandósult a „kettős” változat – mint ahogy Nyárády Mihály is feltételezte. Ez a forma azonban ellentmond a magyar nyelv szabályainak: ha ugyanis valami két részből áll, vagy valamit ketten végeznek, azt akár melléknévként, akár főnévként a „kettős”, és soha nem a „kettő” szóval jelöljük (például kettős kereszt, kettős fogat, kettőst énekel vagy táncol stb.).⁸³ Mi lehet akkor az oka, hogy mégis „kettő”-ként említik a táncot? Megvizsgálva a forrásokat, a következőben látjuk ennek a magyarázatát:

1. A tánc nevének első előfordulása alapján nagyon valószínű, hogy a „kettőt” alakra a rím kedvéért volt szükség: „Egykor alig vehetsz vala egy kis szellőt, / Most már elől járod a kállai kettőt.” A szóvégi „szellőt”-höz a „kettőt” szolgált tökéletes rímként, a szellőt–kettőt már korántsem hangzott volna ilyen jól. Feltételezhető tehát, hogy a szerző a rím kedvéért módosíthatta a tánc nevét.

2. Fokozottan ez a helyzet a másik verses műben, Gvadányi alkotásában, ott ugyanis nemcsak két, hanem négy sornak kell rímelnie: „Legény vagyok újra: a’ Kállai kettőt / Immár el járhatom, vagy guggó Tót lejtőt / Által ugorhatom hosszan nyújtott Száz tőt / Áldasson az Isten! hogy adott új erőt.” A sorvégi rímek tehát: kettőt–lejtőt–Száz tőt–erőt; ide sem illett volna a „kettőst”, ezért a költő innen is elhagyta a tánc nevéből az „s”-t.

⁸³ Lásd erről *A magyar nyelv értelmező szótára* „kettős” szócikkét: ÉrtSz. 1986: 916–917.

3. Baróti Szabó Dávid *Kisded szó-tárával* kapcsolatban már említettük, hogy a tánc nevét a Gvadányi-műből idézi, így teljesen biztos, hogy onnan kölcsönözte ezt a formát. Ez annál is érdekesebb, mert Baróti említett korábbi, 1786-ban megjelent – egyébként nem rímes! – versében még „kállai kettős”-ként említi a táncot.

4. Végezetül a *Hadi és más nevezetes történetek*ben publikált vers, amelyben ugyancsak a „kállai kettős” forma szerepel, közvetlen a Gvadányi-mű után, 1791-ben jelent meg; így feltételezhető, hogy a szerző szintén a falusi nótárius gyorsan népszerűvé váló történetéből vette át ezt az alakot.

Mindezek alapján bizonyosnak látszik, hogy a tánc neve kezdettől fogva „kállai kettős” volt, és csupán a rímelés kedvéért alakította a költői „önkény” néhány versben „kállai kettő”-vé; az ilyen alakban előforduló változatok pedig bizonyítottan vagy legalábbis nagy valószínűséggel ezekből a versekből való átvételek.

Továbbmenve vizsgáljuk meg a tánc nevét magát: miért kaphatta vajon a tánc a „kettős” nevet? Mint fentebb láttuk, a szó többféle jelentést is takarhat. Farkas Lajos korábban idézett magyarázata szerint azért volt kettős a neve, mert eredetileg csak egy – és nem sok – pár, azaz két ember táncolhatta. Ezt nem tartjuk valószínűnek, egyfelől mert az „Elöl járod a kállai kettőt” mondás mindenképpen arra utal, hogy többen járták a táncot, másfelől mert egyetlen pár mégoly virtuóz tánca sem juthatott volna olyan hírnévre, mint adott esetben egy több pár által egyformán járt, feltehetően jóval nagyobb hatású csoportos tánc. Sokkal inkább elképzelhető, hogy a tánc neve eredendő páros voltával, esetleg kétrészségével és/vagy a két sorban táncolással függhet össze. Ilyen típusú táncnévadással találkozunk a gyimesi csángók két különböző táncrészéből – egyébként két sorban járt – *kettős jártatója és sirülője* esetében is. A *magyar kettős* nevű 19. századi népies műtánc nevében viszont a „kettős” a *magyar szólóval* (szólóban járt férfitánc) ellentétben éppen arra utal, hogy párban táncolták. A kállai kettős névvel kapcsolatban mindhárom jelentés elképzelhető: a legvalószínűbb a „kettős” lehet mint a „pár”, „páros” kifejezés ritkább-régiesebb formája, hiszen egy „szerelmi kettősről” van szó; másfelől ez a kifejezés utalhat két különböző dallamú, tempójú és motivikájú táncrészre mint kettősségre is (lassú és friss); harmadrészt a „kettős” szó – utalva esetleg katonai származására – régies katonai alkalmazása szerint jelentheti a táncnak azt a jellegzetességét, hogy páros táncként ugyan, de két sorban táncolták.⁸⁴

A tánc nevével és eredetével kapcsolatban *A Pallas Nagy Lexikona* felveti a kérdést, hogy az vajon nem a Kállay családdal függ-e össze. A kérdés kézenfekvő ugyan, de mindenféle alapot nélkülöz, ugyanis sem a szájhagyományban, sem az írott forrásokban semmi nem utal Nagyálló ősi nemesi birtokos családjának és a kállai kettősnek bármiféle kapcsolatára. Nyárády Mihály történeti adatokkal is alátámasztotta ennek a felvetésnek a tudománytalanságát (lásd fentebb). A „kállai” jelző tehát egyértelműen a település nevét jelenti.

Ezek után már csak egy kérdés vár tisztázásra: mi az oka annak, hogy *egyáltalán* önálló nevet kapott ez a tánc? Az ugyanis meglehetősen ritka a tánc történetben, hogy egy táncot arról a településről nevezzenek el, ahonnan származik, megjelölve még a tí-

⁸⁴ ÉrtSz. 1986: 917.

pusát is (kettős). Régebben léteztek ilyen nevek, mint például a 21. lábjegyzetben említett *debreceni kopogós*, de ezek már rég kihaltak a táncdal egyúttal. Az olyan, manapság is ismert kifejezések pedig, mint az *ökörítői fergeteges* vagy a *cigándi keménycsárdás* egészen új keletűek, hiszen csupán a Gyöngyösbokréta-mozgalomban, a falusi táncok színpadra vitelével jöttek létre.⁸⁵ Egy biztos: a tánc nevét nem a kállaiak adhatták, hiszen a *saját* táncot nem szokás a saját faluról elnevezni, legfeljebb a környező falvakban emlegethetik úgy, mint ilyen és ilyen falusi táncot.⁸⁶ Kálló 17. századi történelmét egyértelműen végvára határozta meg a benne lakó, illetve a várból helyhiány miatt a mezővárosba kiszoruló zsoldosokkal, hajdúkkal együtt. Személyükben tehát adott volt egy olyan réteg, amely idegenként részese volt a település mindennapjainak, s amely nagy valószínűséggel „kállainak” nevezhette el azt a táncot, amelynek alkalmanként szemtanúja lehetett. Feltehetően szemtanúja, és nem résztvevője, hiszen ha az a bizonyos tánc szórakozásul szolgáló mulatsági tánc lett volna, amelyben a katonák is részt vettek, akkor egyrészt el is terjesztették volna más vidékeken a táncot, másrészt nem adtak volna külön nevet neki. Éppen azért nevezhették el, mert valami miatt különleges lehetett a számukra, nagyon eltért az általuk ismert táncoktól. Mint a bevezetőben már írtuk, a 16–17. századi katonák és hajdúk tánca szabadon járt, virtuóz, gyakran fegyveres tánc volt, amelyet bemutatóként éppúgy táncoltak, mint harci táncként vagy nővel járt mulatsági táncként. Ami egy ilyen táncról mindenekelőtt különbözik, az valamilyen kötött szerkezetű tánc lehetett – ez egyúttal az „elől járód” kifejezésnek is a táncvezetéssel kapcsolatos értelmét valószínűsíti. S ha ezt a táncot – éppen kötöttsége miatt – még nem is szórakozásként, hanem csak bizonyos alkalmakkor bemutatóként járták el, még inkább fokozhatta különlegességét, mint ahogy a sorban táncolás, a korabeli improvizatív mulatsági táncoktól eltérő páros viszony a férfi–nő között, esetleg az udvari táncokat idéző kimértebb előadásmód is, ami éles kontrasztot alkothatott a hajdútánc duhajságával. Alighanem ilyen okok vezethettek a kállai kettős külön névvel való megkülönböztetésére. Az pedig, hogy a nevét aztán a vár katonái gúnyból az általuk üzőtt kegyetlen szórakozásra is átvitték, közvetve azt bizonyítja, hogy a „kettős” név a tánc páros voltára utal, hiszen az átvitel alapja csak a „kettősség” lehetett: a háttal összekötözött foglyok éppúgy „párt” alkottak, mint a kállai kettős táncosai. A „kállai egyes” börtöncella ugyancsak a táncról kapta gunyoros elnevezését.

III. A kállai kettős híre

Az a tény, hogy a fentebb idézett 17–19. századi forrásokban a kállai kettős neve a legkülönbözőbb földrajzi helyekhez köthetően bukkan fel, nagy valószínűséggel arra utal, hogy a tánc ekkoriban már országos ismertségnek örvendett. E források azonban a néven kívül csak nagyon kevés, gyakran pedig téves információt közölnek a kállai kettősről. Ennek oka nyilvánvalóan az lehet, hogy a táncnak csak a *neve* vált széles

⁸⁵ Vö. Pálfi 1970: 146.

⁸⁶ Éppúgy, ahogy a régi névadási gyakorlat szerint egy kállói ember csak idegenben kaphatta a Kállói vagy Kállai vezetéknevet, saját falujában nem. Vö. még Martin 1984: 156.

körben ismertté, maga a tánc nem. A fennmaradt szólások is ezt bizonyítják, hiszen jelentésüknek nem sok köze van magához a kállai kettőshöz. A legnyilvánvalóbb példa erre a fenyegetésként használt mondás: „Eljáratom veled a kállai kettőst!” A másik szólás azt sugallja, hogy a tánc előadásához (férfi) erőre, jó fizikai állapotra, egészségre van szükség.⁸⁷ Idősebbekkel kapcsolatban ez úgy jelenik meg, hogy „eljárja még a kállai kettőst”, vagyis kora ellenére olyan jó erőben van, hogy képes eljáráni a táncot. Más, fentebb idézett esetekben a betegséggel, gyengeséggel szemben a gyógyulás, a visszanyert erő jeleként említik a kállai kettőst („*Most már elől járod...*” vagy „*Legény vagyok újra: a' Kállai kettőt / Ímmár el járhatom...*”). Ezek alapján úgy tűnik, mintha a kállai kettős kifejezetten megerőltető, embert próbáló tánc lett volna, amelyhez ügyességre, jó fizikai erőnlétre lett volna szükség – ami a tánc részletes leírásának, illetve mai formájának ismeretében legalábbis meglepő. A kállai kettős ugyanis mindössze néhány motívumból álló, technikai szempontból kifejezetten egyszerű tánc mind a férfi, mind a nő oldaláról nézve.

Vajon hogy alakulhatott ki ennyire ellentétes kép a táncról? Az, hogy nem ismerték magát a táncot, nem elég indok erre. Az első mondás esetében magától kínálkozik a feltételezés: a török kori fogolytáncoltatás mondájának valós történelmi háttére lehetett, hiszen jól ismertek a történelemből a végvári vitézek és hajdúk portyázásai, az ellenség, de akár a közelebbi-távolabbi környék lakosságán való rajtaütések, fosztogatások, fogolyszedések, amelyekkel elmaradó zsoldjukat igyekeztek pótolni.⁸⁸ A nagyon vegyes összetételű, többféle társadalmi réteget képviselő végvári katonaság és a nehezen kordában tartható hajdúk meglehetősen eldurvult mentalitásától nem állt távol a foglyoknak effajta megalázása, kínzása. Ennek híre, melynek érdekességét éppen a táncsal való összekapcsolása adhatta, messze földre eljuthatott – leginkább éppen a gyakran cserélődő katonák révén –, de természetesen a „háttér-információk” nélkül; vagyis anélkül, hogy kiderült volna, hogy valójában a kállai kettős név mit is takar. Vagyis a tánc neve és a rabok kínzása összemosódhatott, s így alakulhatott ki a fenyegető mondás.⁸⁹

Más a helyzet a másik két szólással, amelyek már ténylegesen is a táncra vonatkoznak. Ezek túlzó jellege feltételezhetően éppen a kállai kettős nagy hírével magyarázható; ennek hátterében pedig valószínűleg az a természetes logika áll, hogy egy ilyen nagy hírnévre jutott tánc csak valamilyen különleges, nagy erőt és ügyességet igénylő virtuóz tánc lehet.

Összességében tehát a kállai kettős nevének elterjedése, hírnevének kialakulása két szálon, a kínzás, illetve a tánc vonalán futhatott, amelyek kölcsönösen – és immár kibogozhatatlanul – hatást gyakorolhattak egymásra. Egy dolog azonban eléggé valószínűnek látszik: a kállai kettős a hírnevét a végvári katonaságnak köszönhette nemcsak azzal, hogy messze földre elvitték a hírét, hanem már azzal is, hogy egyáltalán névadásuk által kiemelték a korabeli mulatsági táncok sorából.

⁸⁷ Vö. Réthei 1906: 67.

⁸⁸ Lásd Gyalóky [1941]: 221.

⁸⁹ A tánchoz kapcsolódó negatív jelentés szinte napjainkig húzódo fennmaradására példa Kopátsy Sándornak, a neves reformközgazdásznak *Kállai kettős. Magyarország 1945–1990* címen írt könyve, melynek számunkra érdekes címadását a fűszöveg világítja meg: „A »Kállai kettőst« járni, vagyis hogy *bilincsből táncolni* nem újság Magyarországnak” [kiemelés általam] (Kopátsy 2005).

IV. A kállai kettős tánca

A fentiekben már szó esett a kállai kettős régi formájának néhány valószínűsíthető jellemzőjéről. Nézzük most részletesebben, mi az, ami a források alapján kimondható vagy kikövetkeztethető a táncról és zenéjéről!

1. Szabad vagy kötött tánc?

A kállai kettős névadásával kapcsolatban már említettük, hogy miért valószínűbb a tánc eredeti kötött jellege. Most közelítsük meg más oldalról ezt a kérdést, ugyanis fent ismertetett forrásaink Nyárády írásának kivételével mind a tánc valamikori kötetlen jellege mellett érvelnek. Különösen érdekes számunkra Farkas Lajos elképzelése, aki megpróbálja ötvözni a keretek közt történő kötött táncolást a szabad táncolással. E sikertelen kísérlet fő érdekessége az, hogy Farkas *egyáltalán* megpróbálkozott ezzel – ez ugyanis közvetve azt bizonyítja, hogy a hagyomány a cikk megjelenésének idején *kötött táncként* tartotta számon a kállai kettőt, ezért volt fontos a szerző számára e kérdés tisztázása. Az általa látott táncfolyamatok alapján írja a következőket mintegy válaszként vagy vitaképpen a ki nem mondott, de szavai mögött érezhető állításra, miszerint a kállai kettős kötött tánc lenne: „Én legalább abból a pár példából kiindulva, miket előttem a kállai kettős gyanánt itt-ott mutogattak, arra a meggyőződésre jutottam, hogy az eredeti kállai kettőt ma már senki sem tudja teljesen; egyik egy, másik más mozzanatát sajátította el valamelyik ösétől s azt produkálja mint kállai kettőt. De e példák egyszersmind arra is engednek következtetni, hogy e táncnak nem is volt valamely határozott formák közé szorított, megkövült alakja, (mint p. u. az ugy nevezett franczia négyesnek) hanem az sok tekintetben szabad volt...”⁹⁰ Pedig abból, hogy a kállai kettősnek csak esetleges részleteit őrizte meg az emlékezet, egyáltalán nem következik az, hogy korábban ne létezett volna egy hosszabb, kötött folyamata. Farkas megfogalmazása („ma már senki sem tudja *teljesen*”) éppen arra utal, hogy kellett lennie egy teljes, állandósult szerkezetnek, ugyanis improvizatív táncsal kapcsolatban nem értelmezhető ez a kifejezés („teljesen tudni”).

Hasonló a helyzet Réthei Prikkel Mariánnal, aki Farkas Lajos tanulmányát használta fel a könyvéhez, és ebben a kérdésben is az ő szavait fogalmazza át. Ebből következően ő is ellentmondásokba keveredik, amikor megpróbál úgy fogalmazni, hogy a kecske is jól lakjon és a káposzta is megmaradjon, miközben a magyar néptánc improvizatív jellegére hivatkozva a kállai kettőt is szabad táncnak véli. Figyelmen kívül hagyja azt a lehetőséget, hogy a kállai kettős *nem néptánc eredetű*, hanem a 17. századi kontratáncok leszármazottja. Mindenesetre az a határozottság, amellyel Réthei nemcsak ebben, hanem több más kérdésben is kinyilvánítja a véleményét, gyakran minden alapot nélkülöz, így aztán ítéletei inkább minősíthetők spekulációnak, mintsem érvekkel alátámasztott feltételezésnek vagy állásfoglalásnak.

Szabó Antal ugyancsak ellentmondásokba keveredik a tánc szabad vagy kötött szerkezetével kapcsolatban. Egyfelől megfogalmazza, hogy a tánc mennyire szorosan

⁹⁰ Farkas 1895a: 83.

kapcsolódik a kísérődallam szövegéhez, és a koreográfiáját is e szabály alkalmazásával állítja össze; ugyanakkor mégis hitet tesz a tánc eredeti improvizatív volta mellett.

De most tegyük félre a fentiekben megfogalmazott ellenmondásokat, és tétélezzük fel, hogy a kállai kettős eredetileg improvizatív tánc lett volna. Akkor felmerül a kérdés: mi lett volna az a sajátossága, amely alapján a többi, ugyancsak szabadon járt mulatsági páros táncoktól elkülönítette volna? Ami indokolta volna, hogy külön nevet kapjon? Ha önálló nevet kapott, és évszázadokon keresztül öröklődött nemzedékről nemzedékre, akkor kellett lennie benne valami *állandónak* – ez pedig azt feltételezi, hogy kötött szerkezetűnek kellett lennie. Ezt támasztja alá a szólásban fennmaradt „elől járod” kifejezés is, aminek jelentése a fentiek fényében nagy valószínűséggel eldönthető: arra utal, hogy a régi kállai kettősnek lehetett egy táncvezetője, aki a sorban táncolók számára megszabta a figurák egymásutániságát, vagy legalábbis hozzá mint legjobb, legtekintélyesebb táncoshoz igazodtak. A tánc 19. század végi rekonstruált formája sem elsősorban a színpadi bemutatás, illetve az „áttekinthetőség” miatt lett kötött szerkezetű, mint ahogy Szabó Antal írta,⁹¹ hanem egyfelől azért, mert a táncnak szorosan a dal szövegéhez kellett igazodnia a szerelmi történet megjelenítése érdekében, végső soron pedig azért, mert a kállai kettős *eredendően* is kötött tánc lehetett.

Farkas Lajos, noha ír az első két dallam szerelmi tematikájáról, és részletesen leírja a figurák egymásutánját, köztük a csalogatós motívumokat, mégsem kapcsolja össze a táncfigurákat a szövegben kibontakozó dramaturgiával; mindössze annyit jegyez meg, hogy a motívumok háromszor ismétlődnek. Elgondolkodtató, hogy nem veszi észre, vagy legalábbis nem utal a tánc és dallama közti szoros párhuzamra, amit Szabó Antal több írásában is világosan megfogalmaz. Egyik újságcikkében Szabó például ezt írja: „...a Kállai kettős táncfiguráit s ahhoz 17 verset gyűjtöttem össze s ezekből mint khaoszból sorrendbe szedtem a tánc figuráit s azokat összhangba állítottam a versekkel: így, ezek szerint táncolják 1895. évtől a Kállai kettőst. Két táncfigurához verset nem tudtam kikutatni, ezekhez megfelelőket irtam, melyek szakértők véleménye szerint érthetőbbé, s kerek egészszé teszik a Kállai kettőst.”⁹² Mindebből egyértelműen kitűnik, hogy Szabó Antal volt az, aki a kísérődal szövegéhez igazítva sorrendbe rakta a motívumokat. Viszont az is nyilvánvaló, hogy ez nem az ő koreográfusi leleménye volt: neki tulajdonképpen csak össze kellett illesztenie az értelemszerűen összetartozó részeket, hiszen a dalszöveg párbeszédeiben kibontakozó szerelmi összezőrdülésnek, a számonkérés, kiengesztelés majd kibékülés mozzanatainak megvoltak a táncbeli megfelelői a közeledés-távolodás-csalogatás motívumaiban. Az első dallam párbeszédes formája tehát ismét csak a tánc kötöttségét igazolja, hiszen egy sajátos szerepjátszó, a szöveget a tánc nyelvén megfogalmazó előadásmódot igényelt, amely eleve nagymértékben megszabta a motívumok sorrendiségét.

A kötött szerkezet bizonyítékeként érdemes megemlítenünk a Farkas Lajosnál még kétsoronként, Szabó Antalnál már csak négysoronként ismétlődő „pityegtetést” is, amelyre a táncosok helyben megállva „höcögtetést” és – nyilván a férfiak – bokázót

⁹¹ Lásd Szabó 1924d.

⁹² Ez azt jelenti, hogy a korábbi kilenc versszakot tizenegyre egészítette ki (Szabó 1934: 2). Ebből az írásból az is kiderül, hogy Szabó Antal a kállai kettős kapcsán szerzői jogra is igényt tartott.

jártak; ez a refrénszerűen visszatérő zenei és táncmotívum ugyanis már önmagában is keretek közé zárta, meghatározta a tánc struktúráját.

Végül utalnunk kell a kállai kettős térformájára, a férfiak és nők egymással szemben kialakított sorára mint a táncot erőteljesen meghatározó tényezőre: a sorban táncolásból ugyanis *eleve* következik az egymáshoz igazodás, hiszen éppen azért rendeződnek a táncosok sorba, hogy az egyéni improvizáció lehetőségét visszafogva egységessé váljon a tánc. Érdekes módon a sorban táncolást egyik leírás sem említi, noha egy ilyen párban járt, helycserékkel tarkított, kontratánc jellegű táncnak ez a legkézenfekvőbb térformája. Farkas Lajos esetében, aki gyűjtései során valószínűleg csak egy-egy párt láthatott szólóban táncolni, érthető ennek az elmaradása. Viszont Szabó Antalnál, aki elég pontosan leírta koreográfiája folyamatát, már kifogásolható, hogy csupán mellékesen, a vármegyei urakat idézve utal a tánc térformájára („kolón szerűen”, azaz sorban). Ez esetleg azzal magyarázható, hogy ezt annyira magától értetődőnek vette, hogy nem tartotta szükségesnek külön megemlíteni.

A kállai kettős kötött volta egyúttal azt is kizárja, hogy nagy ügyességet és erő igényelt volna – ebben az esetben ugyanis csak nagyon kevesen tudták volna eljágni. A recens magyar tánc hagyomány kötött szerkezetű csoportos táncai – mint például a karikázók, körverbunkok – mindig jóval egyszerűbbek az improvizatív és individuális táncoknál, hiszen lényegük nem az egyéni ügyesség, virtuozitás fitogtatása, hanem a csoportnak való alárendelődés, méghozzá az egységes előadás, az egyöntetűség, végső soron pedig az adott szokáshoz kapcsolódó aktuális rituális, szertartásos vagy egyéb funkciójuk betöltése érdekében.⁹³

2. A kállai kettős táncrészei

A kállai kettős táncrészeinek kérdése már Farkas Lajosnál felmerül, aki az általa gyűjtött öt dallamból többféle érv alapján hármat eleve kizár a lehetséges kísérődallamok közül. Szerinte tehát kétrészes a tánc: a hosszabb, sok versszakon keresztül járt lassút egy rövidebb friss követte. Leírása szerint a frissben olyan figurákat jártak, mint a lassúban, csak élénkebb tempóban, vidám hangulatban. Réthei – Farkas Lajos tanulmánya alapján – szintén a tánc kétrészsége mellett foglal állást, és a Jósza Jolán által írottak is ezt támasztják alá. Szabó Antal pedig, aki saját elmondása szerint maga is végzett gyűjtéseket, gyakorlatilag a Farkas által leírtaknak megfelelően állította össze 1895-ben kétrészes táncrekonstrukcióját, egyértelműen kijelentve, hogy a friss részben a lassú figurái ismétlődnek. A lassú rész kísérődala – mai szövegváltozatában – a *Felülről fúj az őszi szél* kezdetű dallam, a frissé pedig a *Kincsem, komámasszony*. A dallamokat illető egyöntetűség oka az, hogy mind Réthei, mind Szabó Antal Farkas Lajos leírását vette át. Nem szabad azonban elsiklanunk a fölött a tény fölött, hogy noha a táncrészek meghatározása alapvetően a dallamok „kiválogatása” alapján történt, a Farkas Lajos és „ügybuzgó” társai által összegyűjtött szegényes motívumanyag gyakorlatilag két dallamra, egy lassú és egy frissre „volt elég”. (A lassú tétel alapmotívuma a kettes csárdás a höcögtetés bokázójával és helyben járt cifrájával, míg a friss

⁹³ Ratkó 2007: 47–48.

rész a cifrára épül, kiegészülve a férfiak csizmaszárcsapójával.) Több táncrészt ez a motívumanyag már nem bírt volna el.

A tánc mostani formájának azonban mégiscsak van egy harmadik része, amely adataink szerint 1922-ben, a táncot akkor betanító Toka Károly városi tanácsos, törvénybíró révén került bele a kállai kettősbe.⁹⁴ Az ő neve már Szabó Antal cikkeiben is feltűnik, mint a kállai kettős legkiválóbb előadója, aki „legszebb délceg magatartással, igazi meleg hangulattal, s csaknem utánozhatatlan lebegő rezgéssel és dallal párhuzamosan” járta a táncot.⁹⁵ Ő volt az, aki egy harmadik résszel toldotta meg a korábban kétrészes táncot: a *Nem vagyok én senkinek se adósa* kezdetű dallamra a táncosok oldalt váll-derékfogással összekapaszkodva nagy félkört alakítanak, és kisharangot, lengetőt, hegyezőt járnak a dallam végéig. Ennek a helyi csárdás motívumaiból építkező, betoldott résznek egyértelmű a *finálé szerepe*, hiszen azzal, hogy a táncosok félkörbe rendeződve többé nem egymásnak, hanem a bemutató közönségének táncolnak, megszűnik a tánc szerelmi kettős jellege. A kísérődal is a maga 14–26 szótagos, pergő ritmusú soraival a tánc végének felgyorsítását, csattanós, hatásos befejezését szolgálta. A kállai kettős háromrészessége tehát új, 20. század eleji fejlemény, amelynek hátterében egyértelműen közönségikert célzó „színpadi” szempontok keresendők. Hogy ez az újítás mennyire sikeres volt, az bizonyítja, hogy a tánc későbbi felújításaikor (1923–1924) már ezt az új formát tanították, amely aztán a gyöngyösbokrétás együttes megalakulásával és a kállai kettős színpadra kerülésével nyert véglegesen polgárjogot (1931). Ennek ismeretében revideálnunk kell azt a szakirodalomban elterjedt nézetet, mely szerint a kállai kettős a csárdás archaikus hármas tagolódásának példája lenne.⁹⁶

Az eddig leírtak fényében tehát bizonyosnak tűnik, hogy a kállai kettős eredetileg kétrészes tánc lehetett. Alaposabban megfigyelve azonban a táncról szóló leírásokat, ezt a kijelentést mindenképpen árnyalnunk kell: valószínűbbnek tartjuk, hogy a táncnak volt egy lassú tempójú, mindig ugyanarra a dallamra járt, kötött szerkezetű állandó eleme,⁹⁷ és volt egy ráadásként, függelékként hozzá kapcsolódó gyorsabb tempójú része, amelyet gyakran improvizálva is jártak, s amelynek a dallama is változhatott. Ez megmagyarázhatja a Farkas Lajos által közölt öt dallamot éppúgy, mint a fejre tett pohárral járt mutatványos táncról szóló adatokat. A kötött és improvizatív tánc együttes megjelenését igazolja a következő részlet Szabó Antaltól: a lassú rész befejeztével „Az öröm magával ragadja úgy a férfit, mint a nőt, s kezdik járni gyors ütemben a táncfigurákat a *fenti sorrendben*. A férfi így aztán közbe-közbe, mikor egymástól eltávolodva táncolnak, ahol *ösztoe diktálja*, be-be mutat virtuosos táncfigurái közül egyet-

⁹⁴ Nyárády 1969: 30., 35. A tánc – 1895-ös felújítását követően – egy sértődés következtében 27 évre újból eltűnik a színről, és csak 1922-ben bukkan fel újra. A sértődés pedig abból fakadt, hogy a bemutatón a Néprajzi Társaság és a Néprajzi Múzeum képviselőiben résztvevő budapesti szakemberek csak Szabó Antal tanítónak fejezték ki elismerésüket, a betanításban segédkező Toka Károlynak nem; ennek következményeként a nagy felbuzdulást követően csaknem három évtizeden keresztül sem ő, sem a vele szolidaritást vállaló kállai fiatalok nem táncolta a kállai kettőst.

⁹⁵ Szabó 1924b: 3.

⁹⁶ Pesovár 1979: 726.

⁹⁷ Ezt igazolja Görömbei Péter is, aki kifejezetten lassú táncként említi a kállai kettőst, friss részről egyáltalán nem tesz említést.

egyed [kiemelések tölem].”⁹⁸ Hasonló értelmű Farkas Lajos leírása is, amely már azt sugallja, hogy a friss rész nemcsak részlegesen, hanem *teljes egészében* improvizatív jellegű volt: „A második dallam egy alapon nyugszik az elsővel, de rithmusa gyorsabb, apróbb, mely bő alkalmat nyújt a tánczolóknak a magyar tánczrithmus sokféle aprózásában és figuráiban való ügyességök bemutatására.”⁹⁹ Úgy véljük, a tánc friss részének ez a (részlegesen) improvizatív jellege magyarázatot ad azokra a korábban taglalt elmentmondásokra is, amelyek abból fakadtak, hogy a szerzők a kállai kettőst „bizonyos keretek” közé zárt, ugyanakkor mégis szabadon variálható táncként próbálták leírni.

Végezetül érdemes kitérnünk a kállai kettős és a csárdás viszonyára; úgy véljük, az a szemlélet, amely a néptáncagyomány szemszögéből értelmezi a kállai kettőst, mindenképpen revízióra szorul. Ugyanis még ha a kállai kettős egyes motívumai hasonlóak is a helyi páros tánc motívumaihoz (kettes csárdás, bokázó, cifra), visszafogott előadásmódjával, a néptánctól eltérő stílusával mégis alapvetően különbözik a csárdástól. (Kivételt képez ez alól a tánc harmadik, finálészerű része; lásd fentebb.) Ugyanígy a kállai kettős direkt módon megnyilvánuló, hangsúlyos csalogatós mozzanatai (a pár egymáshoz való közeledése és távolodása, a nőnek a férfi karja alatti kibújása, a kísé-
rődallam szövegében és a bekiabálásokban kifejezett, kargesztusokkal és mimikával felerősített érzelmi hullámlás) idegenek a csárdástól, amelyben a csalogatás sokkal indirektebb módon, csupán táncsal kifejezve jelenik meg.

A kállóiak maguk is határozott különbséget tesznek a két tánc között. Vass József egykori táncos így nyilatkozott erről: „Egyáltalán nem hasonlított! Hát ugyi ennek más vót a tánca meg a nótája, az meg ugyi egy régi szép csárdás vót.”¹⁰⁰ A csárdásnál sokkal indokoltabb a kállai kettőst a hasonló előadásmódú reformkori népies műtáncokkal (például körmagyar, palotás) párhuzamba állítani, melyek tánciskolai közvetítéssel ismertek lehettek Nagykállóban is, és esetleg hatással lehettek a kállai kettős 19. század végén rekonstruált formájára. A kállai kettős egyik karakterisztikus mozzanata, a nők szoknyamozgatása is a néptáncra nem, de nemzeti műtáncainkra nagyon is jellemző – bár a kállai kettősben előforduló széles szoknyafordítgatás egyedinek mondható. Nem tudhatjuk, hogy e műtáncok hatottak-e, és ha igen, milyen mértékben a kállóiak híres táncára, mindenesetre a századokon át fennmaradó kállai kettős megőrizte azt a historikus jellegét, amely egyfelől elkülönítette a néptánctól, másfelől rokonította a hasonló, „fentebb stílt” képviselő magyaros tánckompozíciókkal.

V. A kállai kettős dallamai

A kállai kettős zenéjét már a tánc első krónikása, Görömbei Péter is „sajátosnak” minősítette, ami minden bizonnyal arra utal, hogy a többi táncétól különböző, egyedi zenéje lehetett, mint ahogy fennmaradt formáját is ez jellemzi. A tánc kísé-
rődalainak

⁹⁸ Szabó 1924c: 4.

⁹⁹ Farkas 1895a: 82.

¹⁰⁰ Saját gyűjtés, 1990. február. Ne felejtjük el, hogy a *Felülről fúj* kizárólag a kállai kettős dallamként ismert, csárdáshoz nem húzták.

zenei szempontú vizsgálatával már Farkas Lajos is megpróbálkozott, amikor – szövegük mellett – zenei jellegzetességeik alapján választotta ki a szerinte a kállai kettőshöz szorosan kapcsolható két dalt. A dallamok tudományos vizsgálatát azonban Paksa Katalin végezte el,¹⁰¹ aki nemcsak a Farkas által közzétett öt dallamot, hanem a tánchoz később hozzákapcsolt hatodikat is elemzés tárgyává tette. Tanulmányának eredményei fontos tanulságul szolgálnak számunkra is a tánc történetének felvázolásában.

1. A lassú rész dallama

Mindjárt a különleges szépségű, a tánc egész jellegét, hangulatát meghatározó kezdő dalról (*Felülről fúj az őszi szél*; lásd a *Mellékletben*) több érdekes adalékot tudhatunk meg. Az egyik az, hogy ennek a dallamnak mindössze tizenhárom változatát találták meg a gyűjtők: hatot Nagykállóban, a többi pedig néhány környékbeli faluban.¹⁰² Figyelemreméltó, hogy ez utóbbi variánsok többségét kifejezetten a kállai kettős dallamaként, és nem énekes, hanem hangszeres változatban ismerték¹⁰³ – nevezetesen a Nagykállóhoz közeli geszterédi és érpataki banda,¹⁰⁴ valamint a távolabb eső szatmárökrítói és tiszakóródi zenekar (Szatmár). A zenészek megjegyzései szerint noha igen régi dallam, mégsem ismerték sehol: „Egy faluban se kérte senki... Pedig én tágas tereket jártam össze-vissza, de azok se kérték sose. Nem is tudták...”¹⁰⁵ A tiszakóródi prímás szerint körülbelül ötven éve, vagyis – a gyűjtés évétől (1990) visszaszámítva – az 1930–1940-es évek óta nem húzták. A dal szövegét maguk a zenészek sem tudták.¹⁰⁶

A gyűjtött variánsokból mindössze kettő van (Szamosszeg, Nyírábrány), amelyet az adatközlők nem hoztak összefüggésbe Nagykállóval és a kállai kettőssel, éppen ezért ezeket a változatokat talán a dallam elterjedésének és új funkcióban való alkalmazásának első, folytatás nélkül maradt jeleiként kell értelmeznünk. Az 1970(?)-ben gyűjtött szamosszegi variáns részint jelentősen eltérő ritmikájával, részint pedig pi-

¹⁰¹ Paksa 2011a.

¹⁰² Itt érdemes megjegyeznünk, hogy a kállai kettős első dallamán kívül létezik még egy hasonlóan különleges szépségű, Nagykállóhoz köthető dallam: a *Szól a kakas már*. A dalt a legenda szerint a kállai csodarabbi, Taub Eizik Izsák (1751–1821) egy pásztorfiútól hallotta, és annyira megtetszett neki, hogy megvásárolta tőle. A szép szerelmes szövegű dallam héber sorokkal kiegészülve így vált a chaszid zsidóság legkedveltebb énekévé.

¹⁰³ Paksa 2011a: 304. A gyűjtött változatokat lásd a *Magyar Népzene Tára* XII. kötetében: Paksa 2011b: 505–516. no. 510–519. A változatok nem a dallam hangjainak variálódását, hanem csupán a zenei refrének eltérő számú alkalmazását jelentik. Egyetértünk Paksa Katalinnal abban, hogy a dallamnak ez a kötöttsége a tánc kötöttségéből fakadhat. Vö. Paksa 2011a: 305.

¹⁰⁴ A kállai kettős még a Nagykállóhoz közeli Geszterédre, Bökönybe és Érpatakra sem került el hagyományos úton; az idősebb generációk inkább csak hírből, illetve az „Eljáratom veled...” szó-lásból ismerték a táncot. Az 1930-as évektől aztán olykor-olykor a nagykállói együttes vendégse-replése kapcsán, esetenként pedig egy-egy Kállóból érkező násznép révén láthatták a kállai kettőst. A tánc presztízsét jelzi viszont, hogy az 1930–1950-es években a falubeli gyerekeknek, illetve fiataloknak iskolai-tánciskolai keretek között, valamint a helyi táncsoportokban tanították a kállai kettőst. Lásd Ratkó 1996: 266–268.

¹⁰⁵ Paksa 2011b: 1044. 515Cj.

¹⁰⁶ Paksa 2011b: 1044. 515Aj.

káns szövegével meglehetősen távol esik az eredetitől. Azonban éppen eltérő ritmusa teszi nyilvánvalóvá, hogy az eredeti dal szépségét csak részben adja a melódia: legalább annyit tesz hozzá sajátos „andalgó” lassúsága, a nyújtott és éles ritmusokkal súlyozott dallam fenséges „hömpölygése”. A nyírábrányi, szöveg nélküli változatot az idős énekes szerint már 1910 előtt is ismerték menyasszonybúcsúztatóként; erre a lassú dallamra fordult a völegény a menyasszonnyal.¹⁰⁷

Paksa Katalin megállapítása szerint a *Felülről fúj* dallama sem a 19. századi gyűjteményekben, sem a kor divatos műfajában, a népszínművekben nem bukkan fel. Szűk földrajzi elterjedése és nagyfokú egyöntetősége alapján úgy véli, hogy a dal helyi kialakítású lehet, és a kállai kettős 19. századi történetével függ össze.¹⁰⁸ A dallamnak ez a csaknem kizárólagos kötődése Nagykállóhoz, illetve a kállai kettőshöz magyarázza azt, hogy a tánc három kísérődallama közül ezt azonosították magával a táncsal. Szűk körű elterjedésének talán éppen ez az oka: hogy csak a kállai kettőshöz énekeltek, más alkalommal nem,¹⁰⁹ a táncot viszont – még 1895-ös felújítása után is – ritkán adták elő. A kállai kettős Gyöngyösbokrétával összefüggő későbbi színpadra kerülése (1931) már túl késői lehetett ahhoz, hogy szélesebb körben elterjedjen. A tánc bemutató szerepkörével, kötött táncfolyamatával és erősen helyi jellegével magyarázható tehát, hogy a kállai kettős e fő kísérődala nem került be a folklorizáció természetes vérkeringésébe, s ebből fakadóan sem dallamának, sem szövegének nem képződtek variánsai, sőt – a tánc kötött karakterével, a tánclépések ritmusával szoros párhuzamban – még a ritmusa is állandó (lásd fent), és nem alkalmazkodó ritmus, mint az új stílusú dalokra általában jellemző.

A dallamot zenei vonásai több oldalról is a 19. századhoz kötik: egyrészt az e századi népies divat egyik igen népszerű eleme, a nyújtott és éles ritmus váltakozásából kialakuló choriambus, amelyet a korban „a magyaros ritmus megtestesítőjének” tartottak, másrészt pedig egy szintén 19. századi, a tánc hagyományban lejátszódó stílusváltással párhuzamos zenei jelenség, az augmentáció.¹¹⁰ Paksa Katalin ugyanis a dal sajátos ütembeosztása alapján feltételezi, hogy ritmusa egy korábbi, dudánóta ritmusú dallam augmentációjával, vagyis nyolcadoló alaplüktetésének negyedesre bővülésével jött létre.¹¹¹ Fennmaradt formájában tehát a *Felülről fúj* 19. századi fejleménynek mondható, sirató stílushoz tartozó alpdallamának gyökerei viszont sokkal korábbra nyúlnak vissza: Vargyas Lajos és Dobszay László szerint a dudánóták és a sirató stílusú dalok egyaránt népzeneink keleti örökségéhez tartoznak, és „egy ősi stílus újabb alakváltozásának eredményei”.¹¹²

¹⁰⁷ Paksa 2011b: 1046. 519j. a–b. A nyírsegi lakodalmi szokások ismeretében valószínűsíthető, hogy az énekesnek ez a megjegyzése téves, ugyanis a menyasszony búcsúztatásakor a völegény nem volt jelen; szerepe szerint a vőfély volt az, aki egy-egy búcsúztató vers után a zenekar által húzott lassú „vigtus” (víg tus) dallamára fordult egyet a menyasszonnyal. Lásd Ratkó 1996: 138–139.

¹⁰⁸ Paksa 2011a: 304.

¹⁰⁹ Harsányiné 2007a: 84.

¹¹⁰ Paksa 2011a: 305–306. A régi stílusú táncoknak és kísérőzenéjüknek ez az átalakulása az új stílusú táncok, a negyedes lüktetésű verbunk és a csárdás kialakulását jelentette.

¹¹¹ Paksa 2011a: 306.

¹¹² Paksa Katalin idézi: Paksa 2011a: 310.

A *Felülről fúj* dallamának van még egy különlegessége, nevezetesen a hangszeres zenében refrénszerűen visszatérő „pizzicato-manír” vokális kísérete: a táncosok staccato dúdolása, ami kiemeli „a dal játékos, évődő karakterét”¹¹³ (s amelynek táncbeli megfelelője a höcögtető, bokázó, illetve a pityegtetés). A Farkas Lajos által 1895-ben lejegyzett dallamban ez a „hümmögés” hat hangból áll és kétszer szerepel egy strófán belül (a 2. és 4. sor után), míg Szabó Antal 1924-es közleményében már csak öt hangból áll a refrén, és csak egyszer, a strófa végén fordul elő. Ez azt jelenti, hogy a két publikáció – és egyben a tánc két felújítása – között eltelt 29 évben módosult a dallam: az egyik refrén eltűnt, illetve a hat „hümmögésből” öt lett.¹¹⁴ Nem tűnik valószínűnek, hogy a 19. század végéig megőrzött változat röpké 30 év alatt egy természetes felejtési folyamat révén változzon meg; sokkal inkább elképzelhető, hogy a dallam a koreográfiát összeállító és betanító Szabó Antal tudatos beavatkozása nyomán nyerte el mai formáját. Ez annál is valószínűbb, mivel ő egyébként is meglehetősen szabadon bánt a tánc kíséredalával, hiszen egyfelől két, általa írt versszakot is betoldott a szövegbe, másfelől megváltoztatta a kezdősor szövegét: a korábbi két variánst (*Mikor felülről fúj* és *Hidegen fújdogál a szél*) a dallamhoz jobban igazodó, kedvezőbb prozodiájú szövegre cserélte (*Felülről fúj az őszi szél*). A 2. sor utáni refrén elhagyásával feltehetően az lehetett a szándéka, hogy a tánc folyamatát megakasztó höcögtetők egyikének elhagyásával gördülékenyebbé tegye a táncot. Ez különösen indokolt lehetett, ha a refrén tempója lassabb volt a dalénál, mint a *Magyar Népzene Tárában* közölt énekes és hangszeres változatok egy részében látjuk.¹¹⁵ Az egyik 1971-ben gyűjtött énekes változatról például azt olvashatjuk, hogy az adatközlő a refrént „lassabban, szélesebben és feszes ritmussal” énekelte, és a következőket fűzte hozzá: „Így szépen ki lehet taktusra verni. De én még nem láttam azt a rendes taktust... Fodor [primás] is ezt mondta, hogy ezt nem tudják megcsinálni. Ezt nem is tudták, talán [csak] eén [sic!] tudtam, meg nekem van egy unokatesvérem...”¹¹⁶ Ebből a megjegyzésből úgy tűnik, mintha a refrén lelassulása hozzátartozott volna a tánchoz, amit viszont csak a legkiválóbb táncosok tudtak mozgással követni. A rendelkezésre álló kevés adatból nem dönthető el, hogy ez a lassulás állandó vagy esetleg alkalmi része lehetett a kállai kettősnek, mindenesetre önmagában is különleges és ismereteink szerint példa nélkül álló jelenség a magyar néptánc hagyományban, hogy egy táncot – egyfajta sajátos intermezzóként – egy közbetoldott, refrénszerűen ismétlődő zenei és táncmotívum szakítson meg.

Ugyancsak „valóságos, nagy múltú tradíció áll” a dal másik egyedi vonása, a szerepjátszó, párbeszédes éneklési mód mögött is, amely példa nélkül áll a magyar néphagyományban.¹¹⁷ A nő és a férfi felelgetős éneklése a népszínművek világát idéző,

¹¹³ Paksa 2011a: 304–305. A pizzicato betoldáshoz lásd még Tari 1982: 575–577.

¹¹⁴ A refrén hat hangból álló formája a később gyűjtött változatok némelyikében még felbukkan. Ezen kívül az 1960-as és 1971-es gyűjtésekben a refrén eredeti változata („hm-hm-hm-hm-hm”) mellett feltűnik a „ja-ti-ta-ti-tom”, illetve „ra-ti-ta-ti-tom” forma is, mindkét esetben férfi énekestől; a párhuzamosan éneklő női adatközlő a „hümmögést” dúdolja. Vö. Paksa 2011b: 519. no. 513.; 517–519. no. 512. és 1042–1043. 511j.

¹¹⁵ Paksa 2011b: 506–507. no. 511., 1044. 513j., 1042–1043. 511j.

¹¹⁶ Paksa 2011b: 1042–1043. 511j.

¹¹⁷ Paksa 2011a: 307. Vö. még Paksa 2011b: 1042–1043. 511j.

műköltői eredetű szöveggel, és a táncban is megjelenő évődéssel, csalogatással függ össze. Az első két versszaknak még vannak folklórban gyökerező párhuzamai,¹¹⁸ de a szöveg többi részének terjengős, olykor mesterkéltséggel és művi megfogalmazása teljesen idegen a népdalok stílusától, képi nyelvezetétől. Ebben a romantikus-népszínműves előadásmódban illeszkednek a szerelmi civódást közvetlenül kifejező közbekiáltások is („Hogy szerettem, mégis megcsalt!”, „Ha te úgy, én is úgy!”), amelyek éppen „veszedős” tartalmuk révén különülnek el a formailag hasonló táncszóktól. Mindenesetre érdekes kontrasztot alkot egymással az új stílus jegyeit hordozó, de gyökereivel a régmúltba visszanyúló népdal feltűnő szépségű dallama és színvonalában messze elmaradó, „fűzfapoétára” valló szövege.

2. A friss rész dallamai

A kállai kettős friss részének kísérődallamai a tánc 1895-ös felújítása óta a Farkas Lajos által kiválasztott *Kincsem, komámasszony*, valamint 1922-től a betanító Toka Károly által hozzácsatolt *Nem vagyok én* kezdetű dal (lásd mindkettőt a *Mellékletben*). Mindkét dallam közismert más tájakon is, nem kötődik kizárólagosan Nagykállóhoz, mint az első dallam.

A *Kincsem, komámasszony* legkorábbi előfordulásai a 18. századból valók; ezekből kiderül, hogy a dallam a korabeli színjátszáshoz (iskoladramához) kapcsolódott dalbetétként. A 19. században a nemzeti romantika tovább emelte a dal népszerűségét, amiről számos adalék tanúskodik: népszínműbe éppúgy bekerült, mint kéziratok, népdalgyűjtemények és hangszeres kiadványok egész sorába. A népzenei hagyományban húsz változatát gyűjtötték fel a Dunántúlon, a Felföldön és az Alföld északkeleti felén. Figyelemre méltó a dallam rokonsága a tánc első dallamával: „A kállai kettős dalainak belső összetartozását erősíti, illetőleg kölcsönhatását mutatja” a két dal első sorainak, valamint a strófák formai felépítésének hasonlósága.¹¹⁹

Még nagyobb fokú a hasonlóság a két friss dallam között, amennyiben a *Nem vagyok én* közeli rokona, sőt feltehetően leszármazottja a *Kincsem, komámasszonynak*: dallamuk a második sor közepétől megegyezik, sőt a szövegük közt is „átjárás mutatkozik”. A *Nem vagyok én* újabb kialakulású dallam, a 19. század közepétől bukkan fel nagy számban. Népszerűségét jellemzi, hogy három népszínműben is szerepelt ebben az időszakban, valamint hogy Liszt is feldolgozta egy máig kiadatlan művében. A népzenei gyűjtők harminc változatát találták meg a Dunántúlon, a Felföldön és az Alföldön, viszont a régiesebb hagyományú Erdélyben és Moldvában nem ismerték, ami újabb bizonyíték késői kialakulására.¹²⁰

A Farkas Lajos által közölt 3–4. dallam (*Ha úgy tudnál szitálni; Azt mondják*), melyet ő „szláv” melódiájuk és a tánc szerelmi témájához nem illeszkedő szövegük miatt elutasított, jellegzetes 18. századi, a Tyukodi- és Rákóczi-dallamcsaládhoz tartozó dalok, s mint ilyenek, mégiscsak jól illenek „a kállai kettős régebbi zenei világá-

¹¹⁸ A két versszak szövegének 19. századi párhuzamait lásd Paksa 2011a: 306–307.

¹¹⁹ Paksa 2011a: 308–309.

¹²⁰ Paksa 2011a: 309.

ba”.¹²¹ Végül az ötödik dallam (*Jó bort árul*) széles körben elterjedt dudanóta; mintegy száz, zömében felvidéki és alföldi változata ismert.¹²² Gunyoros szövegével a 3–4. dallamhoz, és nem a kállai kettős két fő dallamához kapcsolódik. Ezekből a dalokból hiányzik az a szoros zenei rokonság, amely a két első kísérodalt összeköti, és szövegükben sem kapcsolódnak a tánc szerelmi tematikájához – ebből következően talán joggal feltételezhetjük, hogy csak alkalmilag húzhatta egyiket-másikat a zenekar a kötött részt követő, szabadon is járt frisshez, vagy még inkább a kállai kettőt *követően*. A különleges eseménynek számító, nagy elismeréssel övezett tánc nimbuszához ugyanis sehogy sem illenek ezek az – *expressis verbis* – „illetlen” szövegek, legfeljebb egy-egy lakodalom „borgőzös” hangulatában kapcsolódhattak a kállai kettőshöz úgy, hogy a bemutatót követő felszabadult táncmulatságban hangozhattak el. Ezt az elképzelést támasztja alá Volly István adaléka is, aki a „csalogatós játék” részeként, a „reneszánsz szabadszájúság” továbbéléseként magyarázta az időnként elhangzó illetlen szövegeket: „A bokrétás bemutatókon mindig volt valami huncutság, új ötlet, a »haragszom rád«-ban vagy az összebéküléskor. Néha odasúgott valamit a táncos a párjának, az visszavágott. Kodály Zoltán feljegyzésében van egy bemondás, mely ritkán ugyan, de elhangozhatott, kivált lakodalmakon, szeszese hangulatban: »Sem kötője, sem szoknyája, csak a szőrös valagája« ... súgta a legény, míg a többi dalolta: Csak a sápadt két orcája... Belepirult a lány és jól odavágott a legény oldalába.”¹²³ Úgy véljük, hogy az ilyen fajta szabadszájú „évdés”, amely egyébként a lakodalmaknak természetes velejárója volt, a kállai kettős színpadra kerülésével, és ezzel összefüggésben fiatal táncosok bekapcsolódásával jelenhetett meg a táncban.

VI. A kállai kettős előadásmódja

A kállai kettőt a legkorábbi adatok szerint is mindig bemutató táncként járták el (az is elképzelhető, hogy a tánc nevéhez kizárólagosan kapcsolódó „eljárni” kifejezés is erre a mutatványos jellegére utal). Első, lassú tétele nem is volt alkalmas arra, hogy mulatsági tánc legyen: nemcsak lassúsága, illetve hosszúsága miatt, hanem a kísérodal szövegével való párhuzama (kötöttsége) miatt sem. A tánchoz – mind az írott források, mind a Nagykállóban végzett recens gyűjtések alapján¹²⁴ – nagyon karakteres előadásmódbeli sajátosságok kapcsolódtak.

Már Görömbei Péter is a tánc fontos tényezőjeként említi „a test délceg, sőt büszke állását”, amely végigkíséri a tánc előadását elejétől a végéig. Farkas Lajos szintén kiemeli, hogy a tánc milyenségét nem a tánclépések ismerete, hanem „az illetőnek testalkata, vérmérséklete s mindenek felett a magyartáncz rithmikája iránti fogékony-sága” határozta meg. A forma „művészi betöltése (tehát a kállai kettős lényege) mindig

¹²¹ Paksa 2011a: 304. E dalok zenei gyökerei ugyan a 18. századhoz nyúlnak vissza, szövegük viszont éppolyan műköltői jelleget mutat, mint a *Felülről fúj* szövege.

¹²² Paksa 2011a: 307.

¹²³ Volly 1986: 204.

¹²⁴ Az 1990-es évek elején végzett saját gyűjtéseimen kívül Szilágyi Zsolt szakdolgozatára támaszkodom, lásd Szilágyi 1990.

a tánczó egyéniségétől függött.” Romantikus túlzásokat sem nélkülöző leírásában a kállai kettőst valódi művészetként említi, „melyben komoly méltóság és rithmikus fürgeség, tudomány és ösztönszerűség, gondolat és érzelm, gyöngéd finomság és heroicus szenvedély lappangottak érdekes hármóniában összeolvadva”.¹²⁵ Kevésbé részletezően, de hasonló sajátosságokat fogalmaz meg a táncsal kapcsolatban Szabó Antal is. Mindkettejük írásából kiderül, hogy szerelmi témája ellenére a tánc nem fiataloknak való, hanem csak érett férfiak és nők tudták igazán jól eltáncolni.

E régi leírásokat teljes mértékben alátámasztják a Nagykállóban végzett recens néprajzi gyűjtések. Ezek szerint általános az a vélekedés, hogy a kállai kettőst igazán jól csak kállaiak tudják előadni, mert aki nem volt helybeli, annak „nem állt a vérébe a kállai kettős, mert ő nem idevaló születésű vót. Mert erre külön születni kellett.”¹²⁶ Ezt a kijelentést nemcsak az egészséges lokálpatriotizmus és a táncsal szemben érzett büszkeség megnyilvánulásaként kell felfognunk, hiszen a tánc előadásának másik fontos tényezőjét – nevezetesen hogy nem pusztán eljárták, hanem „megjátszották” a kállai kettőst – valóban elsősorban a nemzedékeken keresztül történő közvetlen átadás révén lehetett a leginkább elsajátítani. „Érzis kell ahhoz! ...mutatni kellett, ahogy a nótában benne volt! ... Tiszta játék az egész tánc”¹²⁷ – fogalmazta meg a korábban már idézett Vass József, aki az 1930-as évek elején, 23–24 éves korában került be az akkor Szabó Antal által vezetett táncgyűjtésbe, és hosszú élete során számtalanszor előadta, illetve maga is tanította a táncot. A játék, a „megjátszás” része volt mind a lassú, mind a friss részben a közeledés-távolodás, a kar alatti átbújás, az egymástól való elfordulások révén megvalósuló *csalogatás*. Mint ahogy Vass József megfogalmazta a frissel kapcsolatban: „Mindig ez vót a legfontosabb benne, hogy mindig átbújt! Úgy megcsalta, na!”¹²⁸ A tánc nehézségét éppen ez adta: az egyszerű és kevés motívumból felépülő, ismétlésen alapuló egyszerű koreográfiát meg kellett tölteni „azzal a belső mondanivalóval, amit az első dal lírai szövege sugall”.¹²⁹

A kállai kettős bemutatásának másik fontos, az adatközlők által említett előírása volt, hogy feszesen, „karakánul” kellett előadni. Vass József szerint „szépen ki kell kopogni a taktust”.¹³⁰ Ugyancsak ő a tánc simaságát is kiemelte, leszólva azokat, akik csak „löttyögtek” vagy „ugráltak”: „Én olyan rettentő szípen, simán tudtam táncolni, nem vertem én magamat ide-oda! ...ennek csak e vót a módja.”¹³¹ A „sima” tánc alatt feltehetően a visszafogott, fegyelmezett előadásmódot érthette.

Az előadásmódra, a tánc esztétikájára vonatkozó szabályok azonban nemcsak közvetlenül, hanem írásban is terjedtek kézről kézre annak a pár gépelt lapnak köszönhetően, amely „A Kállói-kettős nótái, a táncchoz utasítások” címen versszakról versszakra leírja a tánc menetét, és mellette azokat a magatartásra vonatkozó utasításokat, amelyeket a táncosoknak meg kell „játszaniuk”. A táncnak ez a lejegyzése az emlékezet

¹²⁵Farkas 1895a: 92–93.

¹²⁶Szilágyi 1990: 29.

¹²⁷Saját gyűjtés, 1990. február, adatközlő Vass József (szül. 1908).

¹²⁸Saját gyűjtés, 1990. február, adatközlő Vass József (szül. 1908).

¹²⁹Szilágyi 1990: 30.

¹³⁰Szilágyi 1990: 30.

¹³¹Saját gyűjtés, 1990. február, adatközlő Vass József (szül. 1908).

szerint Toka Károlyra megy vissza, akinek a lánya még arra is jól emlékezett, hogy az apja, aki egy füzetből tanította őket, a betanítás során mindig nagy hangsúlyt fektetett a megfelelő viselkedés elsajátítására:¹³² az érzelmeket kifejező közbekiáltásokra és az ezeket kísérő gesztusokra (ujjal fenyegetés, legyintés, szívre tett kéz, ölelő mozdulatok), valamint a szemrehányás, a harag, a dac, majd a hízélgés, csalogatás, kiengesztelés és kibékülés széles érzelmi skálájának „megjátszására”. A kállai kettős előadásának a különlegességét és egyben nehézségét éppen ez az oldala, az első dallam szövegéből kibontakozó szerelmi történet eljátszása adja, ami komolyabb előadói képességeket igényel. Szilágyi Zsolt frappáns megfogalmazásában: „A tánc szegényes motívumkészletétől sokkal fontosabb a dalok szövegében testet öltő történet »megjátszása«, ami a hűtlenséget feltételező nő és a hűséget igazolni akaró férfi konfliktusán alapul, s amit a megbocsátást követő felhőtlen táncöröm koronáz.”¹³³

A kállai kettős 19. század végi felújítása óta eltelt több mint egy évszázad alatt a tánc előadásmódja sokat változott: a táncos kinézetére és táncbeli viselkedésére vonatkozó, Farkas Lajos által akkor megfogalmazott elvárásoknak bizonyára megfeleltek a Szabó Antal által 29 évvel később kiváló táncosként felsorolt tekintélyes kállai polgárok. Ezeket a kvalitásokat viszont igen kevésbé lehet felfedezni a táncról készült három filmen: ezeken a férfiak délceg, büszke tartása és feszsége helyett inkább merevségnek ható visszafogott előadásmódot, míg a nőknél kissé tenyeres-talpas, olykor esetlen, nem igazán nőies mozgást látunk. Mindössze az 1955-ös filmen¹³⁴ szereplő egyik középkorú házaspár az, akiknek előadásmódja közel áll a hagyomány szerint előírtakhoz; ők csalogatásra épülő, szép improvizatív formáját is eljárvák a kállai kettősnek – nem véletlenül, hiszen a forrásokban többször emlegetett kiváló táncos, Toka Károly fiáról, Toka Menyhértől és feleségéről van szó.¹³⁵

A későbbi, együttesekben felnövő idősebb és fiatalabb táncos generációktól már egyre kevésbé lehet számon kérni a régi emelkedett, méltóságteljes, és mégis játékos csalogatással oldott táncolási módot, noha a törekvés megvan ennek megőrzésére. Mint ahogy Szilágyi Zsolt megfogalmazta, az újabb és újabb betanítások során „a feszséget elhagyva egyre több gesztikuláció és mimikai elem került be a táncba”, némi népszínműves jelleget adva ezzel az előadásnak,¹³⁶ – és tegyük hozzá, talán ezekkel kiegészítve a mai változatos, virtuóz színpadi néptáncoshoz képest igen szegényes táncanyagot, megpróbálván fokozni ezáltal az előadás színpadi hatását.

¹³² Szilágyi 1990: 29.

¹³³ Szilágyi 1990: 32.

¹³⁴ BTK Zenetudományi Intézetének filmtára, Ft.260.

¹³⁵ Az 1990-es évek első felében az egyik Kállai Kettős Néptáncfesztivál esti multságában volt szerencsém egy nagyon szépen, gazdagon variált kállai kettős improvizációt látni az akkori hagyományörző együttes két tagjától, Szilvási Árpádtól és feleségétől. Csalogatásra épülő, játékos táncukat a kállai kettős friss dallamaira járták. Valószínű, hogy a múltban hasonló módon, a kötött részhez kapcsolódhattak a tánc szabadon szerkesztett változatai.

¹³⁶ Szilágyi 1990: 30.

VII. A kállai kettős hatása

A tánc előadásmódja kapcsán érdemes külön kitérnünk a kállai kettős nézőkre gyakorolt hatására, hiszen a kettő szoros összefüggésben van egymással.

Mindenekelőtt – mint egyedi és különleges jelenséget – meg kell említenünk Jóna András elítélő véleményét, amely egyedül áll a táncról szóló irodalomban. Csak találgatni lehet, hogy miért nem kedvelte a kállai kettőt; képmutatónak esetleg éppen a szerelmi civakodás eljátszását, a csalogatás mozzanatait nevezhette, míg a „frivol” kánkánt a nők széles szoknyamozgató mozdulata juttathatta eszébe, amely illetlen módon alighanem látni engedte a táncoló nők bokáját és alsó lábszárát. Szerencsére véleménye nem akadályozta meg abban, hogy részt vállaljon az akkoriban már feledésbe merülő tánc újraélesztésében.

Fentebb már tisztáztuk, hogy önmagában a kállai kettős elnevezése és nagy híre azt jelzi, hogy valamilyen különleges, nem megszokott táncról lehetett szó, amely erősen hatott a nézőire. Megszületésekor különlegességét kontratánc mivoltában, kötött szerkezetében, bemutató jellegében, és nem utolsósorban sajátos, a mulatsági táncoktól nagyon eltérő emelkedett előadásmódjában határozhatjuk meg. Ehhez hozzájön még a mai napig fennmaradt változat különlegesen szép lassú dallama és szerelmi témája, amelyet nemcsak énekkel, hanem tánccal is megjelenítenek. Érdemes felidézünk a kállai kettős 1924-es felújításáról szóló tudósítást, amely némi romantikus túlzással, de mégis jól érzékelteti azt az óriási sikert, amelyet a tánc bemutatása aratott: „Amint felhangzott a zene és megkezdődött az utánozhatatlan lebegő rengéssel, graciosus mozdulatokkal, nemes méltósággal, majd büszke daccal, mindvégig délcegen, magyar lelket sugároztatón ható, megkapó varázsu tánc, amint felcsendült a leányok ajakán a tánccal együtt hangzó ősi szöveg, megindultan éreztük a kuruc kor daliás világának megelevenedését. ... a táncosok mindegyike tüzzel, csínnal, lelket kivetítően táncolt. A Kállai kettősnek rendkívüli hatása volt azokra, akik még soha nem látták. Ujjongó lelkesedés tapsa viharzott fel, a táncot meg kellett újrázni...”¹³⁷ Ha leszámítjuk a Trianont követő évek közhangulatából fakadó hazafias újságírói túlzásokat, akkor is érezhető – nemcsak a hatás nagysága, hanem az is, hogy mi váltotta ki: az a „nemes méltóság”, az az emelkedett előadásmód, amely „ódon zamatú” kísérelődálával,¹³⁸ veretességével egy rég letűnt kor történelmi levegőjét árasztotta. A megszokott, mulatsági funkciójú táncokhoz képest különleges és egyedi volt a dalban elmesélt szerelmi konfliktus táncbeli megjelenítése is.

Ez a nézőkre gyakorolt hatás azonban, amely végső soron évszázadokon keresztül fenntartotta és megőrizte a kállai kettőt, nem maradhatott meg örökké. Nem a tánc változott, hanem a kor, s az új elvárások aztán visszahatottak a tánc megítélésére és magára a táncra is. Ékes példa erre egy 1934-ből származó, vagyis mindössze 10 évvel a fenti esemény után megjelent hír a *Nyírvidékből*: a gyöngyösbokrétás együttes mellett létre-

¹³⁷ „A Kállai kettőt nagy sikerrel mutatták be Nagykállóban” 1924: 4. „A néprajzi szempontból is érdekes és jelentős eseményről” az *Ethnographiában* is megjelent ugyanennek a név nélküli tudósításnak egy rövidebb változata, lásd „A kállai kettős felújítása Nagykállóban” 1923/24: 117–118.

¹³⁸ Pallas 1896: 185.

jött, fiatalokból álló „rivális” táncsoport „...több városban való szereplése alkalmával a cigándi csoporttól annak tüzesebb táncából már is sokat vett át, miáltal a különben is öregebb házaspárok által táncolni szokott és így emiatt lassú és sokszor unalmas tempójú »Kállai kettősbe« több pezsgést, nagyobb tüzet vitt be, aminek következménye, hogy az általuk bemutatott »Kállai kettős« a közönségnek jobban tetszett.”¹³⁹

Lényeges mozzanat a tánc történetében, hogy a Gyöngyösbokrétá időszakában (1931–1944) felkerült a színpadra korábbi természetes közegéből, ami kizárólag a nagykállói lakodalmakat, bálakat, később műsoros rendezvényeket jelentette. Ezzel óhatatlanul is összevetésre került más együttesek táncaival, amelyek mindig az adott település hagyományos néptáncai voltak, míg a kállai kettős egyedüli képviselője volt a maga sajátos historikus műfajának. A saját táncára büszke nagykállói környezetből kikerülve a kállai kettős így olyan közönség elé került, amely a néptáncok harsányabb, változatosabb világához volt szokva. Ennek az lett a következménye, hogy a szokatlanul hosszú lassú részt le kellett rövidíteni: „...valamikor 22 percig táncoltuk, én valamikor úgy tanultam, csak Pesten eztet megfelezték, hosszú vót nekik, úgyhogy minden figurát csak egyszer kellett csinálni.”¹⁴⁰ A tánc különlegessége azonban még így is nagy hatást gyakorolhatott a nézőkre.¹⁴¹

A kállai kettős történetében kiemelkedő jelentőségű volt Kodály Zoltán kórusművének, majd Rábai Miklós koreográfiájának megszületése és bemutatása (1951), ami világhírnevet hozott a táncnak. A két alkotó személyében a kor legkiválóbbjai öntötték művészi formába Nagykálló történelmi múltú táncát. Paksa Katalin megfogalmazását átvéve a kállai kettős e két alkotásban kapott „időtálló, nemesveretű keretet”, és vált a magyar zene- és táncművészet egyik legnépszerűbb, klasszikus darabjaként a „nemzeti kánon” részévé.¹⁴² Nem lehet azonban nem észrevennünk, hogy a táncműben nem sok minden van, ami hasonlítana a Kállóban megőrzött, filmen is megörökített tánchoz! Erről már Nyárády is ír tanulmányában, megemlítve, hogy a nagykállóiak „pesti kállai kettős” néven különítik el a saját táncuktól a hírneves színpadi művet.¹⁴³ Volly István egyenesen „kiáltványt” írt a kállai kettős eredeti formájának visszaállítása érdekében: elismeri, hogy az alkotás „remek színpadi kompozíció”, de egyben felhívja a figyelmet arra, hogy „a három dallam, egyszólamú párbeszédes énekkel, néhány zenész kíséretével, már-már félezer éves hagyományelemeivel éppen olyan műemléki érték, mint a túristvándi vízimalom...”¹⁴⁴ Ne legyünk azonban igazságtalanok: vegyük figyelembe, hogy a színpadi kállai kettős megszületésének korszakában még nem a néprajzi hitelesség, a táncok autentikus megjelenítése volt az elsődleges szempont, hanem a művészi megformálás, s ennek érdekében az alkotók szabadon variálták a rendelkezésükre álló zenei és táncanyagot. Kodály például négy versszakra rövidítette a *Felülről fúj*

¹³⁹[Árendáczy] 1934: 4.

¹⁴⁰Saját gyűjtés, 1990. február, adatközlő Vass József (szül. 1908).

¹⁴¹Ezt a közönségre tett hatást e sorok írója maga is megtapasztalta az 1990-es évek elején egy debreceni néptáncfesztiválon, amikor az archív filmek alapján készített kállai kettős koreográfiája kirobbanó sikert aratott a nagykállói táncegyüttes előadásában.

¹⁴²Vö. Paksa 2011a: 310.

¹⁴³Nyárády 1969: 44.

¹⁴⁴Volly 1986: 205.

szövegét, és a három kísérődalhoz hozzátoldotta a *Jó bort árul* kezdetűt is, ami nem tartozott a tánchoz már első, 1895-ös felújításakor sem. Rábai Miklós, aki Volly István szerint nem látta eredetiben a kállai kettőt, némafilmről válogatta ki a koreográfiáihoz a lépéseket – ha pedig nem állt rendelkezésére film, akkor kitalálta a táncfolyamatot.¹⁴⁵ Nem véletlen tehát, hogy a színpadi mű motívumanyaga és térformái jelentősen eltérnek az eredeti táncétól. Ebből a szempontból akár kortörténeti dokumentumnak is tekinthetnénk a műalkotást. Azt azonban látnunk kell, hogy az alkotói szabadság jegyében elkövetett formai átalakítások a tánc eredeti mondanivalójának eltűnéséhez vezettek, s éppen a kállai kettős *lényege* veszett el: az első dallamban megfogalmazott szerelmi civódás majd kibékülés tánccal való megjelenítése. A táncballadából csupán a *tánc* maradt meg, s ez már joggal kérhető számon a neves alkotóktól.

A későbbi időszakban, az 1950–1970-es években a korszak néptáncszínpadjait jellemző sematikus, stilizált koreográfiák közé jól belesimult a kállai kettős,¹⁴⁶ viszont az 1980-as évek második felében a táncházmozgalom hatására megindult változások már jobban érintették a megítélését. Ebben a napjainkig tartó időszakban a néptáncmozgalom teljes átalakuláson esett át, melynek lényege egyre inkább az autentikus, néprajzi hitelességű tánc, zene és viselet színpadra állítása volt. Az utóbbi évtizedek nem igazán pozitív hozadéka volt a modern, felgyorsult életmód lecsapódása a néptánc-koreográfiákban, ami főként a táncok dinamikájának és tempójának felerősödésében nyilvánult meg. Ebben a megváltozott közegben a kállai kettős 9, sőt leghosszabb változatában 11 versszakos lassú része unalmassá vált a gyors tempókhoz, erőteljes hatásokhoz szokott közönség számára; nem véletlen, hogy kállai kettős újabb színpadi feldolgozásaiban a versszakok száma a felére csökkent.¹⁴⁷ A tánc líraisága, finomságai már nem igazán tudtak érvényesülni, hiszen a jelenkor átlagnézőjének már nincs szeme és füle az ilyen nüanszokra. A felvázolt több mint félévszázados folyamat oda vezetett, hogy a kállai kettős általunk ismert, a 19. század végéig visszanyúló formája a maga szegényes motívumvilágával, mesterkéltnek tűnő előadásmódjával, avitt szerkezetével a néptáncszínpad mai világában meglehetősen anakronisztikussá vált. A szépséges dallamra járt nyugodt tánc „monumentális monotóniáját” (Hamvas Béla) „terjengősnek” ítélte az utókor.

ÖSSZEGZÉS

A kállai kettős eredete és fennmaradásának több évszázados története a múlt homályába vész. A meglevő források, adatok, visszaemlékezések alapján elsősorban a logika eszközét segítségül hívva próbáltuk a felmerülő kérdésekre megadni a legvalószínűbbnek tűnő válaszokat. Történeti nyomozásunk eredményei a következőképpen foglalhatók össze.

¹⁴⁵ Volly 1986: 204–205.

¹⁴⁶ Kodály–Rábai ikonikus alkotása után az ötvenes-hatvanas években olyan nagynevű koreográfusok dolgozták fel a kállai kettős témáját, mint Molnár István, Szigeti Károly vagy Galambos Tibor; lásd erről Maác 1970: 60–64.

¹⁴⁷ Kevésbé közismert, hogy a kállai kettőt az 1990-es évektől napjainkig még jó néhányan színpadra alkalmazták.

A kállai kettős, nevének egy ismeretlen erdélyi szerző általi első említésekor (1674) már olyannyira közismert lehetett, hogy akkorra már Erdélybe is eljutott a híre. Ez alapján feltételezhető, hogy a tánc eredete a 17. század első felére-közepére nyúlik vissza. A ma ismert kállai kettős ősenek tekinthető tánc a nyugati fejedelmi udvarokból kiinduló új kontratáncdivat révén kerülhetett Kállóba. „Kállai kettős”-ként való megszületése és hírének elterjedése minden bizonnyal Kálló földrajzi helyzetével, illetve a településnek a vár felépülése következtében kialakuló fontos geostratégiai-katonai szerepével, élénk nyugat-európai és erdélyi kapcsolataival függött össze. A tánc sorsa nem értelmezhető a város történelme nélkül.

A kötött szerkezetű, a „pórnp” és a közkatonák korabeli improvizatív mulatsági táncaitól élesen elkülönülő, feltehetően bemutatóként járt táncot a vár helyőrségének nem kállói illetőségű tagjai nevezhették el „kállai kettős”-nek. Ezt a nevet aztán gúnyból átvihették a foglyok „táncoltatására” is, aminek hírént messze földre elvitték a máshová vezényelt katonák, vagy a városban megfordult utazók. Maga a tánc és kísérődallamai nem terjedtek el, hiszen ez a koreográfia ismeretét, és ezzel összefüggésben alkalmanként külön betanítást igényelt volna. A tánc neve azonban szólásokba kristályosodott formában évszázadokig fennmaradt.

A kállai kettős nimbusza már a kezdeti időkben kialakulhatott, hiszen Kálló többféle nációt és társadalmi réteget képviselő, sokféle helyről érkező, kevert lakossága számára kuriózumot jelenthetett az alapvetően a nemességhez, felsőbb rétegekhez tartozó tánc a maga eltérő jellegével, sajátos előadói stílusával. Elképzelhető, hogy már akkor is egyfajta csalogató karakter, szerelmi tematika jellemezte, vagy kísérődalának szépsége, esetleg már akkor is létező párbeszédes-felelgetős szövege tette emlékezetessé. A tánc nevének híressé válása még inkább megerősíthette egyébként is meglévő presztízsét, és jelentősen hozzájárulhatott megőrzéséhez, akár visszacsatolás révén is; idegenek számára ugyanis Nagykálló nevezetessége a kállai kettős volt, erről vált ismertté a város neve messze földön, s ez a helybeliekben is kialakíthatta a tánc értékességének, különlegességnek tudatát. Ez lehet az oka annak, hogy a tánc „túlélte önmagát”, vagyis a kontratáncok divatjának elmúlásával is fennmaradt, és bemutató táncként növelte a tekintélyesebb, módosabb családok nagyobb ünnepeinek, lakodalmainak a fényét. Kötött tánc lévén az elsajátításához a tánctanulás hagyományos ellesős-utánzós módja mellett feltehetően szükség volt valamiféle tudatos – például a kállai kettőst „elől járó” táncvezető általi – tanításra, valamint közös gyakorlásra is. Ez lehetett fennmaradásának kulcsa, még ha a 19. század végére csaknem teljesen el is felejtődött. Farkas Lajos és társai, valamint Szabó Antal gyűjtései a végső feledéstől mentették meg a táncot.

A kállai kettős 17. századi formája a kor kontratáncdivatjának felelt meg, s ennek nyomai, valamint feltehetően a 19. századi reformkori nemzeti műtáncok vonásai fedezhetők fel ma is kötött szerkezetében, kétsoros térformájában, a nők szoknyafordítgató mozdulatában, és mindenekelőtt a néptánctól alapvetően eltérő előadói stílusában. Eredendően két kötött szerkezetű, állandó dallamkíséretű részből állhatott (a harmadik, finálészerű rész csak a 20. század elején került a táncba), de a lassú tételt követő gyorsabb rész nagy valószínűség szerint szabad improvizációval folytatódhatott, melynek zenei kísérete újabb dallamokkal is kiegészíthetett. A 19. század végén, majd a 20. század elején gyűjtések alapján rekonstruált, máig fennma-

radt formájában a technikailag igen egyszerű tánc nehézségét az első kísérődalban megénekelt szerelmi történet „megjátszása”, a szerelmi civódás és kibékülés tánccal való megjelenítése adja. Mindent összevéve tehát a kállai kettős értéke nem motívumgazdagságában vagy virtuozításában rejlik, hanem historikus jellegében, melyet – táncagyományunkban egyedülálló módon – csaknem négy évszázadon keresztül megőrzött egykor dicső napokat látott szülővárosa, Nagykálló.

Melléklet



1. kép. A kállai kettős beállított, ujjon forgatós táncjelenete. Nagykálló, 1924. Magántulajdonban. Gönyey Sándor felvétele.

I. Felülről fúj az őszi szél

Tempo giusto moderato. *Lassú tánc.* Nagykálló, 1934. Volly I.
♩ = 116-120

Nő: Fe - lül-ről fúj az ő - szi szél,
Zö - rög a fán a fa - le - vél...
U - gyan ba-bám, ho - vá let - tél?
Már két es - te el nem jöt - tél!

Nő: Hm, hm, hm, hm, hm! Hm, hm, hm, hm, hm!
Férfi: (Ja - ti - ta - ti - tom!) Ja - ti - ta - ti - tom!)

(Férfi közbekiált: Ha te úgy, én is úgy!)

2.

Nő: Már két este el nem jöttél,
Talán a verembe estél?
Férfi: Nem estem én a verembe,
Véled estem szerelembé!
Hm, hm, hm, hm, hm! Hm, hm, hm, hm, hm!

3.

Férfi: Véled estem szerelembé,
Tudod, kedves vagy szívembe’!
Nő: De te engem nem szeretél,
(*Férfi* közbekiált: Dehogyanem, nagyon is!)
Éppen csak hogy kecsegtettél!
Hm, hm, hm, hm, hm! Hm, hm, hm, hm, hm!

4.

Nő: Ugyan mondd meg, mit gondoltál,
Mikor vélem elindultál?
Férfi: Nem gondoltam én egyebet,
Kapkod csókot, nem csak egyet!
Hm, hm, hm, hm, hm! Hm, hm, hm, hm, hm!

5.

Nő: Tegnap este mentem lesbe,
Valaki ült az öledbe’!
Férfi: Akárki ült az ölembé’,
Csak te voltál az eszembe’!
Hm, hm, hm, hm, hm! Hm, hm, hm, hm, hm!
(*Nő* közbekiált: Hogy szerettem, mégis megcsalt!)

6.

Nő: Csalfa voltál, az is maradsz,
Csak magadra haragítasz!
Pedig könnyen vigasztalhatsz,
Ha megölelsz, megcsókolgatsz!
Hm, hm, hm, hm, hm! Hm, hm, hm, hm, hm!

7.

Férfi: Még fittyet hány nékem lelkem,
Amióta üres zsebem!
Még elfordul tőlem, kincsem,
Pedig ő tart a bilincsen!
Hm, hm, hm, hm, hm! Hm, hm, hm, hm, hm!

8.

Férfi: Sem kötője, sem szoknyája,
Csak a sápadt két orcája,
Mégis csak azt mondogatja,
Szeret is, nem is, ihajla!
Hm, hm, hm, hm, hm! Hm, hm, hm, hm, hm!

9.

Nő: Ne gúnyolódj olyan hetykén,
Szeret nálad különb legény!
Férfi: Harag szülte, nem a szívem,
Bocsássál meg, kedves kincsem!
Hm, hm, hm, hm, hm! Hm, hm, hm, hm, hm!

10.

Nő: Megbocsátok, kedves rózsám,
Ha hű maradsz mindig hozzám!
Férfi: A templomban szent esküvel
Kötnek össze életemmel!
Hm, hm, hm, hm, hm! Hm, hm, hm, hm, hm!

11.

Nő: Addig innen, rózsám, nem mégý,
Míg ez a gyertya el nem ég!
Férfi: A másik is mindjárt elég,
A szerelem mégsem elég!
Hm, hm, hm, hm, hm! Hm, hm, hm, hm, hm!

A 9–10. versszakot Szabó Antal nagykállói tanító írta. Volly 1957: 28–31. nyomán.
A kottákat Bíró István Ferenc készítette, akinek szívességét ezúton is köszönöm.

II. Kincsem, komámasszony

Tempo giusto. *Friss.*

Nagykálló, 1934. Volly I.

$\text{♩} = 132$



Kin - csem, ko - mán-asz - szo - sza - ro - sza - rossz-asz-szony,



Adj egy ma - rék len - cse - csé - re - csé - re - csen-csét,



Me - lyért ci - gány-asz - szo - sza - ro - sza - rossz-asz-szony

$= 15''$



Mond - jon jó sze - ren - cse - csé - re - csé - re - csen-csét!

2.

Ki sem merek menni-ni-ni-ni-ni-ni,
Kapum elébe kiállani-ni-ni-ni,
Mert még azt mondják, gya-gyá-ra-gyá-ra-gya-gyák,
Hogy a szerelem rabá-rabá-raba-bánt!

3.

Beteg vagyok én sző-sző-rő-sző-rő-szőrnyen,
Meg is halok én kö-kő-nyő-kő-nyő-könnyen!
Érted, kedves rózsá-zsá-ra-zsá-ra-zsa-zsám
Elhervad az or-ca-cá-ra-cá-ra-ca-cám!

Volly 1957: 32–33. nyomán.

III. Nem vagyok én

Tempo giusto. *Friss.*

♩ = 126-138

Nagykálló, 1934. Volly I.



Nem va-gyok én sen-ki-nek sem a - dó - sa, a - dó - sa,



Él még az én fe - le - sé - gem é - des - any - ja,



é - des - ap - ja, meg an - nak az a - pó - sa, a - nyó - sa!



Eb fél, ku - ty a fél, míg az i - pam, na - pam él!



Eb fél, ku - ty a fél, míg az i - pam, na - pam él!

Volly 1957: 34. nyomán.

Irodalom

„A kállai kettős felújítása Nagykállóban”

1923/24 *Ethnographia* XXXIV–XXXV. 4–6. 117–118.

„A Kállai kettőst nagy sikerrel mutatták be Nagykállóban”

1924 *Nyírvidek* XLV. 82. (1924. április 8.) 3–4.

[ÁRENDÁ CZKY Gyula]

1934 Mi az igazság a „Kállai kettős” körül? *Nyírvidek – Szabolcsi Hírlap* II. 198. (szeptember 1.) 4.

BAKSAY Sándor

1891 Magyar népszokások. In Jókai Mór (főszerk.): *Az Osztrák-Magyar Monarchia írásban és képen VII. Magyarország II. A Nagy Magyar Alföld.* 73–148. Budapest: Magyar Királyi Államnyomda

BARÓTI Szabó Dávid

1786 *Vers-koszorú*... Kassán, Fűskuti Landerer Mihály betűivel

1792 *Kisdéd szó-tár.* Kassán, Ellinger János betűivel. 2., bővített kiadás.

CZUCZOR Gergely – FOGARASI János

1865 *A magyar nyelv szótára* III. Pest: Athenaeum

ERDÉLYI János

1851 *Magyar közmondások könyve.* Pest.

ÉrtSZ.

1986 *A magyar nyelv értelmező szótára* III. Budapest: Akadémiai Kiadó.

FARKAS Lajos

1895a A „kállai kettős”. *Nyírvidek* XVI. 10–11. (márczius 10., 17.) 82–83., 92–93.

1895b A „kállai kettős”. *Nyírvidek* XVI. 13. (márczius 31.) 128., 133.

1895c A „kállai kettős”. *Ethnographia* VI. 4. 288–297.

GÖRÖG Demeter – KERÉKES Sámuel (szerk.)

1791 *Hadi és más nevezetes történetek.* 4. szakasz. Bétsben: k. n.

GÖRÖMBEI Péter

1882 A nagy-kállói ev. ref. egyház története. Sárospatak: Nyomtatta Steinfeld Béla, a ref. főiskola betűivel

GULÁCSY Irén

1933 *A kállói kapitány.* Budapest: Singer és Wolfner Irodalmi Intézet R.-t.

GVADÁNYI József

1790 *Egy falusi nótáriusnak budai útazása...* Pozsonban és Komáromban Wéber Simon Péter költségével és betűivel

GYALÓKAY Jenő

[1941] Végvár és csatatér. In Lukinich Imre (szerk.): *Magyar művelődéstörténet III. A kereszténység védőbástyája.* 217–254. Budapest: Magyar Történelmi Társulat.

HARSÁNYI Gézáné

2007a Nagykálló muzsikája. *Honismeret.* V. 4. 81–89.

2007b Nagykálló kodályi öröksége. *Tariménes. Szabolcs-Szatmár-Bereg megyei társadalomtudományi, kulturális és honismereti folyóirat* III. 1. 53–66.

FEJŐS Pál

- 1932 *Ítélt a Balaton*. Írta és rendezte Fejős Pál. Magyar Filmadatbázis: <https://www.mafab.hu/movies/itel-a-balaton-264556.html>. Elérhető: <https://www.youtube.com/watch?v=OsGUq1LwL6c&t=80s>. (Letöltés: 2019. december 18.)

JÓKAI Mór

- 1871 Felix és Lexi vagy impressario el capitano. Kállai kettős. *Üstökös* XXIII. 50. 592–593.
 1927a Egy magyar nábob I–II. Budapest: Franklin Társulat – Révai Testvérek. /Jókai Mór művei. Centenáriumi kiadás/ IV–V. kötet.
 1927b *Rab Ráby*. Budapest: Franklin Társulat – Révai Testvérek. /Jókai Mór művei. Centenáriumi kiadás/ XXXIII. kötet.
 1927c *Fráter György* I–II. Budapest: Franklin Társulat – Révai Testvérek. /Jókai Mór művei. Centenáriumi kiadás/ XLVI–XLVII. kötet.

JÓSA András

- 1906 *Barangolás Németországba és visszaemlékezések*. Nyiregyháza: Nyomatott Jóba Elek könyvnyomdájában

JÓSA Jolán

- 1934 *Dr. Josa András (1834–1918) és elődei*. h. n. [Nyiregyháza]: Szabolcsvármegyei Törvényhatósága

KÁLNAY László

- 1900 Szabolcs vármegye népe. In Dr. Borovszky Samu (szerk.): *Szabolcs vármegye*. 160–182. Budapest: „Apollo” Irodalmi Társaság. /Magyarország vármegyéi és városai/

KERESKÉNYI Miklós

- 1989 Nagykálló demográfiai viszonyai a XVIII. században. In Dr. Gyarmathy Zsigmond (szerk.): *Szabolcs-Szatmár-Bereg Megyei Levéltár Kiadványai I. Helytörténeti Tanulmányok VII.* 237–328. Nyiregyháza

KOPÁTSY Sándor

- 2005 *Kállai kettős. Magyarország 1945–1990*. Budapest: C.E.T. Belvárosi Könyvkiadó.

KOROKNAY Gyula

- 1961 A kállói vár. In *A Nyiregyházi Josa András Múzeum Évkönyve* II. 1959. 73–89.
 1986a Öfelsége kállói végháza, 1570–1610. *Szabolcs-Szatmári Szemle* XXI. 2. 168–178.
 1986b Öfelsége kállói végháza, 1570–1610. [2. rész] *Szabolcs-Szatmári Szemle* XXI. 3. 294–306.

KRÚDY Gyula

- 1961 *Andráscsik örököse*. In Barta András (szerk.): *Mákvirágok kertje. Öt kisregény*. 6–154. Budapest: Magvető Könyvkiadó.
 1961 *Valakit elvisz az ördög*. In Barta András (szerk.): *Mákvirágok kertje. Öt kisregény*. 589–717. Budapest: Magvető Könyvkiadó.
 1971 Egy új cigánybáró. In Krúdy Zsuzsa (szerk.): *Pesten lakott egy fuvalás*. 99–112. Budapest: Zeneműkiadó.
 1977 A megye özvegye. In Barta András (szerk.): *Pókhálós palackok. Válogatott elbeszélések 1894–1908*. 277–281. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó. /Krúdy Gyula művei/
 1982 Aranykeblű Kecseginé kállai kettős. In Barta András (szerk.): *Váci utcai hölgytisztelő. Válogatott elbeszélések 1931–1933*. 178–181. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó. /Krúdy Gyula művei/

MAÁ CZ László

- 1970 Új alkotók, új jelenségek a néptáncművészetben. *Tánc tudományi Tanulmányok 1969–1970.* 55–77.

MARGALITS Ede, Dr.

- 1896 *Magyar közmondások és közmondásszerű szólások.* Budapest: Kókai Lajos

MARTIN György

- 1979 „Hajdútánc”. In Ortutay Gyula (főszerk.): *Magyar Néprajzi Lexikon* 2. 398–400. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- 1984 Tánc és társadalom: a történeti táncnévadás típusai itthon és Európában. In Hofer Tamás (szerk.): *Történeti antropológia.* 152–164. Budapest: MTA Néprajzi Kutató Csoport

MIKSZÁTH Kálmán

- 1958 A lutri. In Bisztray Gyula – Király István (szerk.): *Regények és nagyobb elbeszélések I. 1871–1877.* 71–115. Budapest: Akadémiai Kiadó. /Mikszáth Kálmán összes művei/

MÓRICZ Zsigmond

- 1979 *Kivilágos kivraddig.* Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó. /Olcsó könyvtár/ 2. kiadás.

MUNKÁCSI Bernát

- 1881 Magyar elemek a déli szláv nyelvekben. *Nyelvtudományi Közlemények* 17. kötet, 1. füzet, 66–126.

NAGY Zoltán, dr. – LAKAT Erika (szerk.)

- 2002 *Három a tánc! Magyarországi táncábrázolások 1686–1940. Three is the dance! Hungarian Dance Representations in 1686–1940.* Székesfehérvár: Városi Képtár – Deák Gyűjtemény.

NYÁRÁDY Mihály

- 1969 A nagykállóiak „kállai kettős” tánca. *Szabolcs-Szatmári Szemle* IV. 3. 23–56.

PAKSA Katalin

- 2011a A „Kállai kettős” dallamai a néphagyományban és a színpadon. *Zenatudományi Dolgozatok 2010.* 299–323.

PAKSA Katalin (szerk.)

- 2011b *Népdaltípusok* 7. Budapest: Balassi Kiadó. /Magyar Népzene Tára XII./

PALLAS

- 1896 *A Pallas Nagy Lexikona* XII. Budapest: Pallas Irodalmi és Nyomdai Részvénytársaság.

PÁLFI Csaba

- 1970 A Gyöngyösbokréta története. *Tánc tudományi Tanulmányok 1969–1970.* 115–161.

PESOVÁR Ernő

- 1979 „Kállai kettős”. In Ortutay Gyula (főszerk.): *Magyar Néprajzi Lexikon* 2. 726. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- 2003a *Tánc hagyományunk történeti rétegei. A magyar néptánc története.* Szombathely: Berzsenyi Dániel Főiskola.
- 2003b *A magyar tánc történet évszázadai. Írott és képi források.* Budapest: Hagyományok Háza.

PESOVÁR Ferenc

- 1980 „Kontratánc”. In Ortutay Gyula (főszerk.): *Magyar Néprajzi Lexikon* 3. 256. Budapest: Akadémiai Kiadó.

PINTÉR Jenő

- 1931 *Magyar irodalomtörténet IV. A magyar irodalom a XVIII. században.* Budapest: Magyar Irodalomtörténeti Társaság

PR. J. [Prém József]

- 1870 Pesti levél. *Székely Hírlap. Politikai s vegyestartalmu közlöny.* II. 13. 49–50. [Maros-Vásárhely]

RATKÓ Lujza

- 1996 „Nem úgy van most, mint vót régen...” *A tánc mint tradíció a nyírségi paraszti kultúrában.* Nyíregyháza–Sóstófürdő: Sóstói Múzeumfalú Baráti Köre.
- 2007 „Azért jöttem ide karikázni...” A nagybőjti karikázó tartalmi elemzése. In Barna Gábor – Csonka-Takács Eszter – Varga Sándor (szerk.): *Tánchagyomány: átadás és átvétel. Tanulmányok Felföldi László köszöntésére. Dance: Tradition and Transmission. Festschrift for László Felföldi.* 43–52. Szeged: Néprajzi és Kulturális Antropológiai Tanszék.

RÉTHEI Prikkel Marián

- 1906 A magyar táncnyelv. *Magyar Nyelv* II. 3–16., 59–69.
- 1924 *A magyarság táncai.* Budapest: Studium (reprint). /A Magyar Néprajzi Társaság könyvtára I./

RÉVAI

- 1914 *Révai Nagy Lexikona* XI. Budapest: Révai Testvérek Irodalmi Intézet Részvénytársaság.

SZABÓ Antal

- 1924a Harminc év előtti felvilágosítások a „Kállai hóhér”-ről, „Kállai egyes”-ről és „Kállai kettős”-ről. (1.) *Nyírvidek* XLV. 23. (január 27.) 3.
- 1924b Harminc év előtti felvilágosítások a „Kállai hóhér”-ről, „Kállai egyes”-ről és „Kállai kettős”-ről. (2.) *Nyírvidek* XLV. 25. (január 30.) 3.
- 1924c Harminc év előtti felvilágosítások a „Kállai hóhér”-ről, „Kállai egyes”-ről és „Kállai kettős”-ről. (3.) *Nyírvidek* XLV. 28. (február 2.) 3–4.
- 1924d Harminc év előtti felvilágosítások a „Kállai hóhér”-ről, „Kállai egyes”-ről és „Kállai kettős”-ről. (4.) *Nyírvidek* XLV. 32. (február 8.) 3.
- 1934 A Kállai Kettős koreográfiái életrekelte: Szabó Antal. *Nyírvidek – Szabolcsi Hírlap* II. 214. (szeptember 21.) 2.

SZÉKELY György (főszerk.)

- 1994 „Mazzantini Lajos”. In *Magyar Színházművészeti Lexikon.* 498. Budapest: Akadémiai Kiadó.

SZILÁGYI Zsolt

- 1990 *Nagykálló táncéletéről – a Kállai Kettős.* Szakdolgozat. Középfokú néptáncoktatói tanfolyam, Budapest. Gépirat.

TARI Lujza

- 1982 Hangszeres népzene kutatásunk első szakasza. *Ethnographia* XCIII. 4. 573–585.

VÁMSZER Géza – BÁNDY Mária

- 1937 *Székely táncok.* Kolozsvár: Szerzői kiadás.

VOLLY István

1957 *Szól a figemadár. 150 népdal Szabolcs-Szatmár-Bereg megyéből és 3 nemzeti dal.*
Nyíregyháza: Szabolcs-Szatmár megyei Tanács Művelődésügyi Osztálya. /Szabolcsi
nevelők könyvtára 3. füzet/

1986 Kiáltás a kállói kállai kettősért. *Szabolcs-Szatmári Szemle* XXI. 2. 201–206.

Dr. Ratkó Lujza

Néprajzkutató, főmuzeológus, Jósza András Múzeum, Nyíregyháza

e-mail: ratkolujza@josamuseum.hu

Lujza Ratkó

“That famous kállai kettős”: the cultural history of a local dance

The *kállai kettős* (i. e. ‘couple dance from Kálló’) has got a very special place in Hungarian folk dance tradition. Its distinguished position is due to its age, since its first mentioning goes back to the 17th century. On the other hand, it is related to only one settlement, Nagykálló, which was a border fort during the Turkish occupation of Hungary in the 16th–17th century, and then in the 18th–19th century it became a county seat. Both the dance and its extremely beautiful first melody was known only in (the vicinity of) Nagykálló. Its fixed choreography basically differs from the improvisational couple dances of the Carpathian basin, presenting the story of lovers’ quarrel and reconciliation with the means of dance. Finally, its career in the modern era is also unparalleled, since it has gained fame due to Zoltán Kodály’s musical cover and Miklós Rábai’s stage choreography performed by the Hungarian State Folk Ensemble.

Despite its popularity and fame, folk dance research has got only superficial knowledge about this dance, and neither its origin, nor the reasons for its survival for over three centuries have been revealed. The author of the article, on the basis of a critical inspection of historical sources and the later (contradictory or incomplete) descriptions, gives an answer to these questions. She investigates the formation of the dance, the original form and meaning of its name, the birth of its fame, free or fixed character, accompanying melodies, peculiarities of its performative style and its impact on spectators. Clarifying the multiple and often contradictory data, opinions and hypotheses, the author presents the most probable delineation of the origin and history of *kállai kettős*.

Létezett-e valaha strukturalizmus a tánc kutatásban? Nyelvészeti modellek, nyelvi analógiák és a szerkezet fogalma Martin György táncelemzésében

Vajon nem vagyunk túl régimódiak, ha a posztstrukturalizmus korszakában még mindig a struktúra fogalmával és a tánc formai elemzésével foglalkozunk? Ezt a kérdést a 20. és a 21. század fordulóján már mások is felvetették. Az ICTM (International Council for Traditional Music) táncszerkezettel foglalkozó Etnokoreológiai Munkacsoportjának „strukturális bibliájában” Theresa Buckland egy a brit és észak-amerikai tánc kutatásban bekövetkezett elmozdulásról beszél, aminek következtében a kutatók érdeklődése a 1980-as és 1990-es években az irodalomkritika és a kulturális tanulmányok hatására eltávolodott a formális és strukturális perspektíváktól, és olyan irányba tolódott el, ami alkalmassá tette arra, hogy a táncot folyamatában és konkrét helyzeteiben értelmezze. Bár Buckland is egyetért azzal, hogy „a strukturalizmusban a szerkezet fogalma túlságosan statikus és univerzalista volt ahhoz, hogy hozzá tudott volna segíteni a társadalmi és kulturális jelenségek árnyalt magyarázatához”, mégis védelmébe veszi a ‘struktúra’ fogalmát, olyan tekintélyre hivatkozva, mint Marshall Sahlins, aki szintén fontosnak tartja életben tartását a posztmodernizmus és a posztkolonializmus idején is.¹

Annyi „poszt”-elmélet és fordulat után, mint amilyenek a diskurzív, a vizuális, a performatív, a korporeális vagy testi, vagy akár az új-materialista fordulat, vajon nem anakronizmus egy ilyen régi témához ragaszkodni? Lépést tudunk-e tartani a legújabb trendekkel és tudunk-e profitálni belőlük, össze tudunk-e hangolódni a testvértudományokkal, hogyha továbbra is oly sok időt és energiát fordítunk a strukturális elemzésekre? Legalább két szempont arra a felismerésre vezethet, hogy a „strukturális”² és a „nyelvi megközelítés”³ újraértelmezése nem pusztá időpocsékolás. Egyrészt: a tudományos gondolkodásban mindig léteznek olyan kérdésfeltevések és fogalmak, amelyek hosszú távon érvényesek maradnak, és a ‘szerkezet’ fogalma bizonyára ezek közé tartozik. Másrészt, a paradigmaváltások nem feltétlenül járnak azzal, hogy a korábbi paradigmákat egyszerűen félredobjuk: ha a tudományosságot kumulatív konstrukciónak fogjuk fel, az a korábbi elméleti keretek átértelmezését is magába kell, hogy foglalja. Meglátásom szerint túl elhamarkodott lépés volna a strukturális tánc kutatást egyszerűen a szőnyeg alá seprni, mielőtt eredményeit egy kortárs perspektívából újraértelmeznénk, még akkor is, hogyha eközben olyan kellemetlen kérdésekkel kell szembesülnünk, mint például: az a strukturális elemzés, amit a tánc kutatók kidolgoztak és alkalmaztak, strukturalista volt-e egyáltalán? Voltunk-e valaha strukturalisták? Beszélhetünk-e egyáltalán strukturalista tánc kutatásról? Létezett-e valaha strukturalista

¹ Buckland 2007: 188.

² Lásd Felföldi 2007.; 2008.; Torp 2007.; Koutsuba 2007.

³ Lásd Kürti 1980.

lizmus a táncutatásban? Lehet-e posztstrukturalistává válni anélkül, hogy korábban igazán strukturalisták lettünk volna?

Kürti László már korábban figyelmeztetett arra, hogy a „magyar iskola” által fogalmazott „strukturális elemzés” különbözik a társadalmi antropológia „strukturalizmusától”,⁴ a strukturalizmus fogalmát a szakirodalomban mégis gyakran használják a strukturális elemzés megnevezésére. Felföldi László például, amikor felvázolja a „magyar néptáncutatásban fellelhető strukturális megközelítés” történetét, a második világháború után kidolgozott tudományos tevékenységre jellemző „érett strukturalizmusról” beszél.⁵ Fügedi János szerint Adrienne Kaeppler Martin Györgyhöz és Pesovár Ernőhöz hasonlóan „a strukturalista nyelvészet fonéma- és morfémakonceptióját tekintette követendő mintának”.⁶ Azt gondolom, hogy érdemes tisztázni, mit is értünk a „strukturalizmus” fogalmán, és hogy ez a fogalom hogyan köthető ahhoz a „strukturális elemzéshez”, amit a táncutatás gyakorlatából ismerünk.

Való igaz, hogy a „strukturalizmusnak” létezik egy általánosabb jelentése is, ami szerint a strukturalizmus egy olyan módszer, ami bármilyen „struktúrával” rendelkező, azaz rendszerszerű társadalmi vagy kulturális jelenség elemzésére alkalmas. Szűkebb értelemben a „strukturalizmus” azonban arra a sajátos elméletre utal, amit Claude Lévi-Strauss az 1940-es évektől kezdve dolgozott ki, és ami a Ferdinand de Saussure által létrehozott, majd később továbbfejlesztett strukturális nyelvészetre és az úgynevezett Prágai Nyelvészkr⁷ elméleti munkásságára épül. Lévi-Strauss mindezt a Boas által megalapított kulturális antropológia eredményeivel ötvözte, így strukturalizmusa az észak-amerikai kulturális antropológia és az európai strukturális nyelvészet szintézisének tekinthető, ami egy kivételesen koherens elméletté állt össze.⁸ Ebben az elméleti keretben a „struktúra” egy olyan kognitív rendszer, ami a tudattalanban helyeződik el, és ami újra meg újra kézzelfogható, látható, empirikusan megragadható felszíni formákká alakul át. A szűkebb és konkrétabb értelemben vett strukturalizmus tehát határozottan mentalista és univerzalista, hiszen a kulturális sokszínűséget az egyetemesen egységes emberi elme alapvető működési elveire, állandó alapmintáira vezeti vissza.⁹ Mindezek után feltehetjük a kérdést: az, amit strukturális táncelemzésnek szoktunk nevezni, milyen mértékben köthető a szűkebben értelmezett „strukturalizmushoz” és a strukturális nyelvészethez? Kérdésfelvetésünk azért is releváns, mivel a táncutatásban hemzsegnak a nyelvészetre vonatkozó hivatkozások, aminek a strukturális nyelvészet egy meghatározó és bizonyos mértékben a mai napig érvényes része.

A tánc szerkezeti elemzésének hagyományteremtői kelet-európai és észak-amerikai kutatók voltak, akik számára az ICTM intézményes keretei nyújtottak alkalmat az együttműködésre. Anca Giurchescu tanúságtétele szerint a strukturális módszer kialakításának története szorosan egybefonódott az Etnokoreológiai Munkacsoport törté-

⁴ Kürti 1980: 45.

⁵ Felföldi 2007: 157–160.; 2008: 7–11.

⁶ Fügedi 2018: 74.

⁷ Máthé 1970.; Michalovič 1993.

⁸ Leavitt 2002: 373.

⁹ Barrett 1996: 142–143.; Bloch 2002: 798.; Severi 1993: 151–153.

netével.¹⁰ A szerkezeti elemzés módszertanának alapítóatyja és alapítóanyja Martin György és Adrienne Kaeppler volt. Mindkettőjük nemzetközi kutatói pályája a második világháború után indult a világ két, egymástól távol eső táján, angol nyelven publikált írásaikkal, amelyek az etnokoreológián belül mindmáig a legtöbbet idézett és a legbefolyásosabb tanulmányok közé számítanak.¹¹ Martin Pesovár Ernővel együtt írta meg 1959-ben *A magyar néptánc szerkezeti elemzése. Módszertani vázlat* című tanulmányt, amit magyarul 1960-ban közöltek a *Táncstudományi Tanulmányokban*,¹² majd 1961-ben angolul az *Acta Ethnographica Academiae Scientiarum Hungaricae*-ban.¹³ Adrienne Kaeppler nagyjából 10 év múlva tette közzé *A tongai táncok elemzésének módszertana és elmélete* című tanulmányát.¹⁴ A két szerző között – az álláspontjaik, elméleti kereteik és terepmunkai módszertanuk közötti nyilvánvaló különbségek ellenére – több hasonlóság is felfedezhető: ugyanahhoz a generációhoz tartoznak, pályájuk alatt mindketten hűségesek maradtak fiatalkori kutatási témájukhoz, amivel egyben az általuk alkalmazott elméleti alapokat is lefektették, és elméleti álláspontjuk implicit ideológiai háttere is közös gyökerekre vezethető vissza.¹⁵

¹⁰ Giurchescu 2007: 3.

¹¹ Nem célom itt az etnokoreológia fogalmát tisztázni, és a különféle kontextusokban való használatát értelmezni. Tanulmányomban az 'etnokoreológia' az ICTM kereteiben intézményesült diszkurzus fogalomhasználatára vonatkozik. Az ICTM – amit 1981-ig IFMC-nek (International Folk Music Council) neveztek – tánc kutatással foglalkozó munkacsoportja 1962-ben jött létre egy az egykori Csehszlovákiában tartott találkozón Folk Dance Commission néven azzal a céllal, hogy a különböző nemzeti iskolákban használatos táncterminológiákat egyeztessék és egységesítsék. Az 1970-es évek elején változtatták át a nevét „Etnokoreológiai Munkacsoportra” (Study Group of Ethnochoreology) azzal a szándékkal, hogy jelezzék, a munkacsoport feladata kibővült, és azontúl a tánc kulturális és egyéb dimenzióit is figyelembe óhajtja venni. (Lásd az ICTM hivatalos honlapját: <http://ictmusic.org/group/ethnochoreology>. Letöltés 2020. 01. 10.)

¹² Martin–Pesovár 1960.

¹³ Martin–Pesovár 1961.

¹⁴ Kaeppler 1972.

¹⁵ „Az univerzális és a relativizáló elméleti álláspontok közötti vita végig kísérte az antropológia történetét. Bár az antropológia a 19. században egy egyetemes magyarázó elméletként indult az evolucionista paradigmában, a 20. század fordulójára az Amerikai Egyesült Államokban is, Nagy-Britanniában is átsapott relativizáló modellekbe, Észak-Amerikában a kulturális relativizmusba, a szigetországban pedig a különféle funkcionista irányzatokba. Bár a kulturális relativizmus látásmódja erőteljesen amerikai eszmékre épül, szemléletmódja, ami szerint az egyes kultúrákat teljes értékű, önálló egységekként önmagukban kell vizsgálni, nagyon közel áll a korabeli nemzetépítő európai folklórkutatáshoz, amelyik romantikus fogantatásából fakadóan az egyes népek folklóralkotásainak korpuszait a nemzetként definiált társadalmi egységek termékének tartotta, azaz a népszellem megnyilvánulásainak. A nyilvánvaló különbségek ellenére az amerikai kulturális antropológia és az európai folklórtudomány egy bizonyos tekintetben végeredményben hasonló alapokon állt: a kultúrát egy kollektivitás (legyen az egy törzsi közösség, vagy egy nemzet parasztsága) közös, sajátos és egyedi szellemi örökségeként fogta fel, amely önálló léttel bír. Nem véletlen, hogy az amerikai kulturális relativizmus és egyben a modern antropológia megalapítójának tartott Franz Boas Németországból került az Amerikai Egyesült Államokba, európai iskolázottsággal, Bronislaw Malinowski, a brit funkcionizmus alapítóatyja pedig Lengyelországban nevelkedett. Ebben az értelmezésben a modern kulturális antropológia relativizmusa és az európai folklórtudományok nemzeti szemlélete egy töről fakad, és ez a herderi filozófia.” Könczei 2014: 34–35. (Lásd még: Eriksen 2006: 23.)

A STRUKTURALIZMUS ÉS A STRUKTURÁLIS NYELVÉSZET HELYZETE MAGYARORSZÁGON AZ 1950-ES ÉVEKBEN, MARTIN GYÖRGY PÁLYAKEZDÉSEKOR

Martin György első „szerelme” Mátyás István *kalotaszegi legényese* volt, amit először az 1940-es évek második felében látott tánctanárának és mentorának, Molnár Istvánnak az 1941-ben készített filmfelvételein. Martinnak először 1956-ban sikerült személyesen találkoznia Mátyás Istvánnal. Az 1956-os filmfelvételek egyetemi tanulmányai alatt megírt néprajzi értekezésének „nyersanyagává” váltak,¹⁶ és későbbi munkáinak, mint „a magyar néptánc átfogó strukturális-motivikai elemzésének”, valamint a *Motívumkutatás – motívumosztályozás* kiindulópontjául szolgáltak, ami az 1963-ban megvédett egyetemi doktori értekezésének egyik témája volt.¹⁷

Martin György Budapesten végezte tanulmányait, egy olyan korszakban, amikor Európának ez a térsége szovjet befolyási övezethez tartozott, amit a világ többi részétől vasfüggöny választott el, előbb képletesen, majd szó szerint is. Martin magyar nyelvészetet és irodalmat, történelmet és néprajzot tanult az ELTE-n, és magyar nyelvtanárként diplomázott le a magyarországi sztalinizmus legsötétebb éveiben. Ha jobban meg akarjuk érteni szellemi habitusának alakulását, többek között fel kell tennünk azt a kérdést is, hogy generációja az adott körülmények között milyen elméleti képzéshez férhetett hozzá. Arról az időszakról beszélünk, amiben az államszocialista gépezet központosított politikáján keresztül a társadalmi és kulturális élet minden területét szabályozni igyekezett, és a „nyugati” művészeti és tudományos áramlatokat, mint a „reakciós” és „dekadens” polgári ideológia termékeit, gyanúsnak tekintette, mivel veszélyeztetve érezte általuk a dogmatikus marxizmus státuszát, amit a tudás egyedülálló és hiteles forrásának tekintett.¹⁸ Ilyen veszélyes irányzatnak számított a strukturalizmus is, és ezért mint olyant, próbálták kizárni az oktatásból Saussure általános nyelvészetével együtt, amit a sztálinizmus idején a szovjet nyelvészek elvetettek.¹⁹

¹⁶ Martin 1959.

¹⁷ „A vistai Mátyás István legényes táncára az 1940-es évek második felében figyeltem fel mesterem, Molnár István 1941-ben készült filmfelvételének vetítésekor. [...] Mátyás Istvánnal 1956 őszén sikerült végre személyesen is találkoznom, s ez a pillanat jelentette az első zenével már hitelesen szinkronizált kalotaszegi legényes tánc megfigyeltését. [...] Az 1956-os – most már hangfelvétellel párhuzamos szinkron táncfelvételek nyomán – Molnár 15 évvel korábbi felvételeit is pontosan rekonstruálva – készült el az egyetemi néprajzi szakdolgozatom. Ez az addig gyűjtött hat vistai legényes változat zenével lejegyzését és a megismert teljes motívumképlet elemzését, rendszerezését tartalmazta. Ez lett az egyik kiindulópontja a magyar néptáncok átfogó strukturális-motivikai elemzésére irányuló későbbi munkáimnak, többek között a motívumkutatás-motívumrendszerezés témakörből készített (egyetemi) doktori disszertációmnak is 1963-ban. Azt hittem, hogy Mátyás tánckincsének megismerési folyamata ezzel lényegében lezárult számomra, hiszen 1956 után a romániai kutatások lehetősége s reménye ismét évekre megszakadt.” Martin 2004: 24–25.

¹⁸ Könczei 2019: 1105.

¹⁹ „Az 1930-as és 1940-es években a strukturalista mozgalom világközpontja [Kelet-Európából és Oroszországból] áthelyeződött az Egyesült Államokba. Ugyanebben az időszakban a szovjet akadémiai és művészeti szférából kizártak mindent, aminek köze lehetett bármilyen »formalizmus-hoz«, azaz a nyelvi és művészeti forma önállóságának, az ideológiai tartalomtól való függetlenségének a hangsúlyozásához.” (Waldstein 2008: 15. Saját fordítás.)

Martin nyelvészprofesszora Bárczi Géza volt, korának egyik leghíresebb és legfontosabb, egyébként frankofón műveltségű tudósa, aki még a sztálinista időszak előtt kapta meg képzését, ezért jól ismerte Saussure elméletét. Bárczi kritikus volt Saussure-el szemben: nem értett egyet Saussure-nek azzal az alaptevésével, hogy a nyelv vizsgálatának a helye a jeltudomány körében kell lennie, és úgy vélte, hogy az a feltevés, hogy a nyelv egy belső rendszeren alapul, azaz létezik egy mentális szubsztrátuma, „metafizikai” és ezáltal „tudománytalan” gondolat volt.²⁰ A Saussure elméletéből eredő strukturális nyelvészetet elutasította, mivel azt a funkcionális nyelvészet „eltorzult” változatának tartotta. Ennek ellenére az egyetemi oktatásban használatos nyelvészeti bevezetőjében bemutatta az általános nyelvészet néhány kulcsfogalmát, és elismerte, hogy a nyelv egyfajta jelrendszer, ami sokféleképpen kapcsolódik a kognitív folyamatokhoz.²¹ Bárczi Gézát a strukturalizmustól való elhatárolódása ellenére az 1952-ben tartott nyelvész-kongresszuson más kollégáival együtt megkritizálták „idealista” elhajlása miatt, mivel a „Bevezetés a nyelvtudományba” című egyetemi jegyzetéhez készített programjának vitáján kifogásolták, hogy „idealista” eszméket vett át Saussure-től, mint amilyenek például a 'langue' és a 'parole' megkülönböztetett jelentésű fogalmai.²² Ez az eset sokat elárul a korszak politikai és szellemi hangulatáról, sejteti, hogy akkoriban a gondolatok szabad áramlása milyen akadályokba ütközhetett. Martin 1951-ben kezdte meg nyelvtudományi tanulmányait. Az 1952-ben tartott nyelvész kongresszuson a jelenlevőket arra figyelmeztették, hogy „Ezek a jelenségek arra mutatnak, hogy – ha a maguk idejében az említett irányzatok nem is hatottak nyelvtudományunkra – ma kezdenek hatni ezek a bourzsoá irányzatok, és ha nem figyelünk fel erre idejében, az egyetemi nyelvészeti oktatás révén könnyen elterjedhetnek a magyar nyelvészeti közvéleményben.”²³

A strukturalizmus az 1960-as években „támadta meg” újra Magyarországot, ezúttal még erőteljesebben, bár Európa nyugati részében ekkoriban már a posztstrukturalizmus szelei fújtak. Ettől kezdve sorra jelentek meg olyan kiadványok, amik címükben hordozták a „strukturális” vagy „strukturalista” kifejezést, főként az irodalomelmélet területén, de publikáltak tanulmányokat az orosz formalizmusról vagy a prágai nyelvészeti iskoláról is.²⁴ A strukturalizmus későn érkezett Magyarországra, és mindvégig marginális maradt, mégis elősegítette néhány fontos szöveg megírását, a folklorisztika területén is,²⁵ valamint lehetővé tette néhány befolyásos és alapvető mű magyar nyelvre történő lefordítását, mint amilyenek Saussure általános nyelvészeti előadássorozata vagy Roman Jakobson és Jurij M Lotman tanulmányai voltak.²⁶

²⁰ „Minden olyan kísérlet, mely a nyelvet mint valami független metafizikai jelenséget fogná fel, mint valami belső mechanizmust, melyből semmilyen szál sem vezet ki, tudománytalan volna, és csak teljesen hamis eredményekre vezetne.” Bárczi Gézát idézi Lánicz 1994: 356.

²¹ Bárczi 1953.

²² Lánicz 1994: 356–357.

²³ Idézi Lánicz 1994: 357.

²⁴ Lásd például Nyíró 1966. vagy Sziklay 1966. A strukturalizmus magyar nyelvű irodalmáról a szóban forgó korszakban lásd részletesen Bevezeky Gábor idézett munkáját (Bevezeky 2006.). Lásd még formalista Vladimir Jakovlevics Propp könyvét (Propp 1975.).

²⁵ Hoppál–Voigt 1971–1972.

²⁶ Saussure 1967 [1916].; Jakobson 1969.; Lotman 1973.

Hozzá kell tennünk azonban azt is, hogy ugyanebben a korszakban a Magyar Szocialista Munkáspárt Központi Bizottsága mellett működő Kultúrpolitikai Munkaközösség megrovásban részesítette a strukturalizmus két támogatóját, Hankiss Elemért és Bojtár Endrét, mivel „a marxizmussal össze nem egyeztethető módon világnézetként alkalmazták a mechanikusan átvett formalista-modernista szemléletet”, idézi Bezeczký az 1972-ben összeállított „Állásfoglalást”, és hozzáteszi, hogy abban az időben egy ilyen elítélő szöveg felért egy egzisztenciális fenyegetéssel: „az efféle szöveget mint a megtorló intézkedések (elbocsátás, publikációs tilalom) előtti utolsó figyelmeztetést kellett érteni”.²⁷ Ezek a látszólag egymásnak ellentmondó események könnyebben érthetőek egy tágabb történeti-politikai kontextusban, ebben az esetben a kádári gulyáskommunizmus megengedőbb, de önkényeskedő környezetében, ami réseket nyitott ugyan a nemzetközi kapcsolatok és információk beáramlása számára, de ugyanakkor korlátokat szabott a nyílt vitáknak és véleménynyilvánításnak, mivel a pártállam sohasem mondott le a társadalom totális ellenőrzésének a szándékáról.²⁸

A felvázolt szellemi környezet ismeretében érthetőbbé válik, hogy miért volt annyira csekély hatása a strukturalizmusnak és a strukturális nyelvészetnek a pályakezdő Martin Györgyre, az azonban továbbra is kérdés marad, hogy a későbbiek során, amikor a strukturalizmus már viszonylag elfogadottá és elérhetővé vált Magyarországon, az érett kutató miért nem szötte bele ennek eredményeit kutatásaiba. Lehet, hogy azért, mert már mélységesen belelendült saját elemzési módszertanának kidolgozásába, ami főként a „néptáncra” szakosodott helyi és kelet-európai táncutatásra és táncgyakorlatra épült, valamint azért, mert mint azt a későbbiekben láthatjuk, megmaradt fiatalkorában kialakult klasszikus nyelvészeti irányultságánál. Úgy tűnik, hogy életpályájának körülményei több pontban is befolyásolták kutatói szemléletének alakulását. Azzal a három szakterülettel, amelyek meghatározták elméleti keretét szemponjtait, már az egyetemi tanulmányai alatt találkozott. Az 1959-ben Pesovár Ernővel együtt írt munkájában a következő tudományos szakterületeket jelölte ki a szerkezeti elemzés módszertanának alapjául: az etnomuzikológiát, a nyelvészetet, valamint az A. Aarne és S. Thompson által kidolgozott mesetipológiát és motívumkutatást.²⁹

NYELVÉSZETI ANALÓGIÁK, NYELVI MODELLEK ÉS A SZERKEZET FOGALMA MARTIN GYÖRGY STRUKTURÁLIS TÁNCELEMZÉSÉBEN

Martin nyelvészeti vonatkozású utalásai mindvégig Bárczi Gézát evokálják,³⁰ a Pesovár Ernővel együtt írt megalapozó módszertani tanulmánytól kezdve a későbbi monumentális monográfiáig, mint amilyenek a sárközi táncdialektus motívumtipológiája,³¹ vagy Mátyás István ‘Mundruc’ táncstudásának és táncelőadásainak poszthu-

²⁷ Bezeczký 2006.

²⁸ Könczei 2019: 1105.

²⁹ Martin–Pesovár 1960: 212–214.; Kürti 1980: 45.

³⁰ Bárczi 1941, 1951, 1953, 1957.

³¹ Martin 1964a.

musz kiadású komplex elemzése.³² A nyelvészetre való legelső utalás „A magyar néptánc szerkezeti elemzésében” Bárczi Géának a „Fonetikájára”,³³ valamint és a „Bevezetés a nyelvészetbe” című kurzusára vonatkozik, amiket Martin egyetemi éveiben forgalmaztak tankönyv formájában.³⁴ A fonetika a hangok képzésének mérhető és leíró elemzésével foglalkozik, Martin és Pesovár innen vették át a legkisebb osztatatlan egység meghatározását, és ültették át a táncelemzésbe, így a hangnak megfeleltethető legkisebb elemet a táncban ‘mozgáselemnek’ nevezték el: „A mozgáselem lényegében analóg jelenség a legkisebb oszthatatlan nyelvi egységgel, a hanggal. A hangot kisebb önálló egységekre már nem lehet bontani, de lehet elemezni a hang képzésének mozzanatait. Így például a zárhangok képzésénél (p, b, m stb.) három mozzanatot különböztetünk meg: a) a zár keletkezése, b) a zár, c) a zár felpattanása.”³⁵

Martin a nyelvi analógiákat elsősorban a tánc szegmentálására, szerkezeti elemeinek a meghatározására és ezek kapcsolódási módozatainak a felfedezésére használta fel, azaz a tánc szerkezeti elemzésére, ami bár központi jelentőségű módszertanában, annak tulajdonképpen csak egy kis részét képezi. Mint már a *Módszertani vázlatban* lefektették Pesovár Ernővel együtt, szerintük a tánc kutatása három pilléren kell, hogy álljon, saját terminológiájukat követve:

(1) a funkcionális és tartalmi jegyek megismerésén, amik a tánc társadalmi szerepére, a jelentésére és a róla kialakított „népi tudásra” vonatkoznak, és amiket a tánc legkevésbé időtálló aspektusainak tartottak;

(2) a tánc zenei szempontú megközelítésén, ami magába foglalja a zenekíséret önálló, valamint a táncsal való együttes vizsgálatát, különös tekintettel a kísérőzene ritmusára és tempójára;

(3) és végül a formai elemzésen, ami a táncokat alakító ritmikai, plasztikai, dinamikai és térbeli tényezők figyelembe vételével magába foglalja a tánc szerkezeti egységeinek a meghatározását és szerkezeti felépítésének a vizsgálatát, végsősoron mindazt, amit a magyar tánc kutatás gyakorlatából szerkezeti, vagy strukturális elemzésnek szoktunk nevezni.³⁶

Martin tudományos munkássága alatt végig ragaszkodott ehhez a hármas felosztáshoz: a *Magyar folklórban* megjelent *Tánc* című összefoglaló tanulmányában, ami Voigt Vilmos tanúságtétele szerint ennek a folklorisztikai és néprajzi egyetemi tankönyvnek a legrészletesebb és legalaposabb fejezete, kiegészítésekkel ellátva szinte változatlanul fogalmazta újra ezt a korai meghatározást.³⁷ A kiegészítések az

³² Martin 2004.

³³ Bárczi 1951.

³⁴ Lásd Martin–Pesovár 1960: 215. 14-es számú lábjegyzet. Itt a *Bevezetés a nyelvészetbe* második kiadására utalnak, ami 1957-ben jelent meg (Bárczi 1957.).

³⁵ Martin–Pesovár 1960: 215.

³⁶ Martin–Pesovár 1960: 215; Martin 1965; 1979. A Magyar tánc típusok kelet-európai kapcsolataiban Martin a tudományos rendszerezési szempontok rövidített változatát fogalmazza meg, ennek alapján: „1. A táncok funkciójának elemzésével, 2. a ritmikus és melodikus zenekíséret vizsgálatával és 3. a típusalkotásban elsődlegesnek ítélt formai jegyek meghatározásával” a táncok „különböző fejlettségű típusokra” oszthatók. (Martin 1964b: 67.) Megjegyzésre méltó, hogy a tanulmány angol változatában a formai jegyek helyett morfológiai jegyek szerepelnek. (Martin 1965: 469.)

³⁷ Martin 1979; Voigt 1993: 28.

IFMC (International Folk Music Council) találkozásai alkalmával lefolyt szakmai beszélgetések és viták eredményeit foglalják össze, és elsősorban a páros és csoportos táncokban érvényesülő térformák és a személyközi kapcsolatok térbeli kifejeződéseinek a figyelembe vételére vonatkoznak. A kibővített meghatározás alapján a tánc formai elemzésének „legfontosabb mozzanata a tánc szerkezeti egységeinek objektív meghatározása és segítségével a tánc felépítésének, tagolásának vizsgálata”, emellett tartalmaznia kell a ritmikai, plasztikai és dinamikai tényezőknek, valamint a mozdulatok térbeli vetületeinek a leírását.³⁸

³⁸ „3. A formai vizsgálat a néptáncok rendszerezésének és összehasonlításának legszilárdabb pontja, mert e vonások kevésbé változékonyak, mint a tánc tartalmi, funkcionális vagy zenei sajátosságai. A résztvevők száma és neve, kapcsolatuk, összefogódzási módjuk, tartásuk, térbeli viszonyuk, a kialakított formációk és ezek változásai, a térbeli mozgás módjai és irányai, a tánc térrel való viszonya mind e vizsgálat keretébe tartoznak. (Szentpál Olga 1961 A magyar néptánc formai elemzése. *Ethnographia* 72. 3-55.; Proca, Vera Ciortea 1956-57 Despre notarea dansului popular românesc. *Revista de folclor* I. 135-171; II. 65-92. București).

A táncmozgást alakító ritmikai, plasztikai és dinamikai tényezőket nem önmagukban, elvont általánosságukban, hanem a tánc szerkezeti-morfológiai egységeinek keretében szemléljük, s a szerkezeti felépítés szempontjából vizsgáljuk.

A formai elemzés legfontosabb mozzanata a tánc szerkezeti egységeinek objektív meghatározása és segítségével a tánc felépítésének, tagolásának vizsgálata (Martin György – Pesovár Ernő 1959 A magyar néptánc szerkezeti elemzése. Módszertani vázlat. *Táncudományi Tanulmányok* 1959-1960. 211-248. Budapest; Giurescu Anca 1964 Analiza structurii dansului popular românesc. *Revista de Etnografie și Folclor*. 191-200. București; Kaeppler, Adrienne L. 1972 Method and theory in analyzing dance structure with an analysis of Tongan dance. *Ethnomusicology* 16. 173-217. Middletown, Connecticut).

A tánc legkisebb szerves alapegységei a motívumok, amelyek vizsgálatának a táncutatásban különösen fontos szerepe van (Martin György – Pesovár Ernő 1963 A motívumtípus meghatározása a táncfolklórban. *Táncudományi Tanulmányok* 1963-1964. 193-233. Budapest; Martin György 1964 Motívumkutatás, motívumrendszerezés. A Sárközi-Duna menti táncok motívumkincse. – Sárközi-Duna menti motívumtár (melléklet). Népművelési Intézet. Budapest). A táncok formakincsének felmérését és összehasonlítását táncfajtakénti és regionális motívumjegyzékek, motívumkatalógusok összeállítása eredményezheti. A lábmotívumok mellett kar- és eszközmotívumokról, továbbá térmotívumokról beszélhetünk. A motívumokból épülnek fel a tánc magasabb fokozatú szerkezeti egységei: a motívumsor, a szakasz, a tétel, majd a tánc és a táncciklus (Szentpál Olga 1961 A magyar néptánc formai elemzése. *Ethnographia* 72. 3-55.; Martin György – Pesovár Ernő 1959 A magyar néptánc szerkezeti elemzése. Módszertani vázlat. *Táncudományi Tanulmányok* 1959-1960. 211-248. Budapest). Ezek belső struktúrája, tartalmi viszonyuk és területi arányaik alapján jellemezhetjük a tánc felépítését. A szerkezeti elemzés a zene és tánc tagolásának összefüggéseit, a szerkezeti szabályozottság és a formai-szerkezeti fejlettség fokát hangsúlyozottan figyelembe veszi (Martin György 1977 Rögtönzés és szabályozódás a magyar néptáncokban. *Népi Kultúra – Népi Társadalom* II. Budapest). A tánc strukturális-morfológiai vizsgálatának szempontjait és szakterminológiáját a Nemzetközi Népzenei Tanács (IFMC) choreológiai szekciója dolgozta ki, amelyben főként a kelet-európai országok táncfolkloristái egyeztettek nézeteiket (Peterman, Kurt 1965 Syllabus der Volkstanzanalyse. Leipzig; IFCM Study Group 1972 Foundations for the Analysis of the Structure and Form of Folk Dance. A Syllabus. Yearbook of the International Folk Music Council. 6. (1974) 115-135. Kingston).” Martin 1979: 482-483.

Szinte már közhellyé vált az a megállapítás, ami szerint Martin a tánc szerkezetét analógnak tartotta a verbális nyelv szerkezetével.³⁹ Valóban, az 1964-ben publikált alapvető fontosságú monográfiájában, a sárközi dialektus motívumtipológiájának közzétételében, a tánc részegységeinek meghatározását nyelvi analógiákkal támasztja alá, így a legkisebb oszthatatlan egység, azaz a ‘mozdulat’ megfeleltethető lesz a ‘hanggal’, a legkisebb szerves egység, azaz a ‘motívum’, a ‘szóval’, és a legnagyobb természetes zárt egység, azaz a ‘szakasz’, a ‘mondattal’.⁴⁰ Ha azonban az életmű egészét nézzük, rá kell jönnünk, hogy Martin igen ritkán hivatkozik explicit módon nyelvi analógiákra. A legkisebb szerves egységet (ami megfeleltethető lenne a szónak) általában „moti-

³⁹ „Martin [...] a nyelvészeti párhuzam érdekében a motívum első mozdulatfázisaira motívum gyökként utalt.” Fügedi 2005: 260. 7-es számú lábjegyzet. Lásd még Könczei 2007 [1994]: 39; Kürti 1980: 46. „Az erősen konvencionizált táncok struktúrái hasonlítanak a verbális nyelv struktúráihoz. Az ilyen táncok szegmentálhatók a leginkább a verbális nyelv analógiájára: a legkisebb, fonémának megfelelő egység ezekben a táncokban így a kinéma lesz, a morfémának megfelelő egység a mozdulatsejt, a lexémának a motívum, a szintagmának pedig a frázis. [Itt az IFMC Tánckutató Csoportjának az 1975-ben megjelent Syllabusában definiált formai egységekre utaltam, és Martinnak az 1964-ben megjelent Motívumkutatás, motívumrendszerezésére. Az IFMC (International Folk Music Council) által kidolgozott eredeti latin terminológia: T (Totus) – tánc; P (Pars) – rész; S (Sectio) – szakasz; F (Fragmentum) – frázis; M (Motivus) – motívum; C (Cellula) – mozdulatsejt; E (Elementus) – mozdulatelem. (Vö. Martin 1964a, IFMC 1975: 119.)] A verbális nyelv kategóriáit azonban nem tarthatjuk normatívnak az összes táncra nézve. A más jellegű táncok szegmentációjának törvényszerűségeit ezért magukból a táncszövegekből kellene megpróbálni kielemezni. Érdekes lenne azt is megvizsgálni, hogy a szegmentáció milyensége hogyan függ össze a konvencionizáltság fokával, a poétikai formával, a táncos jelek természetével.” (Könczei 2007 [1993]: 64–65.) Lásd még erre a kérdéskörre vonatkozólag: „A nyelvészeti modell alkalmazása lehetővé tette a táncok kisebb mozdulatelemekre való bontását, hasonlóan ahhoz, ahogyan egy mondatot tagmondatokra, szavakra, morfémákra és fonémákra lehet osztani.” (Kürti 1980: 46. Saját fordítás.) Kürti László itt kiemeli Martin György és általában a „magyar iskola” meghatározó szerepét a kelet-európai táncoktatás módszertanának kialakításában. (Kürti 1980: 56. 4 és 5-ös számú lábjegyzet.)

⁴⁰ „Maga az a tény, hogy a motívum mesterséges elvonás eredményeként »állítható elő«, természetesen – még a teljes táncfolyamat ismeretében is – felveti a szubjektivitás lehetőségét. Egyáltalában lehetséges-e a tánc motívumokra való egyértelmű tagolása, van-e létjogosultsága az egységből kiszakított motívumok vizsgálatának, az ilyenfajta »erőszakolt« elvonásnak? E művelet jogosultságát a nyelv analógiájával világíthatjuk meg. A motívumnak megfelelő, legkisebb szerves nyelvi egységnek a beszédben a szót tekinthetjük. A szó éppen úgy elvonás eredménye, mert önállóan, elszigetelten csak a szókincs felmérésére gyakorlati célokból szerkesztett szótárakban jelentkezik, az élő beszédben, a nyelvben azonban mindig csak mondatbeli vagy mondat szerű kötelékben érvényesül.” (Martin 1964a: 20. Martin itt Bárczi Gézára utal. Bárczi 1953: 36.) „Van a beszédnek a szónál, a dallamnál, a népköltészeti alkotásnak, a táncnak a motívumnál kisebb formai-morfológiai összetevője is: a beszéd- és zenei hang. A meseelem, illetve a táncnál a mozdulat.” (Martin 1964a: 22. Szintén Bárczira utal, lásd Bárczi 1953: 33.) „A nyelvet, az élő beszédet, mint mozgásfolyamatot elemezve, a mondatot kell először szemügyre vennünk, mint a legnagyobb nyelvi egységet, a beszéd egy természetes szakaszát.” (Martin 1964a: 60. Szintén Bárczira való utalás, aki John Ries német nyelvtudóstól veszi át mondatmeghatározását. Martin 1964a: 100. 27-es számú lábjegyzet. Martin az ide vonatkozó 28. lábjegyzetében Bárczin kívül Gombocz 1962 munkájára utal, akitől a szószerkezet, azaz a szintagma fogalmát veszi át: „Egymással szoros szerkezeti viszonyban álló szavakat szószerkezeteknek, syntagmáknak nevezi Gombocz Zoltán nyomán a magyar nyelvtudomány.” (Martin 1964a: 101. 28-as számú lábjegyzet.) Martin a sárközi monográfiájában a „szakasz” fogalmát például a 118. oldalon használja.

vumnak” nevezi, a lezárt motívumsort (ami megfeleltethető lenne a mondatnak) „táncszakasznak”, a táncperformancia egészét pedig „táncfolyamatnak”, bármilyen nyelvi analógiára való hivatkozás nélkül. Csak néhány tanulmányában bukkanhatunk olyan metaforákra, amelyek nyelvi analógiákra utalnak, mint amilyenek például a „táncok szókészlete”, a táncok „mondatszerkesztése”⁴¹ illetve a „táncmondatok.”⁴²

Martin György tudományos munkájának a teljesség igénye nélküli áttekintése után arra a konklúzióra juthatunk, hogy a nyelvészetnek lényeges, de korlátozott hatása volt elméleti nézőpontjának kialakítására. Mivel sehol sem fejtette ki explicit módon, hogy nyelvészeti szemlélete milyen típusú, ránk marad annak a feladatnak az elvégzése, hogy szakirodalmi utalásaiból és elemzési módszertanából kikövetkeztessük, hogy táncutatásában milyen nyelvészeti modellt alkalmazott. Szerkezeti elemzése során elsősorban a ‘motívumok’ formai jegyeivel és szerkezeti funkciójával, azaz a szerkezeti egységek sorozatában elfoglalt sajátos elhelyezkedésükkel, valamint az elemi egységek komplexebb szerkezetekbe való összekapcsolódásával foglalkozott. Ezek a kutatási területek a grammatikával, azaz a morfológiával (alaklattal) és a szintaxissal (a mondatlansággal) analógok, ami a hangtan és a jelentéstan mellett a hagyományos, vagy klasszikus nyelvészet részét képezi.⁴³ Monumentális motívumkatalógusait a lexikográfiával lehet összekapcsolni. Szépe György, aki nemzedéktársa volt Martin Györgynek, egy 1969-ben írt tanulmányában sarkítottan öt sajátossággal jellemzi a klasszikus nyelvészetet, ami amúgy szerint a hagyományos nyelvészet amelioratív elnevezése. Meggondolkoztató, hogy az általa felsorolt vonások nagyrésze mennyire találó az ugyanebben az időszakban művelt magyarországi táncutatásra, illetve, hogy milyen nagy mértékben rávilágítanak ennek eszmei gyökereire, illetve környezetére. A Szépe által megállapított jellemvonások a következők: (1) a filológiai módszer alkalmazása, ami az rögzített szövegek vizsgálatára koncentrál, és részletekbe bocsájtkozik, (2) a történeti szemlélet érvényesítése, ami kitermelte az összehasonlító nyelvészetet is (3) a taxonómikus, azaz osztályozó, rendszerező tevékenység gyakorlata, ami egyben adatcentrikusságot és a teoretizálás hiányát, vagy csökkentett mértékét jelenti, (4) a tudomány státuszának definiálatlansága (5) és végül a normatív célúság, ami azt jelenti, hogy útmutatással kívánja szolgálni a helyes nyelvhasználatot.⁴⁴

Ha végül arra a kérdésre keressük a választ, hogy Martin György milyen értelemben használja a ‘szerkezet’ fogalmát, és fogalomhasználata miben tér el a strukturális nyelvészet, illetve a szűk értelemben vett strukturalizmus felfogásától, a klasszikus és

⁴¹ Martin 1973: 264; 1980: 202.

⁴² Karsai–Martin 1989: 73.

⁴³ Szépe 2011 [1969]: 12.

⁴⁴ „Ezt az óriási, bonyolult területet teljesen reménytelen kísérlet volna jellemezni a rendelkezésre álló csekély téren. Mindössze öt jellemvonást ragadok ki sarkítás céljából. a) A klasszikus nyelvészet alapvető módszere a filológia. [...] A filológia a szöveg mindenoldalú tanulmányozásának módszere. Mivel általában az írott szöveggel foglalkozik, ezért az élő nyelv tanulmányozásában nem lehet elegendő. Mivel a részletekre irányítja a figyelmét, megnehezíti a rendszerszerűségek földerítését. Viszont a szövegnek – és a szöveg mögött, abból kihámozható valóságnak – totális igényű vizsgálata elengedhetetlen minden történeti vizsgálatban, és igen értékes mindenféle olyan helyzetben, amikor a nyelv – mint szöveg – más emberi szférák megismerésében szerephez jut. b) A klasszikus

a strukturális nyelvészet kontextusának ismerete szintén segítségünkre lehet. Martin Györgynél a ‘szerkezet’ fogalma a táncok fizikailag megvalósult formájának a felépítésére és szerveződésére vonatkozik, ami a strukturalista fogalomhasználat szerint a ‘felszíni szerkezettel’ lenne azonos. Nem számol a strukturalizmus által kidolgozott ‘mélyszerkezet’ fogalmával, ami egy olyan emlékezetben tárolt asszociatív módon szerveződő rendszert feltételez, amelyben az összes elem kölcsönös összefüggésben áll egymással, nemcsak a lineárisan megvalósult formákban, azaz a hierarchikusan egymásra és egymásba épülő elemek egymásutániságában, hanem egy a lineáris időn kívüli dimenzióban is. Ez lehet a magyarázata annak, hogy olyan nagy hangsúlyt fektet a táncok szintaxisának és morfológiájának az elemzésére, viszont nem tér ki a paradigmatis viszonyok, azaz a memóriában tárolt hasonló funkciójú elemek közötti összefüggések vizsgálatára, amik alapján a jelenlévő komponensek asszociatív módon kapcsolatban állnak a jelen nem lévő, hasonló funkciójú elemekkel, olyan esetekben is, amikor a fizikai megvalósulásuk között nincs feltétlen hasonlóság.⁴⁵ Martinnál a szerkezeti, a strukturális, a morfológiai illetve a formai elemzés végsősoron gyakran egymás szinonimájává válik. Martin György nemcsak kiváló tudós volt, hanem kitűnő táncos is. Gyaníthatjuk, hogy a tánc és a nyelv analógiájáról kialakított elképzelése valamilyen mértékben táncos gyakorlatából is származhatott, a táncoktatás és tanulás közben használt beszédmodok közvetítésével. Táncoktató mestere, Molnár István, táncesztétikájában maga is alkalmaz nyelvi analógiákat: „Valamely tánc tartalmának

nyelvészet elsősorban történeti igényű diszciplína. Sokáig nem is tekintették az élő nyelv tanulmányozását tudományos feladatnak, hanem csupán közvetlen praxisnak. [...] Ez a szemlélet kitermelte a történeti és összehasonlító nyelvészetet, amely ma már minden, emberrel foglalkozó történeti diszciplína számára alapvető ismert anyagot nyújt. c) A klasszikus nyelvészet taxonómikus jellegű. Ez azt jelenti, hogy az adatok – »konkrétumok« – érdeklik elsősorban. A nyelvi jelenségek megfigyelése, lejegyzése (kijegyzése), összegyűjtése, csoportosítása, gyűjteményekben való hű közzététele jelentik tevékenységének zömét. Az empirikus tudományok esetében ezek a tevékenységek természetesen nem pótolhatók semmivel. A taxonómia csak azért jellemző, mivel ezzel a tevékenység általában le is záródhat, nem követi teória (legalábbis nem követi explicit teória). [...] d) A klasszikus nyelvészet státusa nem volt világosan definiálva. – Az eddigiekben túl ez azt jelentette: nem volt autonóm, más és más diszciplínáktól kapta néhány fő tételét, rendező elvét és munkastílusát. [...] e) A klasszikus nyelvészet normatív célú. – A nyelv normatív szemlélete talán régebbi, mint a nyelv deskriptív és magyarázó igényű szemlélete, a teoretikusról nem is beszélve. A normatív szemlélet abban látja a nyelvészet fő feladatát, hogy útmutatást adjon a beszélőnek a helyes nyelvhasználatra vonatkozóan. Ez rendben is van, bár egyesek kétségbe vonják azt, hogy lehet-e felnőttek nyelvhasználatát irányítani. A baj csak ott szokott lenni, hogy a nyelvi normák megállapítása nem mindig az adott kor tudományos szintjén történik.” (Szépe 2011 [1969]: 11–12.)⁴⁵ „A szintagmatikus sík a tánc tényleges folyamatának síkjában valósul meg, ezért LINEÁRIS, a paradigmatis sík pedig MEMORIÁLIS. Mivel csak a tudatban tárolt mozdulatelemek közötti összefüggésekből áll, amelyek csak az emlékezetünkben találkoznak egymással, amikor felidéződnek. A paradigmatis összefüggések sohasem mutatkoznak a tánc tényleges folyamatában. A szintagmatikus viszonyokat ezért „IN PRAESENTIA” viszonyoknak is nevezhetjük, a paradigmatis viszonyokat pedig „IN ABSENTIA” viszonyoknak. [...] Alfred Gell így határozza meg a tánc-elemzés két paraméterét: az egyik a szintagmatikus, amely a sorozatokban, láncokban előforduló elemek viszonyaival és a paradigmatis, amely az elemek strukturális viszonyaival, mint időn kívüli rendszer tagjaival foglalkozik.” (Könczei 2014: 47. Itt Alfred Gell 1979-ben megjelent tanulmányára utaltam.)

megértését, meséjének szavak nélküli követhetőségét, a legkülönbözőbb táncalakzatok és mozdulatok teszik lehetővé. E mozdulatok nagysága igen váltakozó a legnagyobbtól az alig észrevehető gesztusig. A formák tehát *a szavakat helyettesítik a táncnál*. Segítségükkel »táncszavakat« alkotunk, amelyeknek értelme, mondanivalója van a szemlélő számára. Ahogyan az értelmes, logikus, a mű alapgondolata értelmében megfogalmazott szavakból értelmes mondatok keletkeznek, úgy keletkezik érthető tánc az értelmes »táncszavakból«, *tehát az értelmes, világos formákból*.⁴⁶

Voigt Vilmos véleménye szerint a *Módszertani vázlat*⁴⁷ és a *Motívumkutatás, motívumrendszerezés*⁴⁸ a korszak magyar folklorisztikájának legfontosabb teoretikus kísérletei voltak, amelyek azonban sajnálatos módon nem kapták meg az őket illető figyelmet.⁴⁹ Martin György az adott körülmények között is a 20. század egyik legmeghatározóbb nemzetközi elismertséget nyert táncutatójává vált. Nem tudhatjuk, hogyan alakult volna elméleti munkássága, ha a vasfüggöny sohasem létezett volna.

Irodalom

BARRETT, Stanley R.

1996 *Anthropology: A Students' Guide to Theory and Method*. Toronto – Buffalo – London: University of Toronto Press.

BÁRCZI Géza

1941 *Magyar szófajító szótár*. Budapest: Királyi Magyar Egyetemi Nyomda.

1951 *Fonetika*. Budapest: Tankönyvkiadó.

1953 *Bevezetés a nyelvtudományba. Ideiglenes tankönyv. (Egyetemi magyar nyelvészeti füzetek.)* Budapest: Tankönyvkiadó.

1957 *Bevezetés a nyelvtudományba*. Budapest: Tankönyvkiadó vállalat.

BEZECZKY Gábor

2006 A strukturalizmus Magyarországon. 2000. *Irodalmi és Társadalmi havilap*. 4. Elérhető: <http://ketezer.hu/2006/04/a-strukturalizmus-magyarorszagon/>.

BLOCH, Maurice

2002 Structuralism. In Barnard, Alan and Spencer, Jonathan (eds.): *Encyclopedia of social and cultural anthropology*. 798–806. London & New York: Routledge.

BUCKLAND, Theresa, Jill

2007 In Search of Structural Geist: Dance as Regional and National Identity. In Kaeppler, Adrienne – Dunin, Elsie Ivancich (eds.): *Dance Structures. Perspectives on the Analysis of Human Movement*. 188–234. Budapest: Akadémiai Kiadó.

ERIKSEN, Thomas Hylland

2006 *Kis helyek – nagy témák: bevezetés a szociálintropológiába*. Budapest: Gondolat

⁴⁶ Molnár 1982: 32.

⁴⁷ Martin–Pesovár 1960.

⁴⁸ Martin 1964a.

⁴⁹ Voigt 1993: 31.

FELFÖLDI László

- 2007 Structural Approach in Hungarian Folk Dance Research. In Kaeppler, Adrienne – Dunin, Elsie Ivancich (eds.): *Dance Structures. Perspectives on the Analysis of Human Movement*. 155–184. Budapest: Akadémiai Kiadó.

- 2008 A strukturális szemlélet a magyar tánc kutatásban. *Ethnographia*. 119. 1. 1–22.

FÜGEDI János

- 2005 Táncszerkezet és motívumhasználat Jakab József pontozóiban. *Zenatudományi dolgozatok 2004–2005*. 259–318. Budapest: MTA Zenatudományi Intézet.

- 2018 Egyidejű mozdulatesemények, párhuzamos témák, térbeli ellentétek: a néptánc összehasonlító tartalmi elemzése. *Ethnographia*. 129. 1. 69–101.

IFMC Study Group for Folk Dance Terminology

- 1975 Foundation for the analysis of the structure and form of folk dance: a syllabus. *Yearbook of the IFCM (1974)*. 6. 115–135. Kingston, Ontario, Canada: International Folk Music Council.

GELL, Alfred

- 1979 On dance structures: a reply to Williams. *Journal of Human Movement Studies*. 5. 18–31.

GIURCHESCU, Anca

- 2007 A Historical Perspective on the Analysis of Dance Structure in the International Folk Music Council (IFMC) / International Council for Traditional Music (ICTM). In Kaeppler, Adrienne – Dunin, Elsie Ivancich (eds.): *Dance Structures. Perspectives on the Analysis of Human Movement*. 3–18. Budapest: Akadémiai Kiadó.

GOMBOCZ Zoltán

- 1962 *A mai magyar nyelv rendszere II. Mondattan*. Egyetemi jegyzet. Budapest.

HOPPÁL Mihály – VOIGT Vilmos

- 1971–1972 *Strukturális folklorisztika. Tanulmányok I–II*. Budapest-Szolnok: MTA Néprajzi Kutatócsoport.

JAKOBSON, Roman

- 1969 *Hang – Jel – Vers*. Budapest: Gondolat.

KAEPLER, Adrienne

- 1972 Method and Theory in Analyzing Dance Structure With and Analysis of Tongan Dance. *Ethnomusicology*. 16. 2. 173–217.

KARSAI Zsigmond – MARTIN György

- 1989 *Lőrincréve táncélete és táncai*. Budapest: MTA Zenatudományi Intézet.

KOUTSUBA, Maria

- 2007 Structural analysis for Greek folk dances: a methodology. In Kaeppler, Adrienne – Dunin, Elsie Ivancich (eds.): *Dance Structures. Perspectives on the Analysis of Human Movement*. 253–276. Budapest: Akadémiai Kiadó.

KÖNCZEI Csilla

- 1993 Ötletek a tánc textológiai elemzéséhez. *Korunk*. 8. 47–55. (Újraközölve: In Könczei Csilla: 2007 *Táncelméleti írások – Writings in Dance Theory*. 53–67. Kolozsvár/Cluj: EFES.)

- 1994 Dance and Meaning. What are Abstract Dances About? Is there a Conceptual Thinking in Dance? *Kultursemiotik und Kulturtheorie. Akten des 4. Österreichisch-Ungarischen Semiotik – Kolloquiums*. 18. 1–4. 95–104. (Újraközölve magyarul: 2007 Tánc és jelentés. Miről szólnak az absztrakt táncok? In Könczei Csilla: *Táncelméleti írások – Writings in Dance Theory*. 39–45. Kolozsvár/Cluj: EFES.)
- 2014 Egy táncelméleti modell felé. In Könczei Csongor (szerk.): *Az erdélyi magyar táncművészet és táncudomány az ezredfordulón*. 33–56. Kolozsvár/Cluj: ISPMN (Institutul pentru Studierea Problemelor Minorităților Naționale – Nemzeti Kisebbségkutató Intézet).
- 2019 Hungary: Modern and Contemporary Performance Practice. In Sturman, Janet L. (ed.): *The SAGE International Encyclopedia of Music and Culture*. 1102–1107. Thousand Oaks, California: SAGE Publications.
- KÜRTI László
- 1980 Hungarian Dance Structures: A Linguistic Approach. *Journal for the Anthropological Study of Human Movement*. 1/1. 45–63.
- LÁNCZ Irén
- 1994 Általános nyelvészeti kérdések Bárczi Géza munkáiban. *Hid*. 58. 5–6. 351–359.
- LEAVITT, John
- 2002 French anthropology. In Barnard, Alan and Spencer, Jonathan. (eds.): *Encyclopedia of social and cultural anthropology*. 370–375. London & New York: Routledge.
- LOTMAN, Jurij Mihajlovič
- 1973 *Szöveg – Modell – Típus*. Budapest: Gondolat.
- MARTIN György
- 1959 *Egy erdélyi férfitánc típus egyéni változatának motívumkincse*. Szakdolgozat az Eötvös Lóránd Tudomány Egyetem Folklor Tanszékén. Budapest.
- 1964a *Motívumkutatás, motívumrendszerezés. A sárközi-dunamenti táncok motívumkincse*. Budapest: Népművelési Intézet.
- 1964b Magyar tánc típusok kelet-európai kapcsolatai. *MTA I. Osztályának Közleményei*. 21. 67–90.
- 1965 „East-European Relations of Hungarian Dance Types.” *Europa et Hungaria: Congressus Ethnographicus in Hungaria*, Budapest, 1963. X. 16–20, szerkesztette Ortutay Gyula és Bodrogi Tibor, Budapest, Akadémiai Kiadó, pp. 469–515.
- 1973 Legényes, verbunk, lassú magyar (Szempontok az erdélyi férfitáncok összehasonlító kutatásához). *Népi kultúra – Népi társadalom VII*. 251–290. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- 1979 Tánc. In Ortutay Gyula (szerk.): *A magyar folklór*. 477–539. Budapest: Tankönyvkiadó.
- 1980 A mezősegi férfitáncok régi és újabb típusai. In Lelkes Lajos (szerk.): *Magyar néptáncagyományok*. 188–229. Budapest: Zeneműkiadó.
- 2004 *Mátyás István 'Mundruc'. Egy kalotaszegi táncos egyéniség vizsgálata*. [Szerk.: Felföldi László – Karácsony Zoltán.] Budapest: Planetás.
- MARTIN György – PESOVÁR Ernő
- 1960 A magyar néptánc szerkezeti elemzése. Módszertani vázlat. In Dienes Gedeon – Morvay Péter (szerk.): *Táncudományi Tanulmányok 1959–60*. 211–248. Budapest: A Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Bizottsága.
- 1961 A structural analysis of the Hungarian folk dance: a methodological sketch. *Acta Ethnographica*. 10. 1–40. Budapest: Akadémiai Kiadó.

MÁTHÉ Jakab

- 1970 Strukturáliszmus a nyelvészetben. *Korunk*. 2. 193–199. http://epa.oszk.hu/00400/00458/00392/pdf/Korunk_EPA00458_1970_02_193-199.pdf.

MIHALOVIČ Peter

- 1993 A Prágai Nyelvész Kör és Jan Mukařovský. *Kalligram*. 2. 9. <http://www.kalligramoz.eu/Kalligram/Archivum/1993/II.-evf.-1993.-szeptember/A-Pragai-Nyelveszkoer-es-Jan-Mukarovsky>.

MOLNÁR István

- 1982 *Magyar tánc tanulási rendszerem. 1. Táncesztétika*. Néptáncosok könyvtára. Budapest: Népművelési Propaganda Iroda.

NYÍRŐ Lajos

- 1966 Az orosz formalista iskola. *Kritika*. 9. 10–21.

PROPP, Vladimir Jakovlevics

- 1975 *A mese morfológiája*. Budapest: Gondolat.

SAUSSURE, Ferdinand de

- 1967 [1916] *Bevezetés az általános nyelvészetbe*. [Cours de linguistiques générale Lausanne et Paris: Payot.]; ford. B. Lőrinczy Éva. Budapest: Gondolat.

SEVERI, Carlo

- 1993 Struktúra és ősfoma. In Descola, Philippe – Lenclud, Gérard – Severi, Carlo – Taylor, Anne-Christine (szerk.): *A kulturális antropológia eszméi*. 147–184. Budapest: Századvég Kiadó.

SZÉPE György

- 2011 [1969] A nyelvészeti diszciplínák és a kommunikációkutatás. In Terts István (szerk.): *A folyton megújuló nyelvészet. Szépe György nyelvészeti írásaiból tanárok és diákok részére*. 11–22. [A szerkesztő megjegyzéseivel együtt.] Budapest: Tinta Könyvkiadó.

SZIKLAI László

- 1966 A prágai iskola. *Kritika*. 11. 11–26.

TORP, Lisbet

- 2007 Principles and theoretical foundations of a structural analysis and classification of European chain and round dance patterns. In Kaeppler, Adrienne – Dunin, Elsie Ivancich (eds.): *Dance Structures. Perspectives on the Analysis of Human Movement*. 155–184. Budapest: Akadémiai Kiadó.

VOIGT Vilmos

- 1993 Martin György és a magyar folklorisztikai iskola. In Felföldi László (szerk.): *Martin György emlékezete. Visszaemlékezések és tanulmányok születésének hatvanadik évfordulójára*. 23–32. Magyar Művelődési Intézet.

WALDSTEIN, Maxim

- 2008 *The Soviet Empire of Signs: A History of the Tartu School of Semiotics*. Saarbrücken: VDM Verlag, Dr. Müller.

Könczei Csilla

PhD, egyetemi docens, Babeş-Bolyai Tudományegyetem (BBTE), Bölcsészkar, Néprajz és Antropológia Intézet

e-mail: kcsilla2003@yahoo.com

Csilla Könczei

**Has structuralism ever existed in dance research?
Linguistic models, language analogies and the concept of structure
in György Martin's dance analyses**

The author in her article investigates whether there existed a structural dance research in the strict sense of the term. In the first chapter, exploring the oeuvre of György Martin's, she comes to the conclusion that Martin, who was a founder of the structural analysis of dance in international scholarship, uses the term *structure* in a completely different manner than the international, classic structuralism relying on structural linguistics did. According to classic structuralism structure is a system hiding in the depth of the unconscious, which takes shape in diversified surface forms in cultural phenomena. Since it links cultural diversity to one constant pattern, which dwells in the universal and unified human mind, classic structuralism can be considered as mentalist and universalist. Compared to this approach, the concept of *structure* used by György Martin refers to the built-up of the physically realized form of dances, therefore in his case *structural analysis* becomes a synonym for *formal analysis*. Since structuralism in Hungary in the 1950s was judged to be idealistic and, consequently, it was put on index by state authorities of cultural politics, it may explain the limited validity scope of the structural model in Martin's theory and may account for the reason why structuralism could not gain ground in Hungarian dance research.

Megjegyzések Martin György *Rögtönzés és szabályozódás a magyar néptáncokban* című tanulmányához

A Kárpát-medencei – köztük a magyar – néptáncok improvizatív jellege sajátos agnoszticizmus csapdájába csalta az e táncok iránt érdeklődő laikusokat és szakembereket. Néptáncaink felfedezésének korai korszakában eleinte a magyar nép szabadságszeretetét látták megnyilvánulni a kötetlenségben,¹ majd később a táncfolklórral foglalkozók a táncok mélyszerkezetének megismerési lehetetlenségét hangsúlyozták. A 20. század második felére mindez már nem bizonyult elegendő magyarázatnak. Martin Györgynek és kollégáinak az objektív táncfolklorisztika megvalósítása érdekében túl kellett lépni e korábbi sematikus, kissé tudománytalan szemléleten.

Ennek iskolapéldája Martin *Rögtönzés és szabályozódás a magyar néptáncokban* című tanulmánya. A téma első változata az MTA Néprajzi Kutató Csoport Folklór Osztálya által szervezett *A folklór poétikája és stiliztikája* című konferencián hangzott el.² Az előadás akkori munkacíme *Egy mikrostruktúra táncalakító szerepe* volt.³ Martin ekkor még szigorúan a közép-erdélyi sűrű legényesek periódusait befejező zárlattípus-eltérésekre koncentrált. Alapkonceptiója szerint a tánc kíséző zene is hatást gyakorolt a táncra, azaz a kanásztánc-ritmusú táncdallamok annak építkezését, struktúráját is meghatározták. A közép-erdélyi sűrű legényesek zenéjének periodikus építkezése következtében alakult ki a táncban a legkisebb (motívum) és a legnagyobb (táncfolyamat) szerkezeti szint között egy új struktúraegység, a motívumsor, helyi nevén *pont*. A motívumsor megjelenése nemcsak a legényesekre jellemző, de terjedelmileg itt a legegységesebb, szerkezetileg a legszilárdabb.

Martin a közép-erdélyi sűrű legényesek szerkezeti felépítésére, regionális különbségeire, táncéletbeli szerepére vonatkozó elmélete alapvetően egy mikroformula megváltozására épült. Elmélete szerint a záróformula hangsúlyrendszerének zenei ütembeli eltolódása okozta a tánc keleti (mezősegi, Maros-Küküllő-vidéki, dél-erdélyi) és nyugati (kalotaszegi, szilágysági, Arad- és Bánát-vidéki) altípusának kialakulását. Konceptiója abból indult ki, hogy a perióduszáró ütemen belül megjelenő ritmikai és plasztikai zárlat a zenei ütem főhangsúlyáról a mellékhangsúlyra tolódott el, ami a kalotaszegi legényes esetében sajátos – a táncszerkesztés tömörítésével együtt járó – változásokat indukált. Martin úgy vélte, hogy a nyugati (kalotaszegi) altípus esetében

¹ Csokonai 1799 (idézi Pesovár 1972: 56); Berzsenyi 1811 (idézi Pesovár 1972: 98–99); Czuczor 1828 (idézi Pesovár 1972: 63–65); Arany 1850 (idézi Pesovár 1972: 72–75).

² Az Istvánovits Márton által szervezett budapesti szimpóziumon 25 folklorista és egyéb társtudományok szakértője tartott előadást 1974. szeptember 4–6 között. A tanulmányát átdolgozott előadások közül 15 a Kutató Csoport évkönyvében, a Népi Kultúra – Népi Társadalom 11–12. kötetének részeként jelent meg 1980-ban.

³ A kézirat Martin György kéziratos hagyatékával együtt a BTK Zenetudományi Intézet Népzene- és Néptánckutató Osztályán és Archivumában található. A letétként elhelyezett tudóshagyaték jelenleg feldolgozás alatt áll.

nyolc ütemről két ütem terjedelműre zsugorodott a mezősegi sűrű legényesekre jellemző szabadabb – s egyben terjengősebb – rondószerű építkezésben (ABACAD...) a visszatérő vagy repríz pont.⁴ A mellékletünkben közölt⁵ táncfolyamat építkezési elve (AABACAAD) hasonlít a fenti képlethez, annyi különbséggel, hogy a visszatérő (A) és az – általában – új motívumtémát hozó (BCD...) periódusok szabályos váltakozása időnként megtörik. Ez a gyakorlat nem szokatlan a mezősegi sűrű legényesek körében.

Habár a tanulmány tézisei napjainkban is helytállóak, kiegészítéseink talán közelebb hozzák az olvasót a jobb megértéshez a közép-erdélyi legényesek altípusait Martin zárlattípusuk alapján különítette el. A keleti altípus zárlata főhangsúlyos (ügynevezett erős vagy hímnemű), a nyugatié mellékhangsúlyos (gyenge vagy nőnemű). A zárlattípusok eltéréseire Martin már korábban is felhívta a figyelmet az *Egy erdélyi férfitánc szerkezeti sajátosságai* című tanulmányában.⁶ Itt a kétféle zárlattípust még nem nevezte el, csak római számokkal jelölte. Definíciójában csak arra tért ki, hogy az I-es (keleti) típusnál a tánc ritmikai-plasztikai zárlata az ütem főhangsúlyára (az utolsó ütem első ♩-ére), a másodikon pedig a relatívra (ritmusalaozítás következtében a második ♩-re) esik. Az utóbbi zárlattípust elvéve késleltetett zárlatnak nevezte. A hímnemű-nőnemű elnevezést csak a „Rögtönzés és szabályozódás...” tanulmányában vezette be. Itt ki kell térnünk arra, hogy ezek a fogalmak – bár különböző értelemben – a verstanban és a zenei formában is ismertek. A hozzánk legközelebb eső népzenei értelmezések közül Dobszay László a hímnemű zárlatot (♩ ♩) a relatív hangsúlyra,⁷ a nőneműt (♩ ♩ ♩ ♩ ♩) pedig az utolsó hangsúlytalan ♩-ra tette.⁸ Martin korábban a bartóki régi népzenei stílus 2/4-es dallamaira vonatkoztatott értelmezést használta, aki megkülönböztette a hímnemű gyenge (♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩),⁹ a hímnemű erős (♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩) és a nőnemű (♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩) zárlatot.¹⁰ Esetünkben tehát Martin egy újabb – csak a táncfolklorisztikában használatos – fogalmat vezetett be.

Martin azt is feltételezte, hogy a – nőnemű zárlat következtében kialakult – pontstruktúra (*abbc*) Kalotaszeg teljes területén elterjedt.¹¹ Pedig az újabb kutatások tükrében korántsem annyira általános. Mai ismereteink szerint az *abbc* pontszerkezet leginkább a Nádas menti, a Kapus-völgyi és a Gyula–Alsóújára út menti falvakban járt legényesekre jellemző. Kalotaszeg Alszegeiről és Felszegeiről olyan kevés adat áll rendelkezésünkre, hogy ottani elterjedtségét nem állíthatjuk határozottan. Martin az idézett tanulmányában megemlíti, hogy Kalotaszegen a kezdőfigura megtanulása vagy tanítás által való elsajátítása nem bevett gyakorlat. A leghíresebb Nádas menti táncos, Mátyás István 'Mundruc', például tanította faluja ifjúságát a legényesre, sőt, két alkalommal

⁴ Egy-egy nagybetű egy nyolcütemes, lezárt táncszakasznak felel meg, amely a zenekíséret egy-egy periódusához illeszkedik.

⁵ Lásd az 1. táncfolyamatot.

⁶ Martin 1966: 208–209.

⁷ Dobszay 2007: 154.

⁸ Dobszay 2007: 165.

⁹ Bartók 1966: 130.

¹⁰ Martin 1964: 75.

¹¹ A betűk kétütemes zenei terjedelmet jelölnek.

budapesti táncos értelmiségieknek (koreográfusoknak, együttes-vezetőknek, hivatásos táncosoknak) is átadta legényes tudását. A tanítványok táncaiból és a Budapesten tanított legényes pontok helyszíni lejegyzéséből biztosan állíthatjuk, hogy pontkezdő figurát egyikőjüknek sem tanított. Martin ezt a jelenséget azzal magyarázta, hogy ezt a fajta motívumot a táncfolyamatból kiragadni és tanítani nehézkes. Ezt minden táncosnak saját magának kell kialakítania hosszú táncos gyakorlaton keresztül. Megfigyelései során ő látott olyan kalotaszegi fiatalokat, akik kamaszként még nem, felnőttként már rendelkeztek azzal a képességgel, hogy alkalmazzák az általánosan használt *abbc* pontstruktúrát. A filmfelvételek és az utólagos gyűjtések ezt sajnos nem igazolták.¹² Mátyás István 'Mundruc' két olyan tanítványáról (unokájáról és legtehetségesebbnek tartott növendékéről, Székely István 'Kánáriról') is van olyan filmes gyűjtésünk, ahol össze tudtuk vetni a fiatal- és felnőttkori táncrögtönzéseiket. Egyikőjükénél sem rögzült az idősebb korosztályra jellemző periódusépítkezési gyakorlat. Ezt magyarázhatjuk azzal is, hogy az ő legény- és ifjúházas-korukban a táncalkalmak már annyira megritkultak, hogy nem volt idejük és lehetőségük kialakítani és kigyakorolni a pontkezdő figurát.¹³ Pedig 'Kánári' kiváló zenei tehetséggel megáldott,¹⁴ tehetséges táncos volt. Motívumai változatosak, ritmikailag pontosak voltak. Táncáról két alkalommal készült felvétel: először 13 évesen 1963. december 26-án, másodszor 54 évesen 2004. szeptember 8-án.¹⁵ Fiatal és időskori táncrögtönzései között elsősorban folyamatépítkezési különbségek vannak. Bár érettebb korában kevesebb periódusközi motívumot ismétel, lábkör- és oldat csapó záró figurái mindkét életszakaszában szinte minden pontja végén visszatértek.

Martin elmélete szerint a pontkezdő figurák a keleti altípushoz tartozó sűrű legényesek visszatérő, repríz periódusainak terjedelmileg lerövidített, tömörített változataiból alakultak ki. Hasonló terjedelme és összetett struktúrája miatt leginkább – a tánckutató által a mezőszégi aldialektushoz sorolt – györgyfalvai csüördögölő (legényes) visszatérő – helyi nevén –, 'vezérpontját' feleltette meg a kalotaszegi pontkezdő figuráinak,¹⁶ de hozott példákat a Maros–Küküllő vidékééről is. Ezekben a figurákban¹⁷ közös az előtagot záró támasztékváltó lépés és a sarkazó–bokázó,¹⁸ vagy bokatekerő¹⁹ motívummagot magába foglaló utótag.²⁰ A közölt motívumpéldák közül biztosan csak

¹² Az 1940 után született táncosok között – Inaktelke kivételével – csak elvétve találunk olyan férfi táncost, aki alkalmazná az *abbc* pontstruktúrát. Sőt, az 1917-es születésű, mérai Antal Márton 'Kántor' sem használt kezdőfigurát. Ezen túlmenően, bizonyos szituációban – szemben táncoláskor – még olyan kiváló táncosok sem használtak nyitófigurákat, mint a mérai Tötszegi István 'Boncz Piti' és Antal Ferenc 'Árus'. (Lásd BTK ZTI Ft 0496.04. sz. táncot.)

¹³ Székely István 'Kánári' iskolai tanulmányai miatt el is költözött szülőfalujából.

¹⁴ Klasszikus zenei tanulmányai után a marosvásárhelyi Állami Filharmónia szólamvezető klarinétosaként dolgozott.

¹⁵ Az utóbbit a melléklet 2. táncfolyamata tartalmazza.

¹⁶ Karácsony 2000: 121. Lásd az 1. táncfolyamat I–II., IV., VI–VII. sz. pontjait.

¹⁷ Lásd az 1. Táblákat. Eredeti megjelenés Martin 1979: 432.

¹⁸ Martin 2004: 264–265.

¹⁹ Martin 2004: 290–291.

²⁰ A ma ismert legnagyobb kalotaszegi legényes motívumkatalógusban a kezdő figurák 1/4-ének sarkazó–bokázó motívumgyöke tartalmú az utótagja. (Karácsony é.n.)

a györgyfalvairól (1c) állíthatjuk, hogy betöltötte ezt a szerepet. A marosbogáti pontozóban (1e) ugyan felfedezhető hasonló tendencia, de általános elterjedtsége és használata – az adatok csekély száma miatt – nem támasztható alá.²¹ Az ördögösfüzesi sűrű fogásolás (1d) és a magyarbükki pontozó (1f) esetében – bár a motívumok alakilag nagyon hasonlítanak az előzőekhez – nem bizonyított, hogy ezek a figurák betöltötték volna a visszatérő vagy pihenő funkciót.

A kalotaszegi legényesek kezdőfiguráinak alaktani hasonlóságáról megállapított tézis ma már korántsem annyira egyértelmű. Legújabb vizsgálataink szerint a kezdőmotívumok morfológiai egységességét a hangsúlyeltolódás visszaállításának kényszeréből közbeiktatott prefixumok okozzák. Viszont, ha ragaszkodunk az eredeti, motívummag alapján történő motivizáláshoz, akkor úgy tűnik, a kezdőfigurák alaktani tulajdonságai korántsem annyira egységesek. Egy jelenleg is futó kutatási projekt²² szerint a kezdőmotívumok mennyisége az összmennyiség több mint negyedét kiteszi.²³ A fent említett értelmezési különbség abból adódik, hogy számunkra a motivizálásnál a prefixumok morfológia tulajdonsága irreleváns, Martinnál döntő jelentőségű. A prefixumok szerkezeti-alaktani hasonlósága pedig abból következik, hogy általában egy támasztékismétlő helyben ugrásból, s egy azt követő támasztékváltó lépésből, vagy páros támasztékú pozícióba érkezésből állnak. A prefixumot követő mozdulatkomplexumok viszont már sokkal változatosabbak. Ezek alapján jött létre a fent említett arányszám.

Értelmezésünk szerint a késleltetett zárlat nemcsak a periódus (a pont) zökkenőmentes folytatását nehezíti, hanem a motívumok kísérezőzenéhez való viszonyát is átértelmezi. A zárlatok zenei hangsúlyhoz való igazodása – legyen az abszolút vagy relatív – megváltoztatja az előtte szereplő motívumok hangsúlytalan ♪-ra eső, dinamikailag kiemelt támasztékvételét. Például, a kalotaszegi legényesek motívummag alapján összeállított katalógusában²⁴ a motívumcsaládok majd háromnegyedénél figyelhető meg hangsúlytalan ♪-ra eső támasztékvétel. A fenti jelenséget úgy is értelmezhetjük, hogy – általában – a tánc és a zene hangsúlyozása ellentétező egymást, vagyis a tánc dinamikai hangsúlyai szembeszegülnek a zene hangsúlyaival. A periódusok utolsó ütemében megjelenő abszolút vagy relatív hangsúlyra eső zárlatok viszont feloldják ezt a fajta ellentétezőzést. Ennek megfelelően az ún. nyitófigurák elsődleges funkciója a korábbi ellentétezőzés helyreállítása lenne, ami szerintünk a záró- és a kezdőmotívumok közé beékelődő prefixumok segítségével jön létre.²⁵

²¹ Csak egyetlen táncosról rendelkezünk filmfelvétellel.

²² Mátyás István legényes tánckincsének összevetése táncos környezetével motívumok szintjén megtörtént (Karácsony é.n.). A periódusok és táncfolyamatok hasonló jellegű feldolgozása újabb kutatói feladat.

²³ Mátyás István 'Mundruc' és táncos környezetének motívumkatalógusában a nyitófigurák 26 %-ban fordulnak elő. Karácsony é.n.)

²⁴ 66 motívumcsaládból 48-ban (cca 73%) a támasztékváltás kontrára, azaz hangsúlytalan #-ra esik.

²⁵ A közölt motívumpéldákon (1a-b, 2b-c) és periódusokon (3-5, 7-8) is megfigyelhető, hogy az ütem első hangsúlytalan #-án megjelenő támasztékváltás, illetve pozícióba érkezés dinamikája erőteljesebb, amit az azt követő ritmikai összevonás (szinkópáltság) is kihangsúlyoz. E prefixumok állítják helyre az ellentétezőzést.

Sajátos motívumalkotási elv figyelhető meg Mátyás István 'Mundruc' 1967-ben rögzített két periódusában.²⁶ Az IX. pont (2a) első két ütem alatt járt 6/8-os motívumban (még) csak az átlépés nevű nyitó figurájának magját egészítette ki egy – két támasztékváltó lépést magába foglaló – toldalékkal.²⁷ A prefixum (az 1-2 nyolcad alatt járt támasztékismétlő és -váltó lépés) megfelel szokásos kezdő motívumának kezdésével. A 3-4. ütem alatt ugyanezt a motívumot ismételte meg szimmetrikusan, annyi különbséggel, hogy a suffixumot augmentálta ($\text{♩} \rightarrow \text{♩} \text{ ♩}$). Motívumunk harmadik – azonosan ismételt – előfordulása (5-6 ütem) már önmagában valósítja meg a Nádas menti legényes talán legfontosabb motívumalkotási lehetőségét, a kombinációt. Mundruc egy periódussal később (2b) ugyanennek az átlépéses motívumnak a záró funkció változtatás is megalkotta.²⁸ Talán nem túlzás azt állítani, hogy e két pontban felismerhető a kalotaszegi legényes formaalkotásának kvintesszenciája, úgymint az egyszerű szerkezetű *témakeresés* (pf+a+sf),²⁹ a bővítéssel létrejött *témakidolgozás* (pf+a+a+sf) és az összetétellel megvalósult *kombináció* (pf+a+sf+b+sf).

A kezdőmotívumok terjedelme eltérhet a megszokott kétütemes hosszról.³⁰ Még ha kis mennyiségben is, de megfigyelhetők egy (4/8-os),³¹ másfél (6/8-os), két és fél (10/8-os), ill. nagyobb (12/8-os) terjedelmű változatok is.³² Elszórtan még az is előfordulhat, hogy ezek a figurák nemcsak a zenei periódusok elején, hanem annak második felének első két üteme (5-6. ütem) alatt is megjelennek.³³ Invariánsnak tekinthető, de egy magyarkapusi táncos (Török Pali János) következetesen *abab*₂ v. *abad* szerkezetű pontokat táncolt, azaz kezdőfiguráját (*a*) a periódus első és harmadik negyede alatt is eltáncolta.³⁴ Ettől csak az egyszerű, együtemes motívumok esetében tért el.³⁵

A záratok és a nyitómotívumok egymás utáni alkalmazása – Martin szerint – a gondolkodást, előre tervezést is elősegítették. A kutató e koncepcióját egy intencionális adatra és egy kísérletre alapozta. Mátyás István 'Mundruccal' történt beszélgetések során a táncfolklorista utal egy korábbi beszélgetésre, amiben a táncos a kezdőmotívumok tervezést szolgáló funkcióját említi meg. Mundruc megerősíti ugyan az előre tervezés tényét, de amikor konkrét példákat kellene mondani, elbizonytalanodik: az összekötő figurák sokféleségéről, variálhatóságáról és a tánckezdő motívumokról

²⁶ Lásd a 2. táblát. Martin 2004: 591.

²⁷ Martin 2004: 310–313.

²⁸ Martin 2004: 310, 591.

²⁹ A betűkódok jelentése a következő: a = előtag, b = utótag, pf = prefixum, sf = suffixum.

³⁰ Lásd 3–4. táblát.

³¹ Meg kell jegyeznünk, Martin tisztában volt vele, hogy az általa használt motívumterjedelmi jelölések eltérnek a zenei formatan értelmezésétől, s döntését meg is indokolta. Martin szerint erre azért van szükség, mert a tánc motívumai sokszor csak töredékei a zenei ütemnek. (Martin 1964: 59. 18-as számú végjegyzet) A motívumokon belüli zenei hangsúlyok jelölésére a népzene kutatás és a verstan gyakorlatához hasonló monopódikus, bipódikus stb. terminológiákat javasolta, bár a későbbiekben ezt nem használta. Martin 1964: 59.

³² Mátyás István 'Mundruc' táncos környezetében az atipikus terjedelmű kezdő figurák aránya cca 5 %.

³³ Lásd az 5–6. Táblákat.

³⁴ Lásd a 3. táncfolyamatot.

³⁵ Lásd a 3. táncfolyamat VII–VIII. periódusát.

beszél.³⁶ Kísérletében Martin két kiváló közép-erdélyi férfitáncost olyan rögtonzésre ösztönzött, amelyekben előre meghatározott motívumokat szeretett volna viszontlátni. Amíg a Maros–Küküllő vidékéről (Lőrincrévéről) származó Karsai Zsigmond a nyolcperiódusnyi tánc alatt a kért négyből csak három motívumot tudott visszatáncolni, addig a kalotaszegi (magyarvistai) Mátyás István 'Mundruc' hat pont alatt mind az öt, Martin kívánta motívumtípust eltáncolta. A táncutató ezt a különbséget a záró- és nyitómotívumok együttes meglétével, illetve hiányával magyarázta.³⁷ Az előretervezésre vonatkozó elméletet az a tény is alátámasztani látszik, hogy tánctechnikailag a táncost a késleltetett zárlat nem feltétlenül kényszeríti a kezdőmotívum alkalmazására.³⁸ Ha szigorúan mozdulattechnikailag elemezzük a kalotaszegi legényesek periódusait, akkor kimutatható, hogy azok – a mellékhangsúlyos zárlat ellenére is – zökkenőmentesen összefűzhetők (a zárómotívum után elkezdhető lenne a gerincmotívum).

Ugyanezt erősíti az a jelenség is, hogy az 1930-as években született inaktelki táncosok nemcsak megtanulták az őket megelőző generációk legényesét, hanem tovább is fejlesztették. Ők alakították ki az úgynevezett nyitott zárlatokat,³⁹ amelyekben a mellékhangsúlyra eső páros támasztékú (pozícióba) érkezést egy támasztékváltó ugrással helyettesítettek. Ezek között vannak közeli- (7.2-3) és távoli (7.3; 6.4) rokon figurák és előtag (7.3a-b), utótag (7.3b-4.) és motívumkép (8.1a-c) alapján hasonlóak. Valamint lábfigurák és csapásolók összeolvadásából (7.3a-b; 8.2), illetve bővítéssel (8.3-4.) megalkotott motívumok. A nyitott zárlat nem inaktelki specialitás, szórványosan más faluból származó táncosoknál (például Mátyás István 'Mundruc'-nál⁴⁰) is előfordult. Annak ellenére, hogy az így létrejött „féllábas testsúlyhelyzet”⁴¹ természetes módon biztosítaná a gördülékeny folytatást, Inaktelkén⁴² – és ahol még előfordult – a legényes talán survival jelenséggént megőrizte a „hagyományos” *abbc* pontstruktúráját.⁴³ Ezek között vannak *abbb*_z (9a), *abbc* (9b) és *abcd* (10a) felépítésűek is. Az effajta zárattal végződő pontok egymásba fonódása zökkenőmentesen megoldható (10a-b). Mindesetre a kezdőfigurák funkciójával kapcsolatban megválaszolatlan az a kérdés, hogy miért csak Mundrucnál fordul elő az előretervezés fogalma.

A kalotaszegi legényeshez hasonló periódusszerkezete miatt Martin eleki (Arad megye) lunga kezdőfigurákat is közreadott tanulmányában. A párhuzam ellenére nem tudjuk, hogy a tánc és a kísérőzene miféle egyezése, avagy eltérése eredményezte a lunga – kaloatszegiéhez hasonló – *abbc* szakaszépítkezését. Ebben a párostáncban a kétütemes (♩ ♪ ♪ ♪ ♪ alapritmusú) motívumok oly mértékben szervesültek, hogy az elő- és utótagok elkülönítése nem lehetséges, s ezen kívül a különböző (nyitó, gerinc, záró)

³⁶ Ilyen például az előrevágó, vagy saját szavával „cselszton”. Martin 2004: 106–107.

³⁷ Martin 1964: 133.

³⁸ Vö. Martin 1980: 430–432.

³⁹ Lásd a 7–8. táblákat.

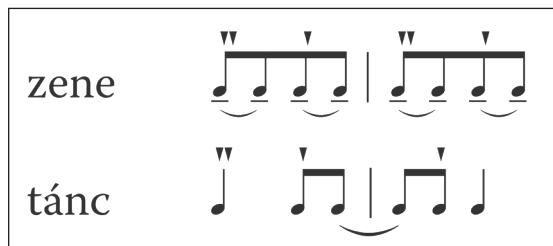
⁴⁰ Lásd az 5. táblán az 1. motívumot.

⁴¹ Martin 1980: 431.

⁴² Karácsony 1995: 154; 1997: 123; 2001: 63.

⁴³ Lásd a 9–10. táblákat.

motívumok támasztékszerkezeti ritmusában jelentős eltérések sem fedezhetők fel. A zene és a tánc viszonyát a motívumok támasztékszerkezetének zenei hangsúlyhoz való illeszkedése,⁴⁴ illetve ellenszegülése határozza meg.⁴⁵



1. kép. Az eleki lunga zenei és táncos lüktetése

A kalotaszegi legényeshez hasonlítható periódusszerkezetet talán a páros viszonyokban megjelenő megnyugvásnak, visszarendeződésnek köszönheti, de ennek bizonyítása vagy cáfolat további kutatásokat igényel.⁴⁶

Az előadás írott változatában a szerző magasabb szintre lépett. A közép-erdélyi sűrű legényes egy mikrostrukturális elemének változását az európai tánc történet kereti közé helyezte. A tánc- és művelődéstörténetileg kialakult táncműfajokat (szóló táncok, kötetlen páros táncok, lánckörtáncok és szabályozott páros táncok) szabályozottságuk, azaz a kísérőzenéhez illeszkedő szerkezetük alapján osztotta be. Itt meg kell jegyezzük, hogy Martin és mások által szólótáncként definiált kalotaszegi legényest a 19–20. sz. fordulóján még csoportos formában táncolhatták.⁴⁷ Az újabb kutatások szerint a kollektív forma a 20. század második harmadában bomolhatott fel kettes,⁴⁸ majd egyéni, bemutató funkciójú táncokra.⁴⁹ Az utóbbi két előadásmódban már egyfajta versenyszellemet is feltételezhetünk, bár a mögötte álló, szinte mindent ellenőrző–korlátozó tradíciót és a folklorizációs szűrőt nem hagyhatjuk figyelmen kívül.⁵⁰ Az újabb előadásformában a faluközösség nem minden férfi tagja sajátította el a legényest, bizonyos tekintetben specialisták⁵¹

⁴⁴ Sipos 2007: 203–204.

⁴⁵ Lásd a 11. táblát, ahol a zenei és táncos lüktetés eltérésének jobb szemléltetése miatt a zenei ütemhatárokat folytonos, a tánc motívumok lüktetésének határait szaggatott vízszintes vonallal jelöltük. Gombos 2006: 107–113, Kökény 2000.; Timár 1973: 171–175.

⁴⁶ Az abszolút hangsúlyt két, a relatív hangsúlyt egy függőleges, ék alakú, a hangjegyre mutató jel ábrázolja.

⁴⁷ Molnár 1947: 343; Martin 1966: 212; 1967: 127; 1970: 56, 230; 1974: 32, 64; 1977: 267; 1980: 439; Domby 1972: 8.

⁴⁸ Martin 1979: 502; Kürti 1987: 389; 2014: 460, 471; 2015: 811; Karácsony 2009: 343–351.

⁴⁹ Karácsony 2009; Kürti 2014: 460.

⁵⁰ Kürti 1983: 9–10.

⁵¹ Pesovár é.n. 12.

vállalták át a legényes hagyomány reprezentációját, továbbvitelét. Ennek ellenére a falusi társadalom a tánc kontrolljáról sohase mondott le.⁵²

Martin a kötetlen és kötött szerkezetű táncok közötti állapot leírására bevezette a szerkezetileg szabályozott táncok fogalmát. Szerinte az improvizáció egyéni és közösségi törvényszerűségeit szabályozó műfaji keretek és a tánc kísérezene befolyása döntő jelentőségű a kelet-közép-európai népek régi és új stílusú táncainak kialakulása során. Viszont a strukturális táncszerveződés folyamatát nem tekintette lineárisan meghatározottnak. Értelmezése szerint – amit tánc történeti adatok is bizonyítanak – a kötöttség–kötetlenség bonyolult, sokszor egymásba fonódó, oda-vissza végbemenő folyamat, amit az adott társadalomtörténeti változások és táncdivatok át- meg átszőnek. Martin szerkezeti szerveződés alapján meghatározott műfajstruktúrája a mai napig is példaértékű a magyar és nemzetközi táncfolklorisztikában, amely egyszerre összefoglaló és újító. Nem ragad le az apró részletek tételes felsorolásánál, ugyanakkor nagy ívű következtetései nem szakadnak el a valóság tényeitől.

Összességében elmondható, hogy e tanulmány mind folklórelméletileg, mind a folklórtáncok folyamatának megértésében mérőföldkönek számít. A közép-erdélyi sűrű legényesek zárlattípusának – tegyük hozzá, a mai napig is megmagyarázhatatlan – változása pillangóeffektusként alakította át és taglalta ezt a régi és új stílus mezsgyéjén elhelyezkedő tánc típusunkat. Mindez csak megerősít bennünket abban, hogy történetiség nélkül egyetlen kutatási irányzat – legyen az bármennyire is kurrens – sem képes releváns következtetéseket levonni kutatási tárgyának recens jelenségeiből.

⁵² „[...] ahogy a legényes felcsendül, valamelyik jó táncos egyedül – esetleg barátjával, akivel kb. egyenlő tudású – táncolja a legényest. Utánuk következnek a másik táncos, esetleg a másik táncospár, és ez így tovább, kialakul körülöttük egy szűk kör, amely figyel a táncosnak minden mozgását [...] és nagyon hozzáértő ez a szűk kör: minden tánc után röviden fejezi ki véleményét, egy-két szóval, de az a valóságnak megfelelő, és azt nagyon figyelik a táncosok, és igyekeznek kiérdemelni a jó véleményt.”. Inaktelke 1973.

A közölt periódusok, nyitó figurák és záratok adatai⁵³

- 1a Magyarvista (Kolozs m.)
 1b Inaktelke (Kolozs m.)
 1c Györgyfalva (Kolozs m.)
 1d Ördögösfüzes (Szolnok-Doboka m.)
 1e Marosbogát (Torda-Aranyos m.)
 1f Magyarbükös (Alsó-Fehér m.)
2. Magyarvista (Kolozs m.), Mátyás István 'Mundruc' (1911), 1967, Ft. 0616. 06. IX-X.
- 3a Magyarvista (Kolozs m.), Mátyás István 'Mundruc' (1911), 1967, Ft. 0616.05. IX.1.
 3b Bogártelke (Kolozs m.), id. Fekete János 'Poncsa' (1909), 1969, Ft. 0690.29b. IIIa.1-2.
 3c Magyarvista (Kolozs m.), Lapusán János 'Györgyi' (1918), 1964, Ft. 0540.17. IV.1-2.
 3d Magyarvista (Kolozs m.), Lapusán János 'Györgyi' (1918), 1964, Ft. 0540.17. IV.1-2.
 3e Magyarvista-Méra (Kolozs m.), Kovács Márton 'Csutkó' (1898), 1962, Ft. 0512.01. II.1-2.
- 4a Magyarvista (Kolozs m.), Lapusán János 'Györgyi' (1918), 1964, Ft. 0540.15. VI.1-3.
 4b Magyarvista-Méra (Kolozs m.), Kovács Márton 'Csutkó' (1898), 1963, Ft. 0539.02. IV.1-3.
 4c Magyarvista-Méra (Kolozs m.), Kovács Márton 'Csutkó' (1898), 1962, Ft. 0512.06. VI.1-3.
5. Méra (Kolozs m.), Berki Ferenc 'Árus' (1931), 1961, Ft. 0496.02. XI.
6. Andránháza (Kolozs m.), Indrei Peter 'Györgyi Péter' (1909), 1969, Ft. 0690.47a. VIII.
- 7.1 Magyarvista (Kolozs m.), Mátyás István 'Mundruc' (1911), 1967, Ft. 0616.06. VIII.7-8.
 7.2a Inaktelke (Kolozs m.), Kalló Ferenc 'Malmi' (1923), 1963, Ft. 0541.01. II. 7-8.
 7.2b Inaktelke (Kolozs m.), Gergely János 'Gyurka' (1938) 1963, Ft. 0529.11. XI. 7-8.
 7.3a Inaktelke (Kolozs m.), Nagy Ferenc (1937), 1962, Ft. 0521.03. VIb.7-8.
 7.3b Inaktelke (Kolozs m.), Gergely János 'Gyurka' (1938), 1962, Ft. 0521.03. VIa.7-8.
 7.4 Inaktelke v, Gergely János 'Gyurka' (1938) 1963, Ft. 0529.03. VII. 7-8.
- 8.1a Inaktelke (Kolozs m.), Gergely János 'Gyurka' (1938) 1963, Ft. 0529.11. VIII. 7-8.
 8.1b Inaktelke (Kolozs m.), Nagy Ferenc (1937), 1962, Ft. 0521.04. IIb.7-8.
 8.1c Inaktelke (Kolozs m.), Nagy Ferenc (1937), 1962, Ft. 0521.04. IVb.7-8.
 8.2 Inaktelke (Kolozs m.), Gergely János 'Gyurka' (1938) 1963, Ft. 0529.11. V. 7-8.
 8.3 Inaktelke (Kolozs m.), Gergely János 'Gyurka' (1938), 1962, Ft. 0521.03. VIIa.7-8.
 8.4 Inaktelke (Kolozs m.), Gergely János 'Gyurka' (1938) 1963, Ft. 0541.11. XIIa.7-8.

⁵³ Az azonosító (a tábla száma és a táncírás betű- vagy számjele), helységnév, megye, a táncos neve és születési évszáma, a gyűjtés ideje, a táncfolyamat azonosítója (Film- és folyamatszám [a gyűjtés részletes metaadatait lásd a Zenetudomány Intézet Néptánc Tudástár c. online adatbázisában]), a folyamaton belüli elhelyezkedés (periódus és ütemszám). A hiányzó információkat nem jelöltük.

9a Inaktelke (Kolozs m.), Kalló Ferenc 'Malmi' (1923), 1963, Ft. 0541.01. XII.

9b Inaktelke (Kolozs m.), Kalló Ferenc 'Malmi' (1923), 1963, Ft. 0541.03. VI.

10 Inaktelke (Kolozs m.), Gergely János 'Gyurka' (1938), 1963, Ft. 0529.11. II-III.

11. Elek (Arad m.), ifj. Botás János, Kovács Viktória, 1954, Ft. 0309.10. II.

A közölt táncfolyamatok adatai:⁵⁴

1. táncfolyamat

1. Csüddöngölő Györgyfalva (Kolozs m.)
2. Jaskó István 'Pitti' (Györgyfalva, 1929–2013)
3. *a:* Ármán Lajos 'Bölonyi' primás (1928– n. i.); Sztoja János 'Tibi' kontrás 1933– n. i.); Lakó Árpád harmónikás (1951– n. i.); Filatin József 'Pubu' bőgős (1933– n. i.)
b: hangosfilm
4. *a:* Martin György, Kallós Zoltán, Pálffy Gyula, Németh István, Zsuráfszky Zoltán, Németh Ildikó, Nagy Judit, Karácsony Zoltán *b:* 1983.09.11. *c:* Györgyfalva, Jaskó István 'Pitti' udvara
5. *a:* Karácsony Zoltán *b:* Virágölgői Márta
6. *a:* Ft. 1153.14. *b:* AP 13281f *c:* Tit. 1144
7. *a:* 80 (11.9.2.) *b:* teljes táncfolyamat *c:* utána attacca Lukács Miklós 'Elnök' (1928) legényest táncolt

⁵⁴ A táncfolyamatok metaadatait tartalmazó táblázat felépítése:

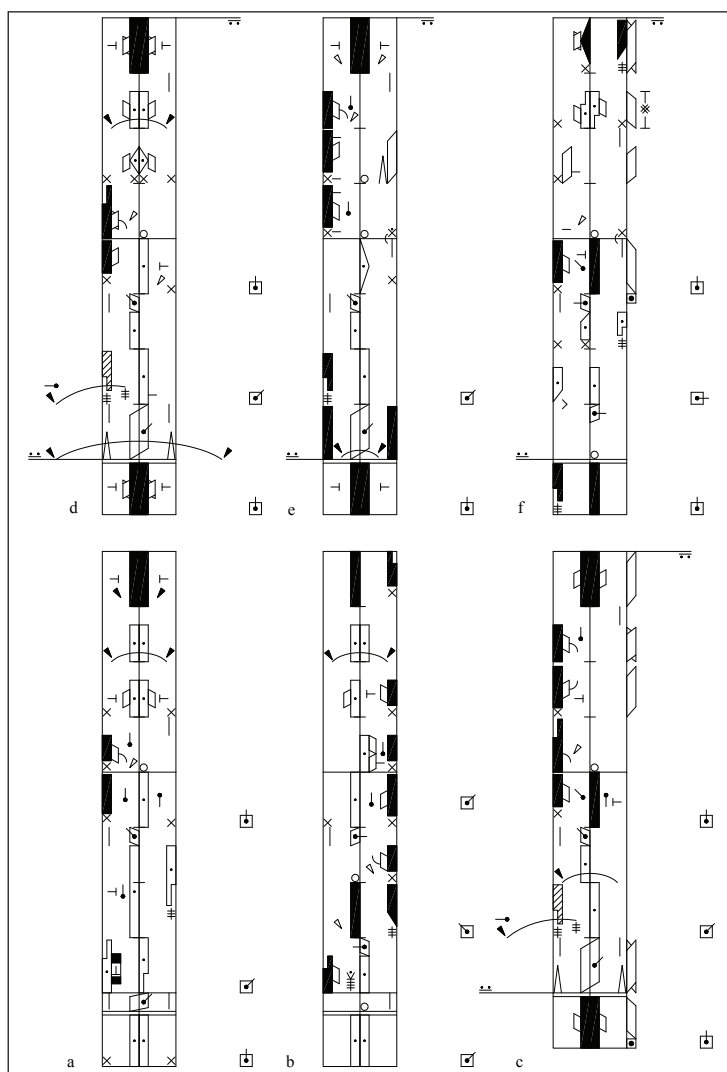
1. A tánc neve és származási helye
2. A táncos neve, mellékeve (születési helye, részletes születési és halálozási ideje).
3. *a* A zenész neve, mellékeve, hangszere (születési helye, születési és halálozási ideje).
b A hangfelvétel módja – a kísérezene jellege.
4. A tánc (a) gyűjtője, a felvétel (b) ideje és (c) helye.
5. A (a) tánc és a (b) tánckísérő zene lejegyzője.
6. A tánc (a) képi, (b) hangfelvételi dokumentumának archívumi azonosítója, valamint a (c) kinetográfia leltári száma.
7. A tánc (a) terjedelme, a folyamat (b) minősége és a hozzákapcsolódó ún. (c) attacca táncfolyamat

2. táncfolyamat

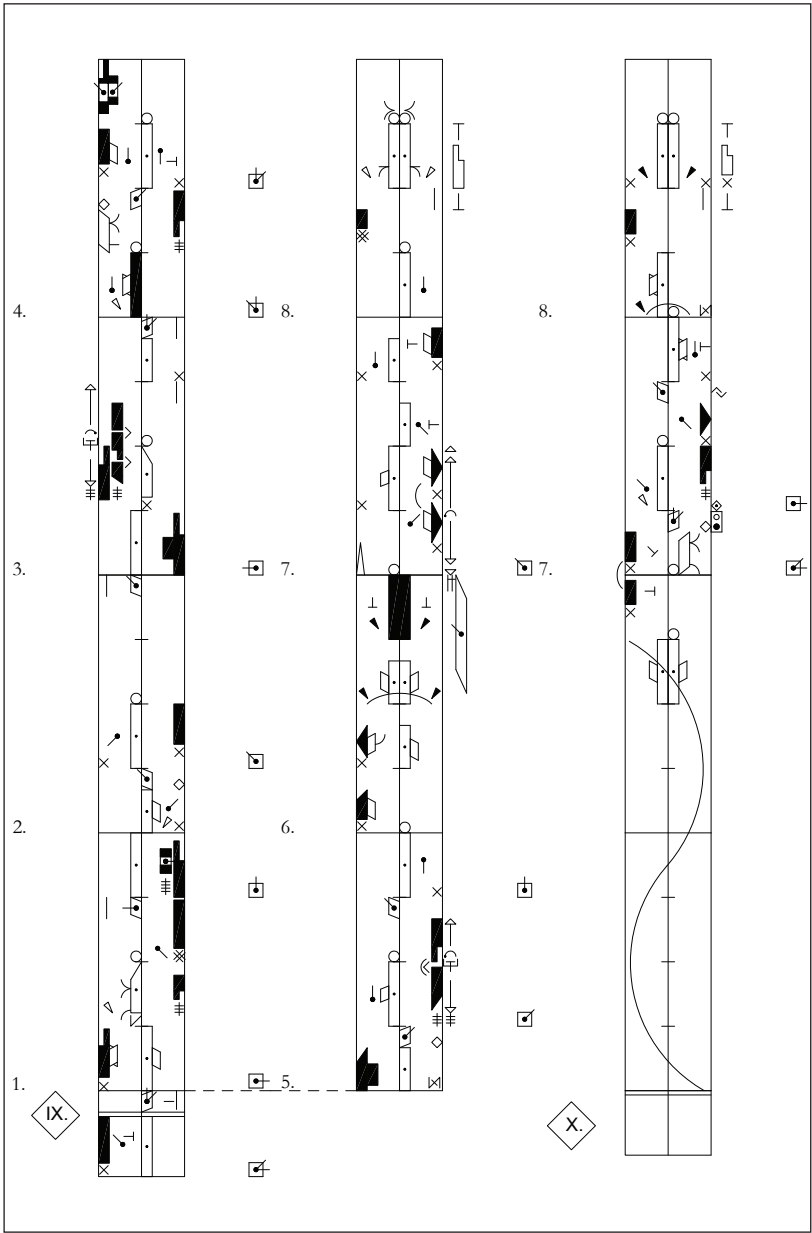
1. Legényes Magyarvista (Kolozs m.)
2. Székely István 'Kánári' (Magyarvista, 1950.04.27–Marosvásárhely, 2013.01.09)
3. *a:* Sós Csaba primás; Éri Márton kontrás; Éri Kata csellós; Szabó Gergely 'Bakter' bőgős
(budapesti táncházas zenészek)
b: hangosfilm
4. *a:* Borbély Jolán; Dénes Zoltán *b:* 2004.09.08. *c:* Budapest, Hagyományok Háza
5. *a:* Karácsony Zoltán *b:* Vavrinecz András
6. *a:* HH_MDV_0182_188. *c:* Tit. 1497.
7. *a:* 80 (11.9.2.) *b:* felvételi hiba miatt az 1. szakasz elején csonka táncfolyamat

3. táncfolyamat

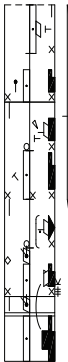
1. Legényes Magyarkapus (Kolozs m.)
2. Török Pali János (1923–n.i.)
3. *a:* Berki Ferenc 'Árus' primás (1931–1995); Tóni Rudolf 'Kormos' brácsás (1948–1992)
b: hangosfilm
4. *a:* Könczei Csilla, Pálffy Gyula, Fülöp Hajnalka, Teszáry Miklós, Bálint Zsuzsa *b:* 1986.05.04. *c:* Magyarkapus, Török Gazsi János kertje
5. *a:* Karácsony Zoltán *b:* Vavrinecz András
6. *a:* Ft. 1234. Mgt. *b:* Mgt.5173.
7. *a:* 80 (11.9.2.) *b:* teljes táncfolyamat *c:* utána attacca Gerőcz Ferenc Mihály (1922) legényest táncolt



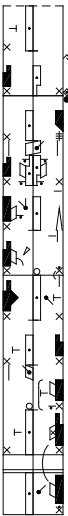
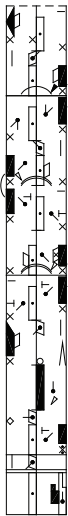
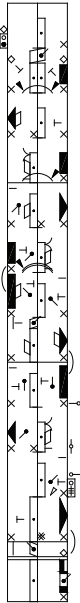
1. tábla



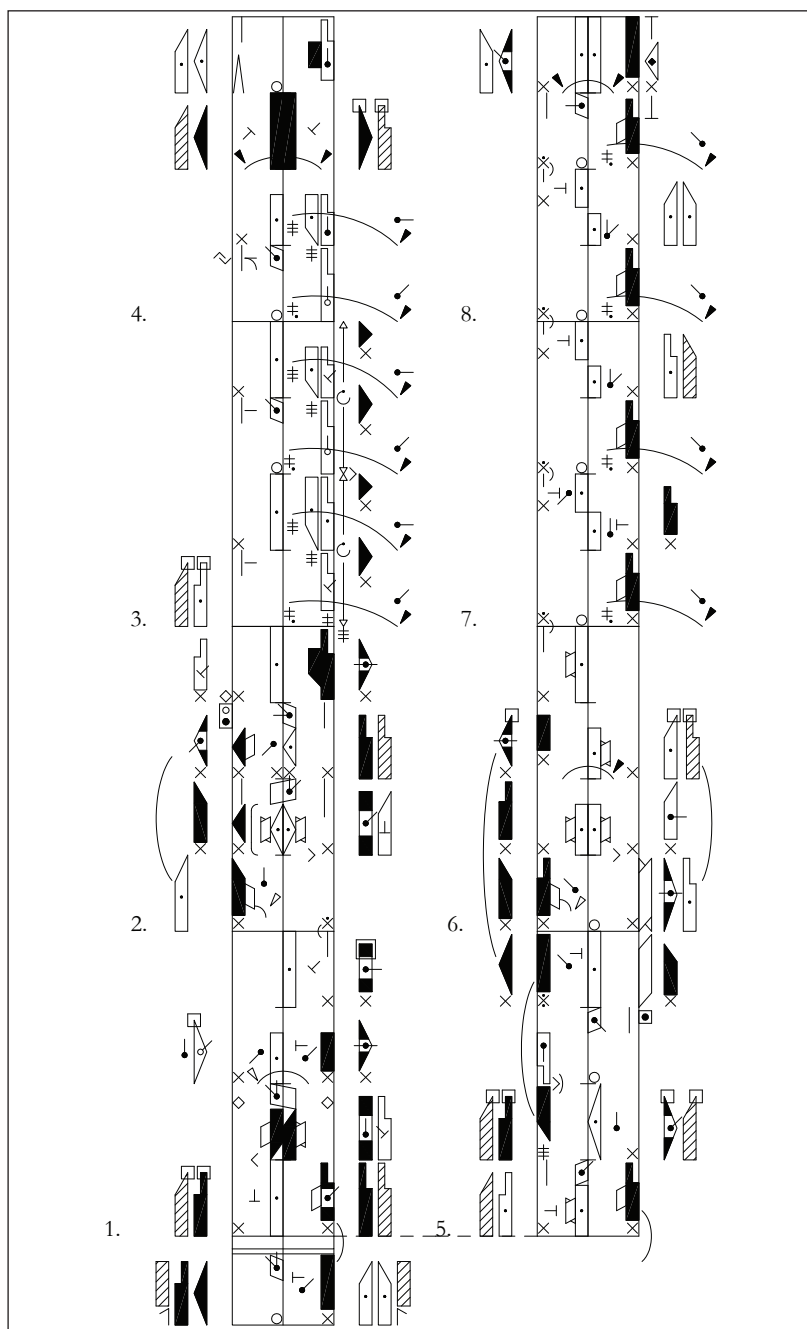
2. tábla

4/8	6/8			
 a	 b	 c	 d	 e

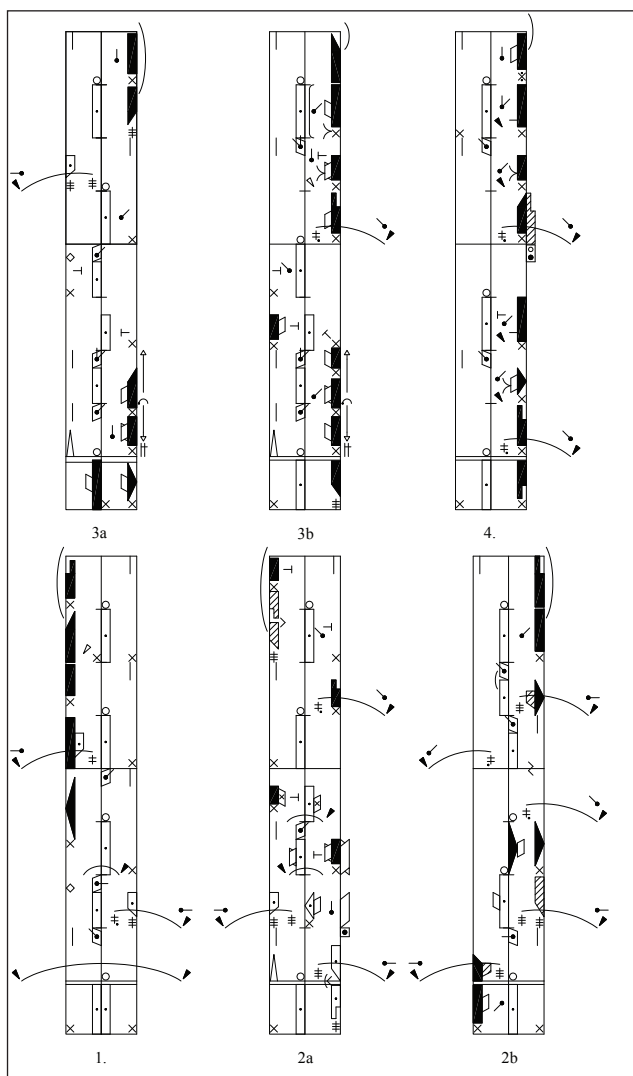
3. tábla

10/8		12/8
 a	 b	 c

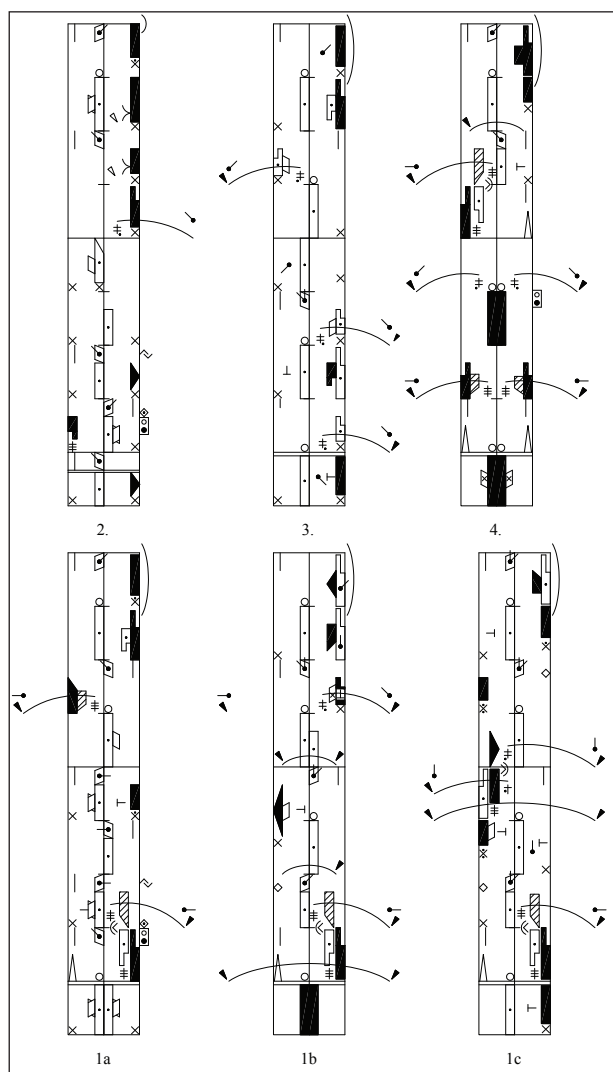
4. tábla



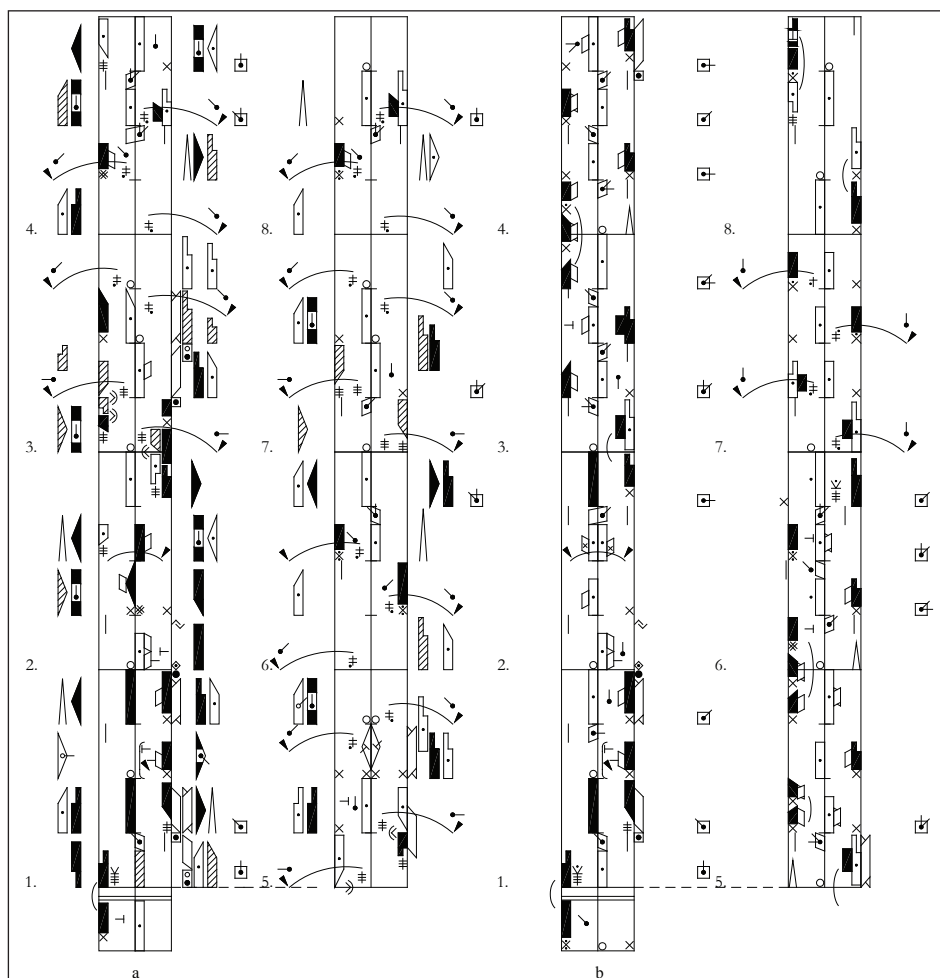
5. tábla



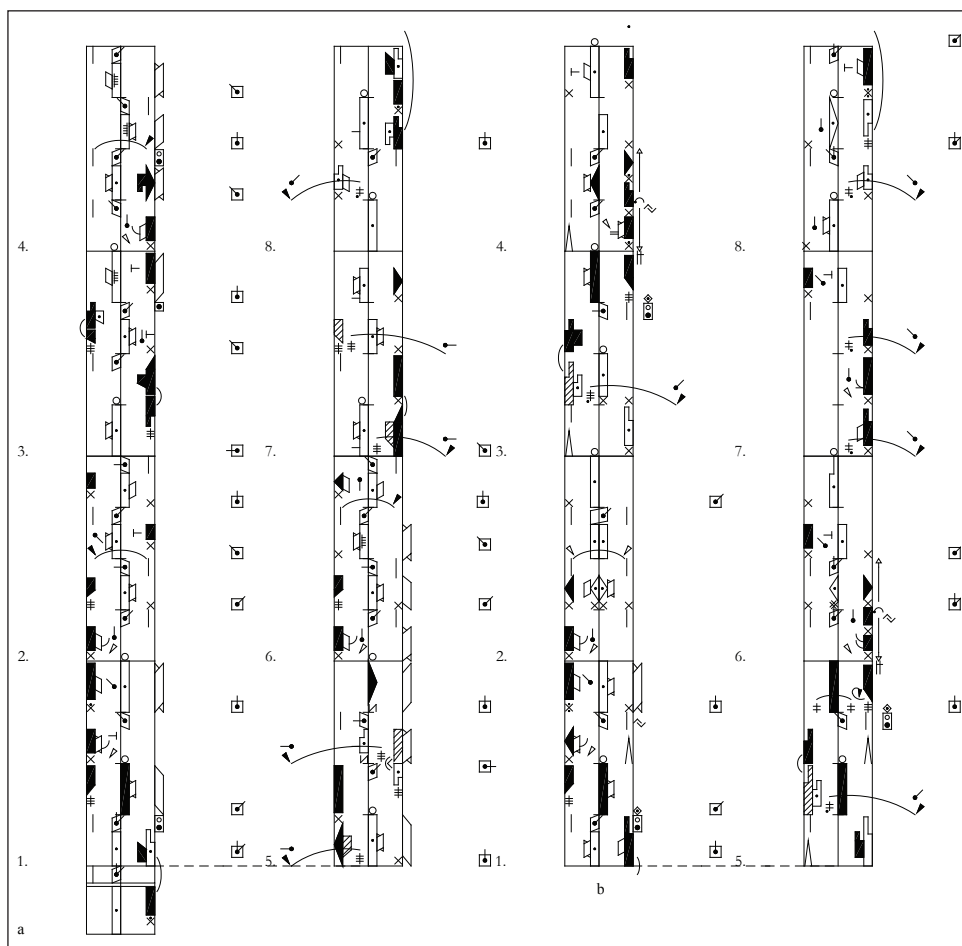
7. tábla



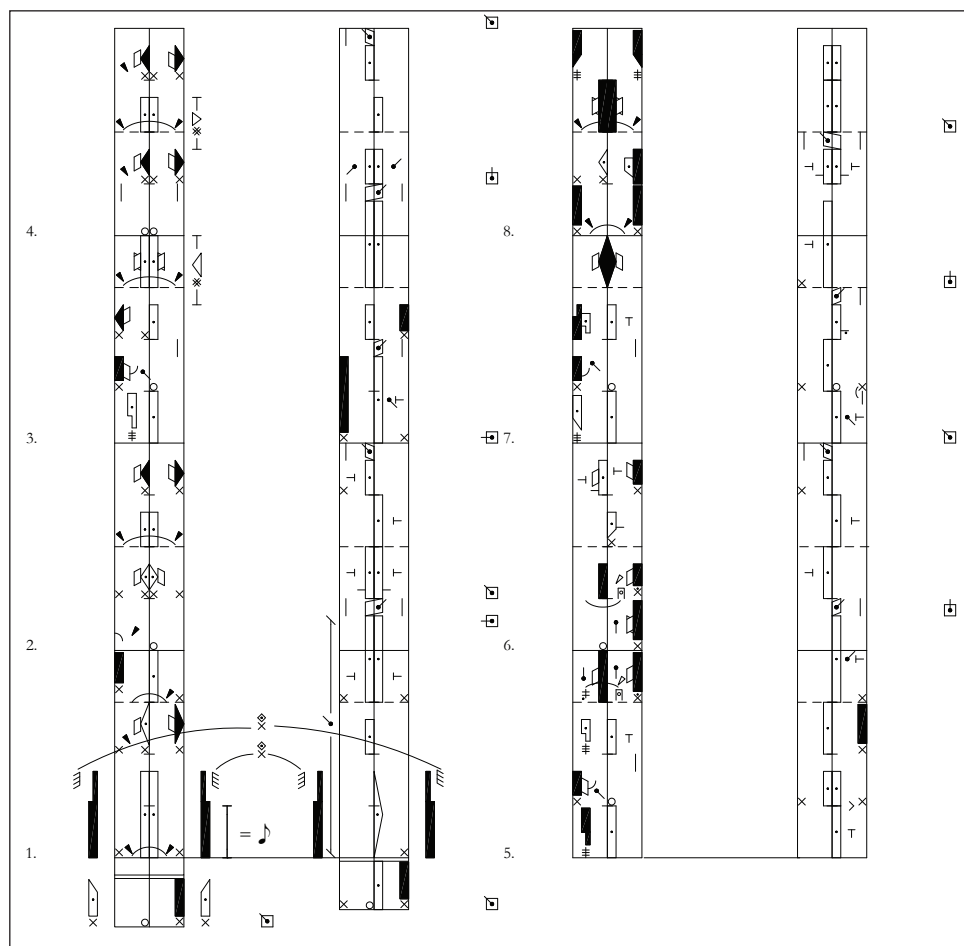
8. tábla



9. tábla



10. tábla



11. tábla

The image displays a handwritten musical score on eight staves, enclosed within a rectangular border. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The music is characterized by a continuous flow of eighth and sixteenth notes, often grouped in pairs or fours. Numerous slurs and accents are present throughout the piece. The second staff includes a first ending bracket labeled '1.' and a second ending bracket labeled '2.'. The notation is fluid and expressive, typical of a composer's sketch or a personal manuscript.

1. Táncfolyamat zenéje 1.

The musical score is written on eight staves. The key signature has one sharp (F#), indicating G major. The notation is primarily eighth and sixteenth notes, often beamed in groups. There are several slurs and accents throughout the piece. Dynamic markings include 'f' (forte) and 'p' (piano). The piece concludes with a double bar line on the eighth staff.

1. Táncfolyamat zenéje 2.

A $J = 112 - 116$

①

$J = 116 - 114$

$J = 116 - 118$

②

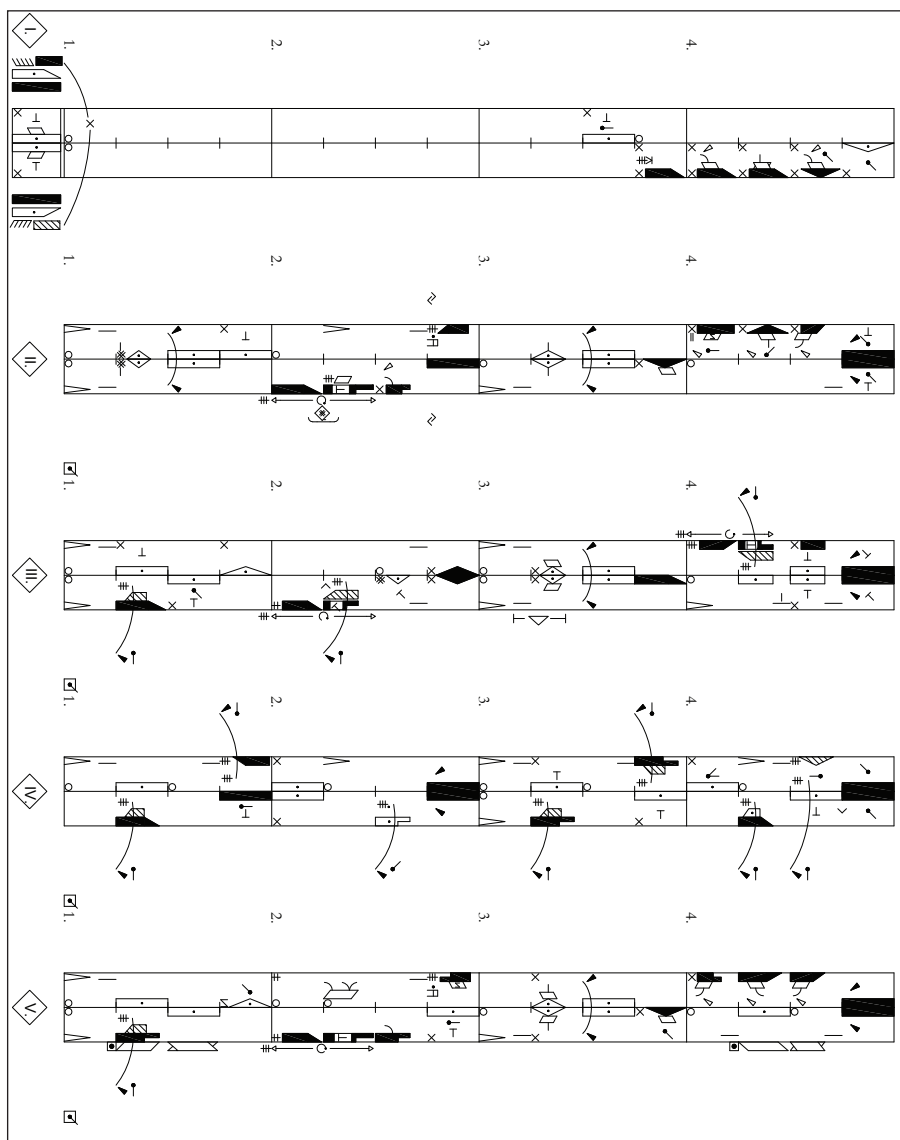
2. Táncfolyamat zenéje 1.

Handwritten musical score for "2. Táncfolyamat zenéje 2." by Karácsony Zoltán. The score is written on two systems of four staves each. The first system contains four staves of music. The second system is marked with a box containing the letter "B" and a tempo marking of $\text{♩} = 118$. The key signature is one sharp (F#). The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and accents.

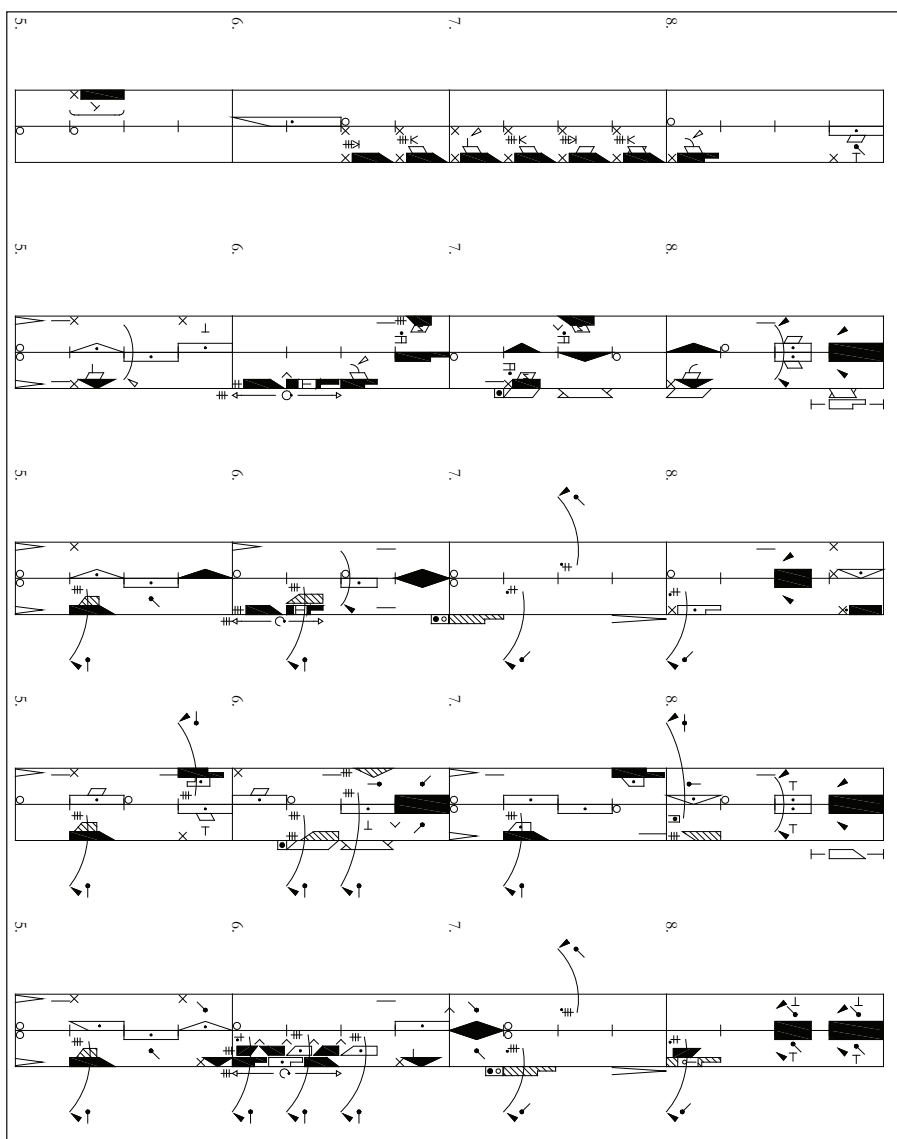
2. Táncfolyamat zenéje 2.



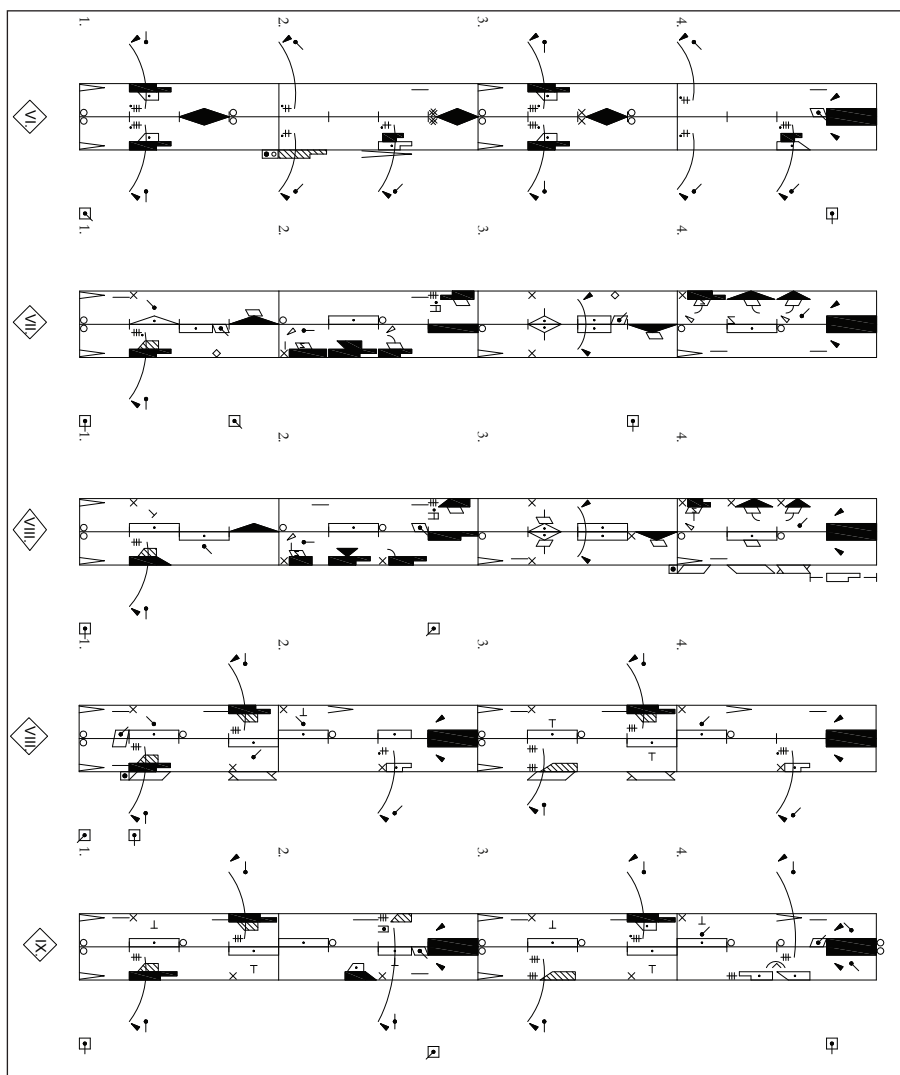
2. Táncfolyamat zenéje 3.



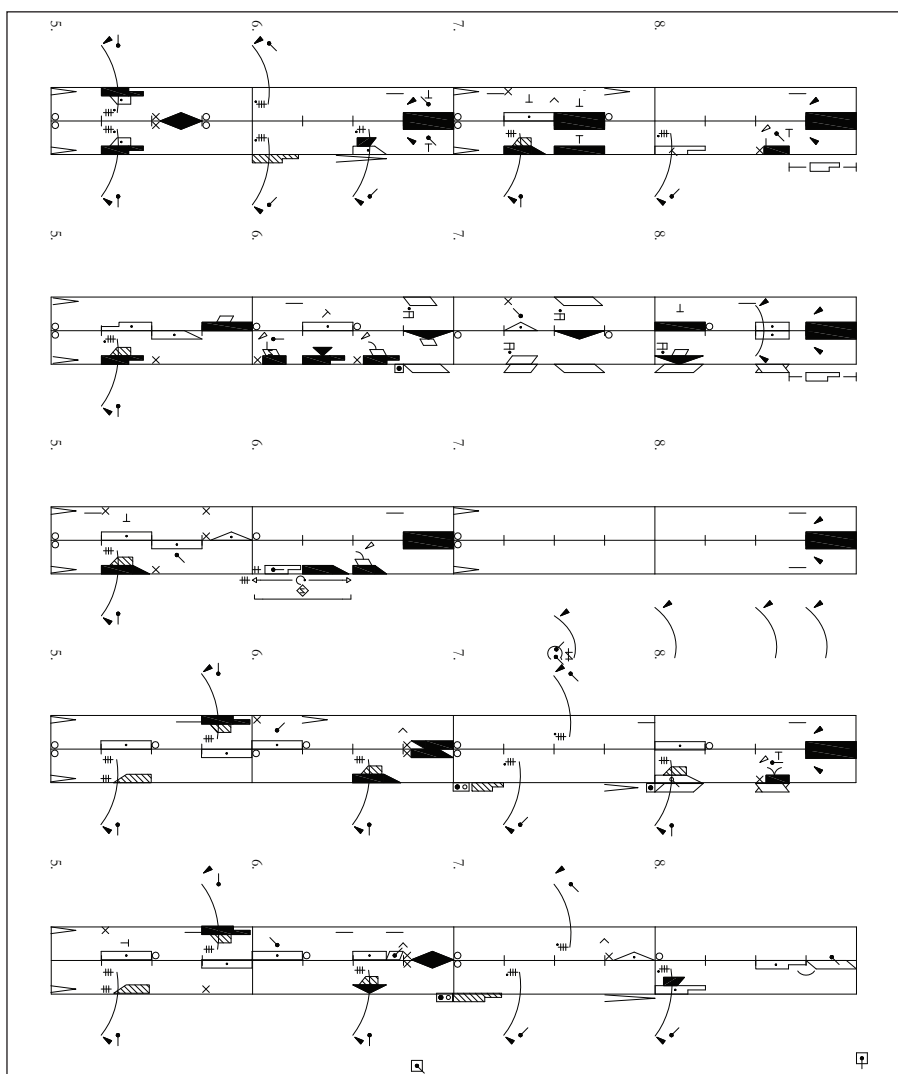
1. Táncfolyamat 1.



1. Táncfolyamat 1.



1. Táncfolyamat 2.



1. Táncfolyamat 2.

The diagram consists of four rows of notation, each divided into four measures labeled 1., 2., 3., and 4. The first row is a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second row is a dance notation staff with a treble clef and a key signature of one sharp. The third row is a dance notation staff with a treble clef and a key signature of one sharp. The fourth row is a dance notation staff with a treble clef and a key signature of one sharp. The notation includes various symbols such as notes, rests, clefs, and dance notation symbols like arrows, dots, and lines.

2. Táncfolyamat 1.

The image displays a musical score for a dance sequence, organized into four systems. Each system consists of multiple staves with various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. The score is divided into four systems, each with a measure number (5, 6, 7, 8) and a section label (A, B, C, D). The notation includes various symbols such as 'x', 'T', and 'p', which likely represent specific dance steps or musical instructions. The score is written in a complex, multi-measure format, with each system containing four measures. The first system is labeled '5.' and 'A', the second '6.' and 'B', the third '7.' and 'C', and the fourth '8.' and 'D'. The notation is dense and includes many accidentals and dynamic markings, suggesting a highly technical and expressive piece of music.

2. Táncfolyamat 1.

The image displays a musical score for a piece titled "2. Táncfolyamat 2." by Karácsony Zoltán. The score is written for four staves, labeled V, VI, VII, and VIII, each with a diamond-shaped staff number. The notation is highly complex, featuring a variety of rhythmic values, including eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests and beams. Dynamic markings such as *pp*, *ppp*, *f*, and *ff* are used throughout. The score is divided into four measures, numbered 1, 2, 3, and 4, with repeat signs and first/second endings indicated. The notation includes many accidentals (sharps, flats, naturals) and articulation marks (accents, staccato). The overall style is contemporary and experimental, with a focus on intricate rhythmic patterns and dynamic contrast.

2. Táncfolyamat 2.

The image displays four staves of musical notation, each containing measures numbered 5, 6, 7, and 8. The notation is complex, featuring various rhythmic values, accidentals (sharps, flats, naturals), and dynamic markings. The staves are arranged vertically, with the first staff at the top and the fourth at the bottom. The notation includes many 'x' marks, possibly indicating specific notes or rests, and some measures contain larger, more complex symbols. The overall style is that of a musical score for a contemporary or experimental piece.

2. Táncfolyamat 2.

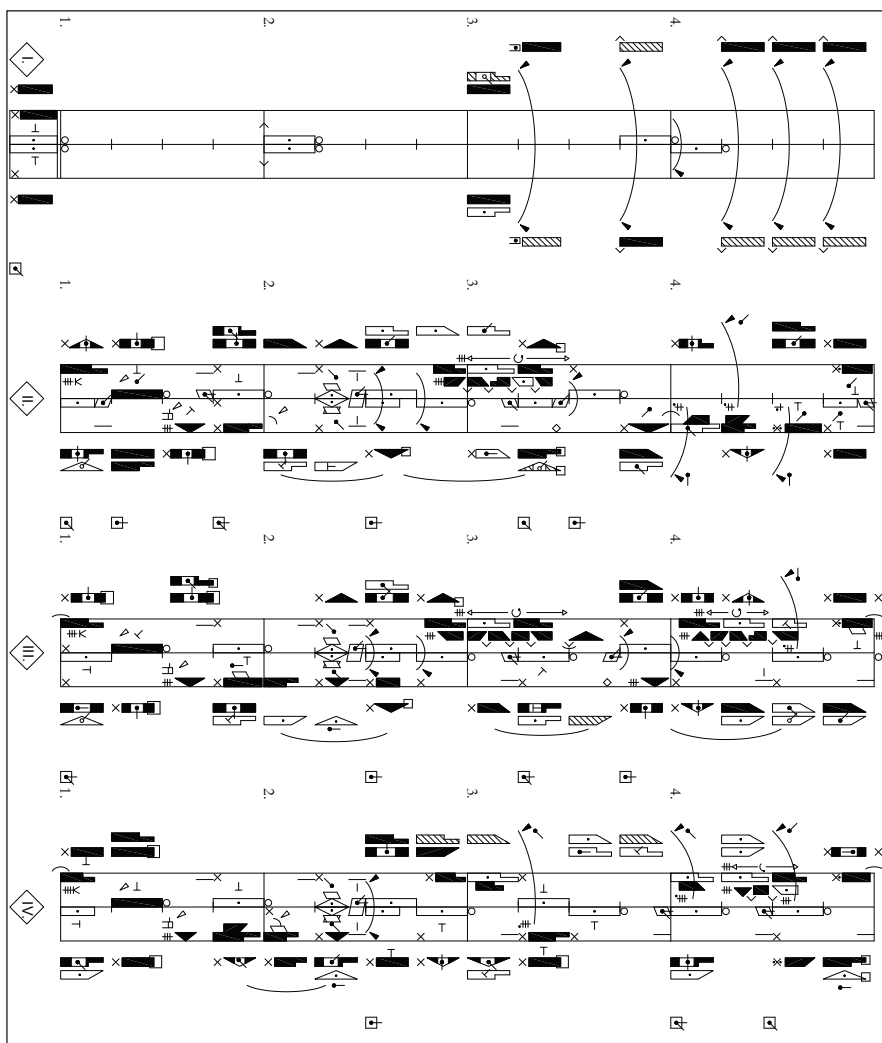
The image shows a musical score for three staves, labeled 1, 2, and 3. The score is divided into four measures, each labeled with a number (1, 2, 3, 4) at the top. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. A large, curved line is drawn across the bottom of the staves, possibly indicating a section or a specific musical phrase. The score is written in a style typical of 20th-century musical notation.

2. Táncfolyamat 3.

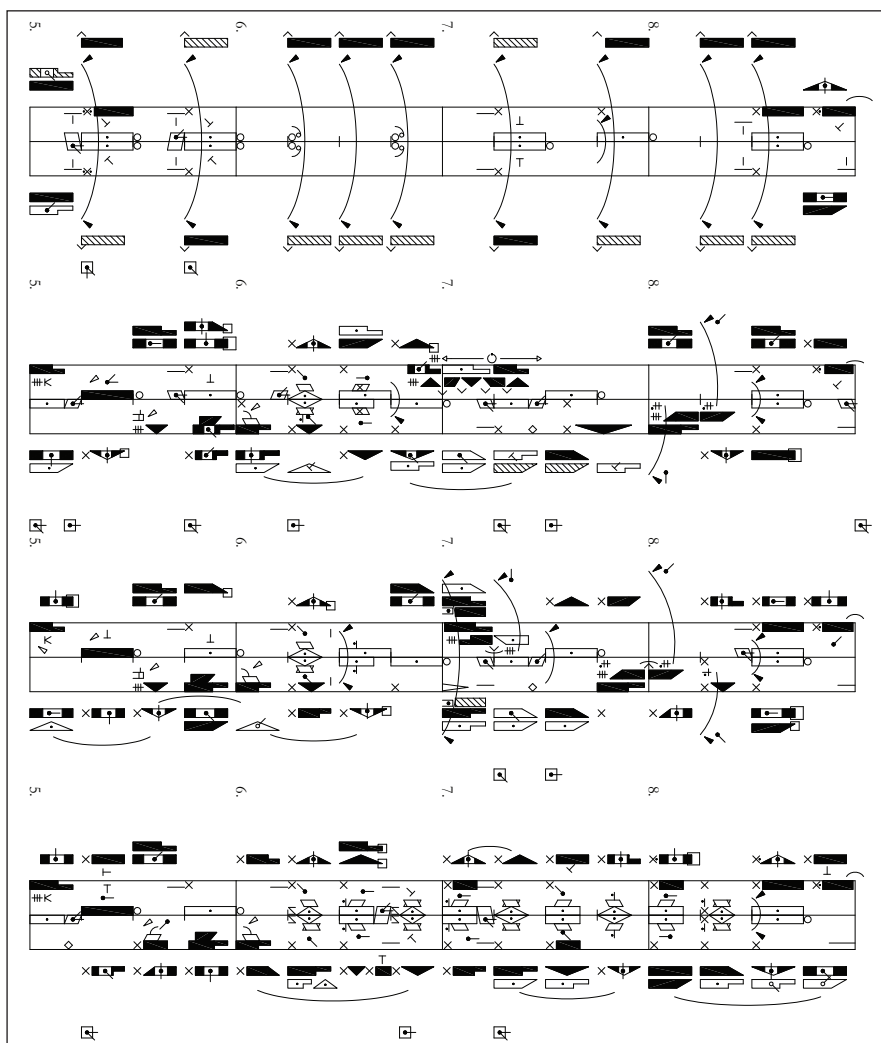
The image displays a musical score for a dance sequence, consisting of two staves of music. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Below the staves, there is a table with four columns and one row, which appears to be a summary or a key for the notation used in the score.

--	--	--	--

2. Táncfolyamat 3.



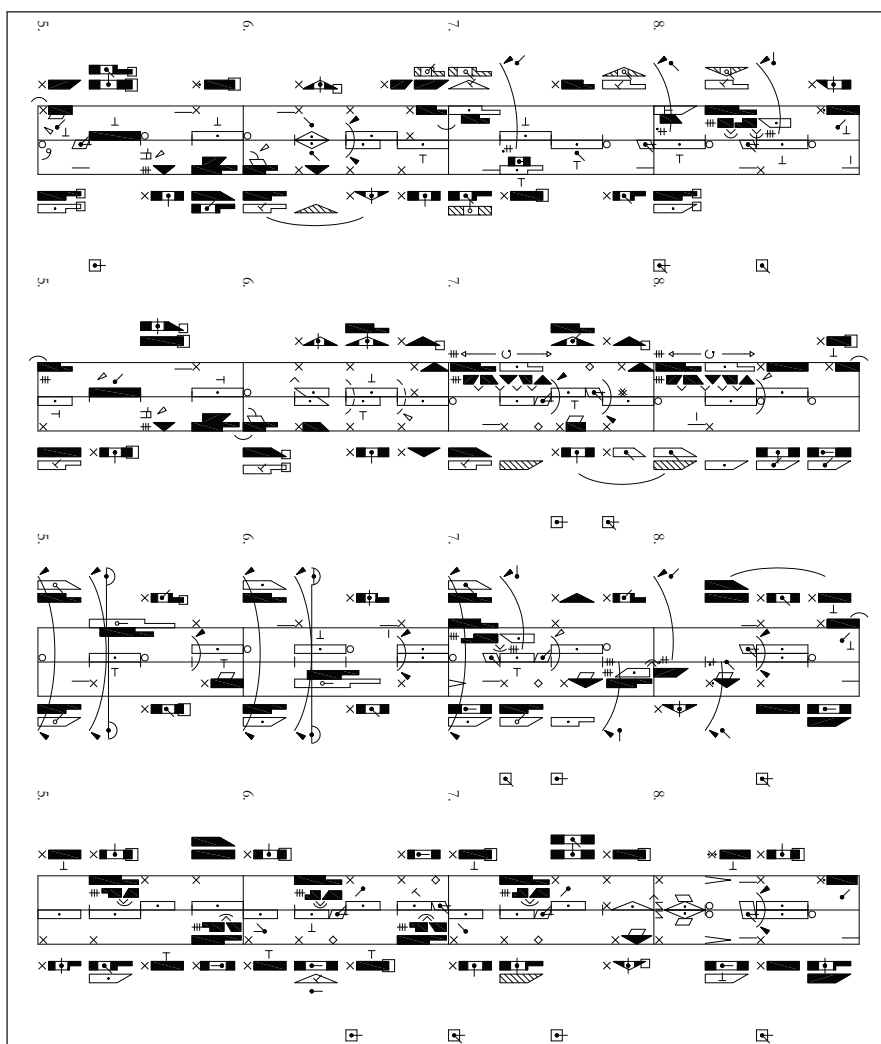
3. Táncfolyamat 1



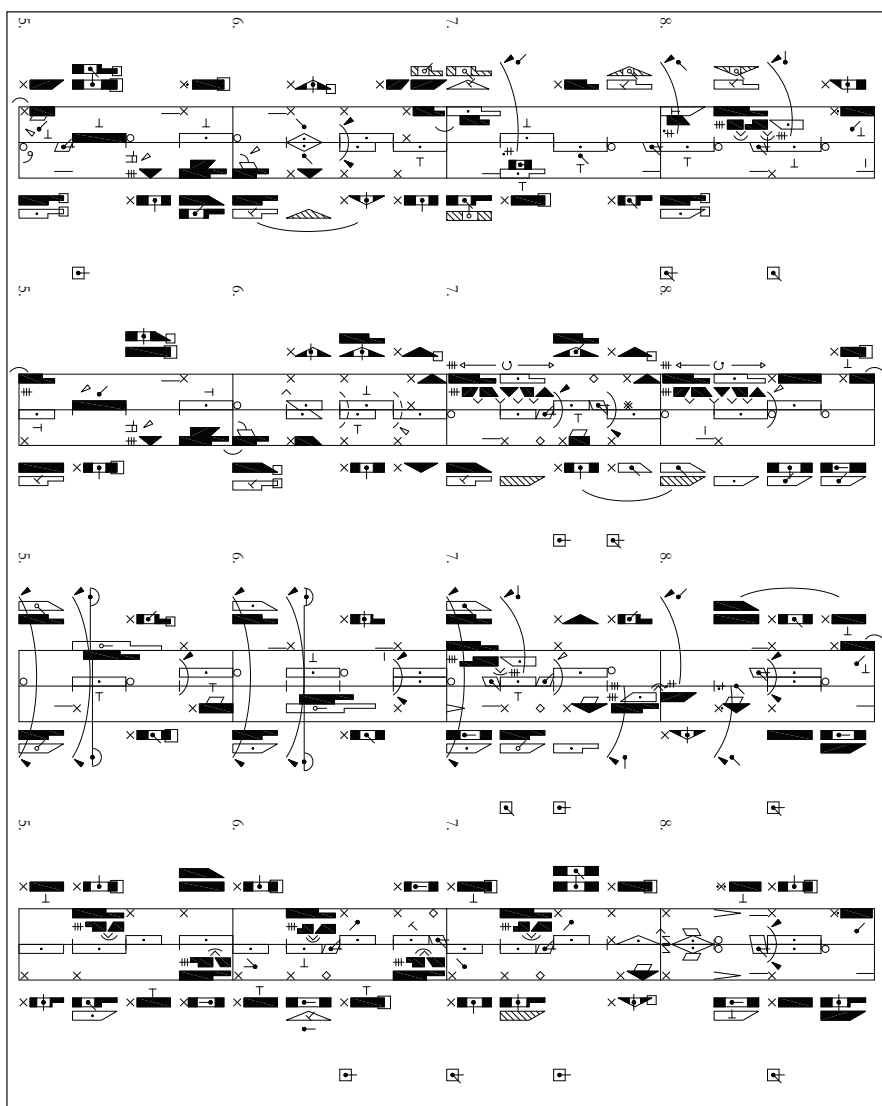
3. Táncfolyamat 1

The image displays a musical score for a dance sequence, titled "3. Táncfolyamat 2". The score is organized into four systems, each corresponding to a different dance movement or section. Each system is marked with a diamond-shaped icon on the left, containing a stylized 'V' and a '1.' below it. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. There are also several 'X' marks and 'T' marks scattered throughout the score. The notation is dense and appears to be a form of shorthand for a dance sequence.

3. Táncfolyamat 2



3. Táncfolyamat 2



3. Táncfolyamat 3

The image shows a musical score for three staves, labeled 1, 2, and 3. The score is written in a system with four measures. Each measure contains a staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first staff (1.) has a diamond-shaped symbol with an 'X' at the beginning. The second staff (2.) has a diamond-shaped symbol with an 'X' at the beginning. The third staff (3.) has a diamond-shaped symbol with an 'X' at the beginning. The score is divided into four measures, each labeled with a number (1, 2, 3, 4) at the top. The notation is dense and includes many accidentals and dynamic markings.

3. Táncfolyamat 3

The image displays a musical score for a dance piece, organized into three horizontal systems. Each system consists of two staves, with the upper staff containing a melodic line and the lower staff containing a rhythmic or accompaniment line. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is divided into measures, with some measures containing multiple notes or rests. The notation is written in a style that suggests a specific musical genre, possibly a traditional or contemporary dance. The three systems are labeled with numbers 5, 6, 7, and 8, indicating different sections or measures. At the bottom of the page, there is a table with four columns and one row, which appears to be a table of contents or a table of measures.

--	--	--	--

3. Táncfolyamat 3

The image displays a handwritten musical score for a piece titled '3. Táncfolyamat zenéje 1.' The score is written on ten staves, organized into two systems of five staves each. The first system is marked with a circled '1' at the beginning of the first staff. The second system is marked with a circled '2' at the beginning of its first staff. The notation is in treble clef and includes various musical symbols such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like 'f' (forte) and 'p' (piano). The handwriting is fluid and characteristic of a composer's draft.

3. Táncfolyamat zenéje 1.

A handwritten musical score for a piece titled '3. Táncfolyamat zenéje 2.' The score is written on eight staves of five-line music paper. The notation is in treble clef and includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals (sharps, flats, naturals), and ornaments (trills, mordents). The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a fluid, handwritten style. A circled number '3' is placed at the beginning of the fifth staff. The score concludes with a double bar line on the eighth staff.

3. Táncfolyamat zenéje 2.



3. Táncfolyamat zenéje 3.

Irodalom

BARTÓK Béla

- 1966 A magyar népdal. In *Bartók Béla Összegyűjtött Írásai*. 101–350. Közreadja Szöllősy András. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat.

DOBSZAY László

- 2007 *A magyar dal könyve*. Budapest: Timp Kiadó.

DOMBY Imre

- 1972 *Kalotaszegi népi táncok*. Cluj: Népi alkotások és Művészi tömegmozgalom Kolozs Megyei Irányító Központja.

GOMBOS András

- 2006 Sajátos stílusjegyek egy eleki román táncos egyéniség táncában. In Felföldi László – Müller Anita (szerk.): *Hagyomány és korszerűség a néptáncutatásban. Pesovár Ernő emlékezete*. 103–118. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet.

Inaktelke

- 1973 Akt. 909. *BTK ZTI Kézirattár*.

KARÁCSONY Zoltán

- 1995 Az inaktelki Gergyely János táncra vonatkozó visszaemlékezései. In Szudy Eszter (szerk.): *Táncstudományi Tanulmányok 1994–1995*. 153–166. Budapest: Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Tagozata.
- 1997 Inaktelke táncfolklorisztikai felfedezése és annak hatása a legényes hagyományozódására. In Kövágó Zsuzsa (szerk.): *Táncstudományi Tanulmányok 1996–1997*. 120–129. Budapest: Magyar Táncművészek Szövetsége.
- 2001 Az inaktelki „figurás” néprajzi felfedezése. *Tabula*. 4. 1. 60–69.
- 2000 A tánc és a zene kapcsolata egy györgyfalvi férfi legényes táncaiban. In Virágvölgyi Márta – Pávai István (szerk.): *A magyar népi tánczene*. 95–140. Budapest: Planétás Kiadó.
- 2009 A kalotaszegi legényes műfaji-funkcionális változatai. In: Kiss Gábor (szerk.): *Zenetudományi Dolgozatok 2009*. 341–371. Budapest: Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézete.
- é.n. Mátyás István 'Mundruc' legényes motívumkincse táncos környezete tükrében. Kézirat.

KÖKÉNY Richárd

- 2000 *Az eleki Gál György egy lunga-variációjának szerkezeti elemzése*. Szakdolgozat. Budapest: Magyar Táncművészeti Főiskola.

KÜRTI László

- 1983 The Bachelors' Dance of Transylvania. *Arabesque*. 8. 6. 8–14.
- 1987 Juhmérés és henderikázás Magyarlónán. *Ethnographia*. XCVIII. 2–4. 385–393.
- 2014 A kalotaszegi legényes felfedezése In Zakariás Erzsébet (szerk.): „Pontosan, szépen.” *Almási István 80. születésnapjára*. 456–484. Kolozsvár: Mega Könyvkiadó.
- 2015 Kulcsadatközlő-probléma az antropológiában: Kalotaszegi legények és élmények. In Jakab Albert Zsolt – Kinda István (szerk.): *Aranykapu. Tanulmányok Pozsony Ferenc tiszteletére*. 807–827. Kolozsvár: Kriza Jónos Néprajzi Társaság – Szabadtéri Néprajzi Múzeum – Székely Nemzeti Múzeum.

MARTIN György

- 1964 *Motívumkutatás, motívumrendszerzés. A sárközi-dunamenti táncok motívumkincse.* Budapest: Népművelési Intézet.
- 1966 Egy erdélyi férfitánc szerkezeti sajátosságai. In *A Magyar Tudományos Akadémia Nyelv- és Irodalomtudományok Osztályának közleményei.* 23. 201–219. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- 1967 Kalotaszegi legényes. *Táncművészeti Értesítő.* 3. 126–129.
- 1970–1972 *Magyar tánc típusok és táncdialektusok.* 1–3. Budapest: Népművelési Propaganda Iroda.
- 1974 *A magyar nép táncai.* Budapest: Corvina Kiadó.
- 1977 Egy improvizatív férfitánc struktúrája. In Kaposi Edit – Pesovár Ernő (szerk.): *Tánc tudományi Tanulmányok 1976–1977.* 264–300. Budapest: Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Tagozata.
- 1979 Tánc. In Ortutay Gyula (szerk.): *A magyar folklór.* 477–439. Budapest: Tankönyvkiadó.
- 1980 Rögtönzés és szabályozódás a magyar néptáncokban. In Ortutay Gyula (szerk.): *Népi Kultúra – Népi Társadalom.* 11–12. 411–449. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- 2004 Mátyás István 'Mundruc' Egy kalotaszegi táncos egyéniségvizsgálata. Budapest: Planétás Kiadó.

MOLNÁR István

- 1947 *Magyar tánc hagyományok.* Budapest: Magyar Élet Kiadó.

PESOVÁR Ferenc

- é.n. *A magyar nép táncélete.* Budapest: Népművelési Intézet.

SIPOS János

- 2007 Egy sajátos aszimmetrikus ritmus a magyar és más népek népzenejében. In Sz. Farkas Márta (szerk.): *Zenatudományi Dolgozatok 2006–2007.* 203–214. Budapest: MTA Zenatudományi Intézet.

TIMÁR Sándor

- 1973 Az eleki román táncokról. In Lányi Ágoston – Olsvai Imre (szerk.): *Sokszínű hagyományainkból.* 1. 133–181.

Karácsony Zoltán

BTK Zenatudományi Intézet, tudományos segédmunkatárs, doktorandusz
e-mail: karacsony.zoltan@btk.mta.hu

Zoltán Karácsony

Some reflections upon György Martin's article 'Improvisation and Regulation in Hungarian Folk Dances'

Analysing the change of an element of micro-structure of *sűrű legényes* (i.e. 'lad's dense dance') in inner-Transylvania (Romania), György Martin set forms of dance in the framework of their regulation. To describe the state in between dances having fixed or unfixed structure, he introduced the concept of *structurally regulated dance*. According to him the generic frames regulating the

individual and community rules of improvisation and the influence of the accompanying music made a definitive impact on the formation of the old and new style dances in East-Central Europe. He did not regard structural dance organisation as determined in a linear manner. According to his interpretation, supported by data of dance history, improvisation and regulation is a complicated, intertwined process having been influenced by social-historical changes and dance fashion from time to time. The generic structure of Martin's, that is defined on the basis of structural organisation, is a comprehensive and innovative initiative in Hungarian and international ethno-choreographic studies.

To sum it up, it can be claimed that this article of Martin's is a milestone in both folklore theory and in the understanding of folkdances. The inexplicable change of the ending of the inner Transylvanian *sűrű legényes* had a sort of butterfly effect on this dance type situated on the margin of old and new dance style. It is all the more important as the birth, development, change and death of regional variants of recent folklore phenomena cannot be understood without the historical method of ethnographic research.

The author reflects on the above-presented article of Martin's. In light of the results of current researches, some theses of Martin's should be revisited in order to achieve a better understanding of the structural regulation of *sűrű legényes* in inner Transylvania.

Adatok egy bánáti falu változó tánc kultúrájához

BEVEZETÉS

A magyar néptánc kutatás szempontjából a Temesvártól 35 kilométerre, délkeletre fekvő Végvár különösen figyelemre méltó település, hiszen a magyar nyelvterület több, egymástól messze eső területéről érkeztek ide telepesek a 18–19. században. Kutatásom során többek között arra is kerestem a választ, hogy a kibocsájtó területek táncfolklórjának milyen maradványai voltak megtalálhatók a település tánc kultúrájában, és hogy a falu szervesen kapcsolódik-e az alföldi, alsó-Tisza-vidéki tánc dialektushoz. Érdekes volt számomra továbbá a bánáti település szervezett revival táncéletének 20. századi alakulása, és a magyarországi színpadi tánc- és tánc házmozgalom intézményrendszerével fennálló kapcsolatának feltérképezése is.¹

A FALU VÁZLATOS BEMUTATÁSA

Végvár (románul: Tormac) hanyattatott sorsú lakosságának ősei meglehetősen későn, a 18–19. századi telepítések során kerültek az akkor még Rittberg nevű településre.² A mostani magyar lakosság ősei Arad, Bács-Bodrog, Békés, Bihar, Csanád, Csongrád, Fejér, Heves, Jász-Nagykun-Szolnok, Pest-Pilis-Solt-Kiskun, Pozsony, Szabolcs, Szatmár, Tolna és Torontál vármegyék területéről idetelepített magyarok voltak.³ A második világháború után erdélyi magyarok, illetve kisebb számban környékbeli románok is érkeztek a faluba. A község jó infrastruktúrája, a végváriak szorgalma és tehetsége nyomán jelentős gazdasági fejlődés indult el, melynek eredményeit már a 19. század végétől tapasztalni lehetett.⁴

A településen a növénytermesztés és állattenyésztés mellett a kereskedelem is virágzott.⁵ A község anyagi lehetőségeit mutatja, hogy 1900-ban egy kisdédóvót, 1911-ben pedig egy új iskolát tudtak felavatni.⁶ A gazdasági előrelépések jelentősen hozzájárultak a falu kultúrájának gyors polgárosulásához, a művelődési élet virágzásához. A 19–20. század történeti, néprajzi összefoglalói Végvárt a környék jelentős magyar

¹ Köszönöm Barabási-Mocsári Erikának, Both Józsefnek és Păștean Erikának a tanulmány megírásához nyújtott segítségét.

A tanulmány a K_124270 számú projekt keretében a Nemzeti Kutatási Fejlesztési és Innovációs Alapból biztosított támogatással, a K_17 kutatási pályázati program finanszírozásában készült.

² Végvár történetéhez lásd Borovszky [1914]: 124–125; Balázs–Gutai 2014: 26–29; Szmida–Nikolényi 1901: 1–25, 45–46.

³ Balázs–Gutai 2014: 18–24, 29, 39, 42, 47, 49, 51, 58.

⁴ Lásd Szmida–Nikolényi 1901: 27.

⁵ Pataki 2013a: 32–33.

⁶ Păștean [2002]: 6.

településének tartották.⁷ A Borovszky-monográfia szerint a településnek 1912-ben fogyasztási és értékesítő szövetkezete, hitelszövetkezete, iparos egyesülete, gazdaköre és takarékpénztára is volt.⁸ A szabadidő-eltöltésnek változatos formái alakultak ki a faluban: 1869-ben például már polgári olvasóköri működött itt,⁹ a kultúrház az 1930-as években, a mozi pedig 1949-ben épült.¹⁰ A falusi és a tanyákon élő gazdák vasárnaponként a gazdakörbe jártak.¹¹ Az „erkölcsi testületek”, melyeknek célja „a község kulturális és erkölcsi életének emelése és népe anyagi jólétének munkálása”¹² volt, irányítása közvetlenül a katolikus egyházhoz kapcsolódott.¹³ Itt kell megemlítenünk az 1930-as években már működő református nőszövetséget és szintén az egyházhoz kapcsolódó népdalkört.¹⁴ Fontos szerepet játszott még a falu kulturális életében az 1887-ben alakult Végvári Önkéntes Tűzoltóegylet (később Tűzoltó Testület) is.¹⁵

A település paraszti műveltsége korán és meglehetősen erőteljesen polgárosult, amit a helyi tánc- és zenekultúra múltjának vizsgálatakor is tapasztalhatunk. A polgárosodást tekintve mintául a közeli Temesvár, Szeged és Buziásfürdő fejlett kulturális élete szolgálhatott, melyben a tánc is fontos szerepet játszott.¹⁶

VÉGVÁR ZENÉSZEI ÉS ZENEI ÉLETE

Végvár zenei életét a rendelkezésünkre álló források alapján a 19. század végétől napjainkig tudjuk vázlatosan áttekinteni.¹⁷ A falut a Szmida–Nikolényi monográfia kifejezetten dalos kedvűnek, muzikálisnak írja le az 1900-as évek elején.¹⁸ Különösen a magyarnóta állt nagy becsben ebben az időben, az írás még nótaszerzőkről is említést tesz.¹⁹

Végváron az autodidakta zenélés és az intézményesített zenetanítás egyaránt nagy hagyományokra tekint vissza. A falu populáris zenei kultúrája és a közoktatás rendkívül szoros kapcsolatát mutatja, hogy a falusi citerásokból már az 1950-es években zenekart szerveztek iskolai kereteken belül. A faluban a 20. század első harmadában létezett egy református énekkar, egy 1957-es templomi ünnepséget hirdető meghívó szövegében pedig azt olvashatjuk, hogy vonósnégyes is működött a településen.

⁷ Bodor 1908: 253.

⁸ Borovszky [1914]: 125.; Pataki 2013c: 83.

⁹ Szmida–Nikolényi 1901: 40.

¹⁰ Pataki 2013c: 82.

¹¹ A Gazdakör a téjesztés alatt szűnt meg, az Iparos Egylet létezett még az 1960-as évek közepéig. Az első rádiók az 1940-es években, a televíziók és gépkocsik szinte egy időben, az 1960-as évek elején jelentek meg a faluban.

¹² Orth 1934: 4.

¹³ Orth 1934: 4.

¹⁴ Pataki 2013b: 71–72.

¹⁵ Szmida–Nikolényi 1901: 41; Pataki 2013a: 31–32.

¹⁶ Berkeszi 1900: 95, 97, 100, 102; Bodor 1908: 251, 253; Reizner 1895: 58.

¹⁷ A végvári zenei hagyományok 20 századi történetéhez lásd még Pataki 2014b: 58–59.

¹⁸ Szmida–Nikolényi 1901: 41.

¹⁹ Szmida–Nikolényi 1901: 41–43.



A VÉGVÁRI REFORMÁTUS „KÁLVIN” VEGYESKAR

1957 március hó 17-én este 7 órakor, a református templomban

énekkari hangversenyt

ad

S O R R E N D :

1. Gyülekezeti énekek : 10 dicséret, XXV. zsoltár 1—2 verse.
2. Igét hirdet : **NÓGRÁDI BÉLA**, nagybányai lelkipásztor, theológiai magister j.
3. Halmos : Minden földet. (Énekkar).
4. Tóth Lidia szavalata.
5. Bach J. S. : Ragyogva tűz a napsugár. (Énekkar.)
7. Bujdosó Lajos szaval.
8. Tóth Juliska szaval.
9. „Éneklő gyülekezet — élő gyülekezet” címen előadást tart **LEHÖCZ FERENC** presbiter, az énekkar elnöke.
10. Tóth Sárika szavalata.
11. Vonósnégyes. Tagjai : Teleki Mihály, D. Kovács Albert, Patkós István, Vass János.
12. Ha szívem néha elszorul. (Énekkar.)
13. Neander : Áldjad én lelkem. (Énekkar.)
14. Gyülekezeti záróének : XC. zsoltár 1. verse.

Karnagy :

Dr. KÁDÁR ISTVÁN

lelkipásztor

65220 - I. T 1572 - 1957

1894-ben a falu központjában, az akkori Kossuth (később Petőfi) park avatásán, a zenei pavilonban már gyermekekből álló fúvószenekar játszott. Az 1900-as évek elején Rácz Sándor cigányprimás és zenekara „tüzes csárdásaival” mulattatta a környéken sétálókat.²⁰

Az 1970-es évekig a jelentősebb táncalkalmakat a Teleki-banda muzsikálta ki.²¹ A visszaemlékezések szerint népzenét, 19. századi – 20. század eleji társastáncokat, magyarnótákat, németes indulókat, valamint operettslágeret játszottak. A repertoárjuk körülbelül az 1960-as években bővíthetett magyar és román táncdalokkal.

A Teleki-banda szárnyai alól kikerülő Esztrád zenekar 1969-ben alakult. A visszaemlékezők mindkét bandát népi zenekarnak hívták, utalva ezzel a repertoárjukra, amelyekben mindig nagy arányban szerepeltek újstílusú népdalok, magyar nóták és csárdások.

Az Esztrád zenekar működéséről érdemes bővebben szólni. Az együttes, többek megfogalmazása szerint *végvári ízü muzsikát* zenélt és deklaráltan hagyományörző munkát végzett. Felvállalt feladatnak tekintették a *zenei alkalmak szokásainak betartását, Végvár gazdag szellemi értékeinek továbbadását*, ahogy a zenekar vezetője többször is fogalmazott. Repertoárjukban főleg magyarnóták, kisebb mértékben új stílusú magyar népdalok, magyar operettek betétdalai, valamint román és magyar népies tánczene, illetve táncdalok is szerepeltek.

Előfordultak ezeken kívül 19–20. századi társastáncok kísérőzenéi is, így a helyi zenészek által *báli zenének* nevezett tangó és keringő, valamint a ländler, a foxtrott, a polka és a *bújóspolka*, illetve az 1980-as évektől a twist is. Néhány játékos lakodalmi tánczenét is játszott az Esztrád, mint például a *gólyatánc*, a *kacsatánc*, és a *pingvintánc*. A Petőfi Rádió által sugárzott műsorok nyomán az 1980-as évektől egyre erősebben jelent meg a repertoárban a magyar könnyűzene, elvétve pedig angol nyelvű diszkó is.

A zenekar primása, Kele István, a kulturális, majd politikai életben végzett áldozatos munkájának köszönhetően a végvári közösség egyik meghatározó személyisége lett.²² Vezetésével vált a zenekar a helyi magyar nyelvű ének- és táncélet egyik legfontosabb tényezőjévé. Az Esztrád több megyei és országos szintű tánczenei versenyen is képviselte a végvári zenekultúrát, hozzájárulva a falu ismertségéhez. Mindezek miatt a zenekar a helyi identitás egyik sarokkövévé vált lokális és tágabb, nemzeti értelemben egyaránt.

Az 1955-ös évben az állam összeolvasztotta a két, tulajdonában lévő iskolát és egyetlen, magyar és román nyelven működő tanintézetet hozott létre, melyben I–VII. osztályos magyar nyelvű és I–IV. osztályos román nyelvű oktatás folyt.²³ Ettől a korszaktól kezdve a végvári közösségi élet szervezői egyre nagyobb veszélyben érezték a magyar anyanyelvű kultúrát, és ezzel kapcsolatosan a falu lakosságának magyar identitását is. Védekezésül sok esetben informális oktatási formákat használtak. Ilyen volt például az amatőr, nem intézményesített keretek között folyó zenélés és zenetanítás,

²⁰ Szmda–Nikolényi 1901: 37.

²¹ Pataki 2013d: 77.

²² Nem véletlen, hogy a zenészként közismert és a közösségért végzett munkájáért megbecsült Kele Istvánt választották a rendszerváltás után Végvár polgármesterévé. (Pataki 2013b: 66.)

²³ Păștean [2002]: 7.

amelynek megvoltak ugyan a hagyományai a faluban, eredményességét mégis inkább a kulturális és nemzeti identitás terén kifejtett erős, elsősorban érzelmi alapokon nyugvó ellenállásnak köszönhetette. Kele Istvánék az utánpótlás nevelésre gondolva az 1980-as és 1990-es években közel harminc falusi gyereket szerveztek be zenetanulásra, akik közül később többen önálló zenekart alapítottak.²⁴

TÁNCOK

A terepmunkák során régi stílusú ugrósra vonatkozóan nem találtunk konkrét adatokat. Csupán a lakodalmak zenei repertoárjából, a menyasszonyfektető gyertyástáncsal kapcsolatban maradt fent két kanásztáncdallam (*Az oláhok, az oláhok facipőben járnak..., Megismerni a kanászt...*), ami arra enged következtetni, hogy a tánc valamikor ismert lehetett a faluban, de az első világháború környékén már biztosan nem táncolták.

A tradicionális táncok közül a csárdás és a gyors csárdás (*frisses*) formai sajátosságaira van a legtöbb információnk. Ezeket általában párban táncolták, de néhány adatunk szerint már a 20. század közepén megjelent a köröcsárdás is a faluban.²⁵ Az 1970-es évektől egyre gyakrabban fordult elő, hogy hárman, négyen, sőt többen is táncolták a táncot. Nagy kör esetén előfordult, hogy a kör közepén egy pár táncolt. Ezt az idősebb adatközlők – vélhetően a szirbához hasonló térhasználat miatt – románosnak tartották,²⁶ a szakirodalom azonban a magyar nyelvterület más részeiről is ismerteti ezt a jelenséget.²⁷ A *frisses*-ben a kör egyre gyorsuló forgását általában egy erőteljes súlyvétel, dobantással állították meg, és váltottak utána irányt.

A páros csárdás előadásmódját áthatotta a tánciskolás stílus. Fogásmódja a vállderék-fogás volt. A motívumkincse kettes csárdáslépésre, illetve páros forgásra korlátozódott, úgy a csárdás, mint a *frisses* esetében. Az 1970-es évektől a fiatalok lassan áttértek a keringőfogásra, csárdáslépésük sokszor a párban egy irányban történt, így az egy kis köríven oda-vissza haladó mozgást eredményezett.

Az Alsó-Tisza-vidéken többfelé ismert félfordulós-lippentős motívum előfordulásáról, a párelengedős csalogatásról, valamint a csárdáslépések bokarugózással járt formájáról, a *röszketősről* csak elszórt szóbeli adatok tanúskodnak Végvárt illetően.²⁸

A visszaemlékezések szerint az 1900-as évek elején született táncosok esetében a páros forgás belső lábas volt.²⁹ Ugyanakkor a rendelkezésünkre álló adatok alapján nem állíthatjuk biztosan, hogy a végvári csárdás lenhangsúlyos, ezt sem a videofelvé-

²⁴ Meg kell említeni, hogy a zenekar helyi kulturális életre gyakorolt hatása jóval a feloszlásuk után, még a terepmunkánk idején is érezhető volt.

²⁵ Lásd Martin 1995: 41, 79, 83, 90.

²⁶ Lásd Pesovár Ernő 1997.

²⁷ Martin 1980.

²⁸ Lásd Martin 1995: 103.

²⁹ A belső lábas forgás (tehát amikor páros forgáskor a zenei hangsúlyra a párunk felé eső lábunkkal lépünk) a lenhangsúlyos páros táncokra jellemző.

telek, sem a visszaemlékezések nem támasztják alá egyértelműen.³⁰ Az 1920-as évek előtt született korosztálynál előfordult, hogy a páros forgás megállításkor félfordulót csináltak, lippentés, bedöntés nélkül, csupán egy hangsúlyos, térdhajlításos bokázó zárattal – helyi elnevezésben *rábiggyentek*. Ilyenkor egy-egy ügyesebb férfitáncos párját egyik kezével elengedve, *kicsapott a csizmaszárra*.

Mindez az itteni táncok korai polgárosodását mutatja, illetve azt, hogy az ide települtek táncstudása, motívumkincse vélhetően már az 1800-as évek végén az országos operettszínpadokon, a helyi színielőadásokon éppen divatozó és táncmesterek által is oktatott „magyar csárdáshoz” idomult. Az 1920-as 30-as években született adatközlőket megfigyelve, illetve velük táncolva, egyértelműen tapasztalható volt a zenei strófákhoz való alkalmazkodás. Rövid mozdulatsorokat táncolva, a páros forgásokat tudatosan dallamvégekre igyekeztek lezárni. Vélhetően ez a jelenség is tánciskolás hatásnak köszönhető.

A motívumkészlet ilyen jellegű homogenizációja valószínűen már az 1800-as évek végén elkezdődhetett, a telepéseket kibocsájtó területek tánc kultúrájára jellemző sajátos formai jegyekről ugyanis a legidősebb adatközlőktől sem kaptunk információkat. Valószínűleg ez az egységesülés teremtett lehetőséget az ide települtek együtt-táncolására is. A különböző területekről származók a tradicionális gyors páros táncok esetében, az egymástól jelentősen eltérő motívumkincs és lüktetés miatt szinte biztosan nem tudtak volna egymással zavartalanul táncolni.

Az *eszközös táncok* a magyar nyelvterület más falvaihoz hasonlóan leginkább a lakodalmi repertoárban maradtak fent. A 20. század közepi végvári esküvőkön még előfordult, hogy a nők üveggel a fejükön táncoltak. A jelenségre vonatkozóan bizonytalan adatokkal rendelkezünk, néhány adatközlő szerint ezek betanított táncok voltak. A *zsebkendő tánc* a körben járt, játékos, párválasztó lakodalmi kendős tánc lokális változata. Végváron ezt román terminussal *per(i)niță*-nak (*párnácskának*) is emlegették, ami arra utal, hogy korábban párnával járhatták a táncot. A *zsebkendő táncot* az 1960-as évek lakodalmaiban még használták a faluban.³¹ Hasonló funkcióban, párválasztó táncként élt a 20. század közepén a *seprű tánc*.³²

A népies műtáncok³³ sorába tartozó „magyar szóló” lokális változata lehetett a helyiek által legtöbbször *legényesnek*, *legény táncnak*, ritkábban *verbungosnak* nevezett férfitáncmű³⁴ A táncmesterek által összeállított táncot, az 1900-as évek elején-közepén már terjesztették a magyarországi tánciskolákban is. Gyűjtött adataink arra engednek következtetni, hogy a *legényest* meglehetősen korán, talán már a 19. század végén megismerhették a végváriak. Adatközlőink utoljára az 1960-as évek elején látták a bemutató jellegű táncot lakodalmakban, ritkábban kocsmái mulatságok alkalmával.

³⁰ A kérdés a végvári tánc kultúra dialektológiai besorolása miatt lehet fontos: a nyugati táncdialektus csárdásai általában lenthangsúlyosak, míg a tiszaié rendszerint fenthangsúlyosak. (Lásd Pesovár Ernő 1977: 467.)

³¹ Lakodalmon kívüli használatáról nincsenek végvári adataink. (Lásd Pesovár Ferenc 1980a; Pesovár–Maács 1987.)

³² A seprűtáncról bővebben lásd Pesovár Ferenc 1987.

³³ Ezekhez bővebben lásd Dóka 2015; Pesovár Ferenc 1980c.

³⁴ A magyar szőlőről bővebben lásd Pesovár Ferenc 1980b.

A visszaemlékezések szerint a tánc különböző szakaszokra oszlott. A bevezető részben a résztvevő férfiak libasorban felsorakoztak, majd bevonultak a táncter közepére, ahol kört alkottak. Egyes emlékek szerint a körben járt táncban lábfigurás, csizmaszárútés és tapsos részt lehetett elkülöníteni.

A keringőt a végváriak már a 20. század elején táncolták, de igazából a második világháború alatt jött divatba, és azóta is kedvelt tánca a bálóknak és lakodalmaknak. Több visszaemlékező kiemeli, hogy a tánc a szabályozott formája és térhasználata miatt tetszett nekik. A gyűjtött adatok arra engednek következtetni, hogy a keringő a környékbeli tanyavilágban, a falubeli elterjedése után húsz-harminc év múlva vált ismertté. A táncot több végvári *valcerként* emlegette. A kifejezés az *angolvalcer* szóösszetételben is szerepel az 1930-as években született adatközlőkkel készített interjúszövegekben, ami arra utal, hogy a 20. század közepén már az angolkeringőt is táncolták.

A polkához és a *bújóspolkához* hasonlóan a tangó az 1940-es évek elején, a rumba és a foxtrott, majd a slow fox a 20. század közepétől vált ismertté a faluban, tánciskolás hatásra. Szintén a tánciskolás műveltség erős befolyását mutatja, hogy ezekre a táncokra összefoglalóan a végváriak is a hivatalos terminust, a szalontánc kifejezést használták. Az 1970-es években kerültek be a *táncestek* repertoárjába a twist, a *bigin*, és a shake nevű modern társastáncok. Ezek a báli táncrendeknek nem váltak elengedhetetlen részeivé, amennyire a visszaemlékezésekből ezt kivehetjük.

A *gólya* az erdélyi területekhez hasonlóan valószínűleg már a második világháború környékén ismert lehetett a faluban. Egyes visszaemlékezések szerint egy székely származású tanítónő hozta a faluba.

A kizárólag női táncként ismert *kacsatáncot*, valamint a *pingvintáncot* az 1980-as években táncolták a végvári lakodalmakban, hasonlóan a magyarországi szokásokhoz, ami alátámasztja azt a feltételezésünket, hogy a végváriak élénk kulturális kapcsolatokat ápoltak az anyaországgal.

A táncrendet egy *nótának* nevezték, ami a visszaemlékezések szerint csárdásból és gyors csárdásból állt. Az 1950-es évekig keringőt, tangót, illetve más társastáncot csak külön rendelésre zenélt a zenekar, a 20. század közepétől azonban egyre gyakrabban fordult elő, hogy a csárdással a tangó, vagy pedig a keringő alkotott egy *nótát*.

A 20. század legdivatosabb társastáncai, a keringő és a tangó mozdulatai és fogásmódja mellett a rock'n'roll táncmozdulatainak használata (például a lányok kiengetése zárt fogásból, illetve kar alatti megpördítése) rendkívül kedvelt a mai báli és lakodalmi repertoárban, bármilyen zenéről is legyen szó. A rock'n'roll motívumkincsének lassú beszűrődése a csárdásba a tánciskolás korszak végével, a televízió megjelenésével kezdődött. A 2000-es években ezek a mozdulatok lassan kiszorítják a csárdás régibb motívumkincsét. Manapság már sok esetben a harminc-negyvenéves korosztály a csárdást is keringőfogással, sokszor egyes csárdás-, vagy aszimmetrikus lépésekkel járja (ami lassú félköríves mozgást eredményez) és mindezt a rock'n'roll-ból átvett motívumokkal díszíti.

A diszkó az 1970-es években vált ismertté Végváron, először házibulikban, később már külön táncalkalomként. Az 1990-es évektől a diszkó a kedveltségét, gyakoriságát és a résztvevők számát tekintve már a legfontosabb végvári táncalkalomnak számított. A diszkó-tánc mozgáskincse és térhasználata (külön, egymás érintése

nélkül való táncolás) az 1990-es évek második felében kezdett elterjedni a végvári bálokon és lakodalmakon.

A 4/4-es diszkózenék mellett Végváron az utóbbi évtizedekben váltak ismertté az aszimmetrikus lüktetésű román *manele* és *mahala* stílusok. Ezeket a diszkóhoz hasonlóan járják, sokszor a hastánchoz hasonló csípőmozdulatokkal.

TÁNCALKALMAK

A bálokról általában

Végváron a visszaemlékezések szerint a legfontosabb táncalkalmak a bálok voltak. Ezek megjelenése a településen nagyon korai lehetett, a legidősebb adatközlőink is beszámolnak arról, hogy a szüleik korában már szokás volt a bálozás.³⁵ Végvár esetében megkülönböztetünk *szabad*, illetve *szervezett/rendezett* bálokat. Az előzőkre bárki bemehetett, aki befizette a belépődíjat, az utóbbiakra csak a meghívottak. A *szabad bálokat* sok esetben kidobolták, vagy a *fiatalság közt elment a hír*. A *rendezett bálok* közül a legtöbb *páros bál* volt, a szervezők általában (házas)párokat hívtak ezen alkalmakra. A bálokat általában fedett helyen tartották, a legtöbb esetben kocsmák nagytermében (1936-ig az *Öreg Kocsmában*), az 1950-es évektől pedig a kultúrotthonban.

A bálok szervezésében Végvár társadalmi rétegzettsége jól láthatóan érvényesült: a 20. század elején külön szervezte táncalkalmait az Iparos Egylet, az Olvasókör, a Nőegylet, a Gazdakör, sőt a Tűzoltó Testület is.

A párválasztás legfontosabb helyszínei a 20. század végéig a végvári fiatalok számára ezek a táncalkalmak voltak. Leginkább itt udvarolhattak nyilvánosan a legények a lányoknak, egyébként – ahogy az egyik visszaemlékező állítja – *meg kellett szenvedni a szerelmi melegségért*.³⁶ A bálokon elsősorban páros táncokat táncoltak, ami bizonyos kereteken belül lehetőséget biztosított a fiataloknak, hogy közeledjenek egymáshoz. A nézők természetesen figyelemmel kísérték a táncosokat és megszólták, ha valaki túlságosan közel húzta magához a párját.

A 20. század elején még szokásban volt, hogy a család idősebb nőtagjai elkísérték a lányukat a bálba. Később a kísérők már nem voltak jelen, csupán a mulatság vége felé jöttek el, és kísérték haza lányukat, lányunokájukat. A második világháborút közvetlenül megelőző időszakban a lányok már általában egyedül mentek, vagy az udvarlójuk kísérték őket, a 20. század közepétől pedig szinte teljesen megszűnt a *gardemama* intézménye.

Az 1940-es évektől a báli szokásokról sok visszaemlékezés áll a rendelkezésünkre. A táncszünetekben a lányok a táncteremben, a fiúk a söntésben voltak. A zeneszót hallva a legények innen jöttek be felkérni a lányokat. Ekkor vált általános divattá a nők előtti meghajlással való felkérés, a táncba hívás korábban csak intéssel történt.

³⁵ A bálokról bővebben lásd Németh–Pesovár 1997: 14; Pesovár Ferenc 1997: 30.

³⁶ Tóth 1993b: 3–4.

A tánc fontos társadalmi szerepét mutatja, hogy azokra a nőkre, akik *a petrezselymet árulták* (akiket nem táncoltattak), bántó megjegyzéseket tettek a körben ülők. Ez egészen az első világháborúig szokás volt. Ezt elkerülendő a későbbi időszakban előfordult, hogy a lányok egymással táncoltak, a terem szélén, vagy egy félreeső helyen.

A bálók illetmenéhez tartozott a résztvevők körének szabályozása is. Kifejezett korlátozás egyedül a *páros bálók* esetében fordult elő, amiken csak a meghívott párok jelenhettek meg. A lány belépődíját ilyenkor a legénynek illet fizetni.

A 20. század közepi táncmulatságok egyik csúcspontját jelentette az új szokás, miszerint egy kijelölt táncrend elején a nők is felkérhették a férfiakat táncolni. Ez legtöbbször fiatalok báli alkalmai során fordult elő. Általában a zenekar adta meg a jelet a következő kiáltással: *Nőválasz! Bolond, aki nem választ!* Divatba jött a tánc közbeni lekérés, amit néhány adatközlőnk tréfásan *leszerelésnek* nevezett. A visszaemlékezések szerint ekkor már szokás volt, hogy a tánc után a férfiak a helyükre kísérték a partnerüket és szóban köszönték meg nekik a táncot.

Az évkör jeles napjaihoz kapcsolódó táncos alkalmak

A karácsonyi bált a második világháború környékén még karácsony napjainak valamelyikén, az 1950-es évek iparosítása után azonban már a december 26-hoz legközelebb eső szombaton szervezték. A román állam ugyanis az ortodox naptár szerint adta ki a szabadságolásokat, és a román karácsonyi ünnep ritkán esik egybe a magyarral. A karácsonyi bálók speciális formája volt a *csokoládébál*. A szüreti bál egy sajátos jelenetére, a bálteremben felakasztott szőlők tánc közbeni ellopására rímelték a csokoládébál fő mozzanatai: a fellógatott csokoládék megszerzésére irányuló, tánc közbeni ugrálás, majd a lopás miatti ítélet. Visszaemlékezések szerint a szüreti bálhoz hasonlóan ezt a táncalkalmat is felvonulás előzte meg: a résztvevők ló húzta csengős szánon nótázva végigjárták a falut a bálhelységbe való érkezésük előtt. Szilveszterkor, illetve újévben is rendeztek bálakat.

Rendkívül fontos táncos periódus volt a farsang, kiváltképp a farsangfarka. Az 1950-es évekig a különböző egyesületek táncmulatságokat szerveztek ebben az időszakban. A fiatalok, illetve a házasok sok esetben szintén külön báloztak. Volt, hogy álarcosbált is rendeztek ekkor.

Jelentős táncalkalom volt még a húsvéti bál, a pünkösdi bál viszont valamivel kisebbnek számított.

A leszerelt legények által szervezett aratási bálókra már a 20. század elejére vonatkozóan is vannak adataink. Ezeket a mezőgazdaság fokozatos gépesítése a 20. század közepén rövid ideig megszüntette ugyan, de a faluban nagyon erős hagyományörző mozgalmak újra feltámasztották, revival formában. Ilyenkor gyakran népszínművekben játszották el az aratás folyamatát és az azt követő rituálét.

Időrendben ezután következett a szüreti bál, ami az év egyik legnagyobb táncmulatságának számított. Ezt a visszaemlékezések szerint legtöbbször a tűzoltók rendezték. A leírásokból minden olyan külsőségre találunk adatot (szüreti zenés felvonulás, *magyar ruhába* öltözött csőszleányok és csőszlegények, szőlőlopás és annak büntetése stb.) ami a Kárpát-medencei magyar falvakban szinte mindenütt ismert volt.

A 20. század közepén új báli alkalmak is megjelentek. Ilyen volt például a sportbál, amit a labdarúgó csapat szervezett sokszor a téesz vezetőinek közreműködésével.

Az eddig felsorolt jeles napokon szinte mindig volt színdarab is, amit iskolai kerektekben gyerekek, vagy már bálozó korban lévő fiatalok tanultak be. A tánc a bemutató után kezdődött.

A végvári magyarság művelődési élete egyik legfontosabb reprezentációs alkalmának az 1973-ban indult Végvári Kulturális Hét rendezvényei bizonyultak, ahol az összes helyi önképzőkör (iskolai színházcsoport, kórus, néptáncsoport) mellett a Temesvári Magyar Állami Színház is állandó vendég volt. Ezen alkalmakkor néptáncelőadásokat is tartottak. A vasárnapon induló rendezvénysorozatnak a megnyitó utáni első programja rögtön bál volt, az utána való szombaton pedig színdarabbal, majd bállal zárult a hét.

Az itt felsorolt ünnepi alkalmak mellett rendszeres táncmulatságnak számítottak a hétvégeken megrendezett bálók, melyeket általában a legények szerveztek a kortárs közösségnek.³⁷ Ezeket a bőjti időszak kivételével szinte mindig megtartották. A táncalkalmakon a környékbeli tanyák fiataljai is részt vettek.

A 20. század közepi politikai változások a táncéletben is éreztették a hatásukat. Több visszaemlékezés tanúskodik arról, hogy a kuláknak kikiáltott családok fiataljait nyílt atrocitások érték a végvári bálokon. A bálokon általában a falu apraja-nagyja részt vett, így ezek a közösségi események bizonyultak a legjobb alkalomnak a kommunista hatalom számára, hogy erőt demonstráljon a helyi nyilvánosság előtt: „Az akkori időkben szervezett bálók voltak a faluban és nagy volt a fegyelem, a helyi tűzoltó testületből voltak a rendfenntartók. Egy fiatal tanyasi kulák legénnyel történt meg, hogy a rendfenntartó tűzoltó, mint kommunista érzelmű ember, megfogta neki hátul a nadrágját és a gallérját és úgy lett kilökte a bálból, mert ő kulák volt és meg lett neki mondva, hogy a lábát be ne tegye a bálba.”³⁸

A visszaemlékezések szerint ezen társadalmi feszültségek az 1970-es évek táncalkalmain már nem jelentek meg.

Rendszeres hétvégi táncalkalmak

A két világháború közötti időszakból sok adatunk van a citerával, ritkábban tamburával kiszolgált házi mulatságokról. Ezeket az ún. *murikat* általában hétvégi estéken rendezték, de télen a faluban hétköznapi is előfordult, hogy megszervezték őket. A fiatal tanyasiak, főleg a lányok számára sokszor ez jelentette a fő táncalkalmat, hiszen a szüleik nem mindig engedték el őket a falusi bálókra.

Nincs adatunk arról, hogy más faluból jöttek volna fiatalok a végvári *murikra*. A falun belül azonban nem tudunk településrészenkénti elkülönülésről, a helyi fiatalok bármelyik utcába átjárhattak *murizni*. Ezen táncalkalmak leírását Tóth Antal visszaemlékezésében is olvashatjuk: „Nagy hagyomány, meg divat volt a *murizás*. Azoknak a tanyasiaknak is

³⁷ Balázs–Gutai 2014: 55.

³⁸ Tóth 1993a: 1–2.

volt citerájuk, hallottam még *klánétásról* is. Összegyűltek a fiatalok, még-még az öregek is, asszonyok, lányok... (...) ahol volt üres szoba. Voltak ott közeli tanyasiak, szomszédok, majd még a faluból is kimentek a tanyasi muriba, vagy fordítva. Akkor még nem volt veszélyben a helyi folklór, azok a szép-szép táncok, csárdások, népdalok, mindenféle vitéz nóták, regruta nóták, aminek nagyon sok változata volt, de csak volt, mert ma már nem dalolják.”³⁹ A kommunista hatalomátvétel után a *murik* fokozatosan elsorvadtak, a faluban ekkor megszaporodó bálók teljesen kiszorították őket a táncalkalmak közül.

A bálóknaál valószínűleg régebbi múltra tekint vissza az ún. *táncest*, vagy *vasárnapi táncdelután*.⁴⁰ Ezeket az 1960-as évek végén még havonta rendezték meg, a tavasztól kora őszig tartó időszakban. A mulatság helyszínéül az egykori fogyasztási szövetkezet, majd az állami gazdaság udvara szolgált, ahol a zenészek számára volt egy fedett hely, előttük pedig egy 60-70 m²-es lebetonozott téren táncoltak a résztvevők. A *táncesteken* bárki szabadon részt vehetett, belépti díj nélkül. Ezek az alkalmak általában késő délután kezdődtek és éjfél körül véget értek.

Az 1970-es évek végén jelent meg a diszkó mint táncalkalom Végváron. Általában a kultúrház egy kisebb termében szervezték meg. Magyarországról behozott lemezekről (Hungária, Neoton Família stb.) játszották a zenét, házilag gyártott fényjátékkal „dobták fel a hangulatot”. Ezen kívül házibulik alkalmával is rendeztek diszkót. Ebben a korszakban még a legtöbbször páros táncokat táncoltak: polka, tangó, twist és rock’n’roll volt divatos, de előfordult, hogy csárdásoztak is. A diszkó jelentőségében egészen a 2000-es évek elejéig elmaradt a bálók mögött.

Az élet fordulóihoz kapcsolódó táncalkalmak

A keresztelőket egészen a 20. század végéig közös családi étkezéssel, legtöbbször vacsorával ünnepelték. Ilyenkor általában nótáztak az egybegyűltek, ritkábban táncoltak is egy-egy citera vagy tangóharmonika hangja mellett. Csupán az 1980-as évektől jellemző, hogy nagyobb keresztelőket csinálnak, amiket ma már gyakran két-háromtagú zenekar muzsikál ki.

A besorozandó legények egészen a hivatalos sorkatonaság megszűntetéséig, 2006-ig *regutabált* szerveztek maguknak. Ezzel kapcsolatban a legkorábbi adatunk az 1900-as évek elejére datálható. A katonaidőt letöltött fiatalok a felszerelésüket szintén megünnepelték, ennek a *szabadságos bál* biztosított keretet.

A házasságkötés

A házasságkötéssel kapcsolatos rítusok sorában először az eljegyzéseket kell megemlíteni, amik a visszaemlékezők szerint legtöbbször *vígssággal* végződtek még az 1980-as években is.

³⁹ Tóth 1993b: 9–10.

⁴⁰ A témáról bővebben lásd Pesovár Ferenc 1997: 37.

A visszaemlékezések szerint a 20. század első felében a lakodalmakat általában ősszel tartották. Általában a falu egy-egy nagyobb kocsmájában, később a kultúrotthonban szervezték a lakodalmaikat a tanyasiak is.⁴¹ A lakodalom előtt két héttel tartották meg a menyasszonyos háznál a *vőfélybotcsinálást*, ahol a meghívott fiatalok mindegyike vitt egy szalagot, amit a vőfélybotra tűztek. Ez az alkalom is *citorával* kísért énekes-táncos mulatsággal zárult.

Fontos ismerkedési alkalomnak számított a vőlegényes háznál, később a kultúrotthonban gyülekező fiatalok számára rendezett tánc, ahogy ez Tóth Antal kéziratából kiderül: „A vőlegény vendégei és a vőfény gyülekeztek a vőlegény házában. (...) Kezdett szólni a zene, most kezdődtek az izgalmas események a fiatalok között. Az volt a regula a párkeresésnek, hogy a legény legalább két szobában kellett a lánnyal táncoljon. [A] lány akkor tudta a fiú szándékát, és föltűzte neki a bokrétát. Ez vonatkozott a koszorús lányokra. Igencsak volt hat-nyolc pár. [A] fiúnak egész éjjel szórakoztatni kellett a lányt.”⁴²

A lakodalmas menetben folyamatosan szólt a zene, a férfiak végig mulattak és táncoltak az úton.

A lakodalom helyszínére érkezve a teremben mindenki elfoglalta a helyét, majd a menyasszony apósna és anyósna mondott beköszöntője után rögtön csárdást táncoltak.⁴³ A vacsora alatt a zenekar vonós hangszerekkel hallgató-nótákat játszott. Ilyenkor általában az egész násznép énekelt. A visszaemlékezések egyöntetűen arról tanúskodnak, hogy ez volt a lakodalom egyik csúcspontja. A másik közvetlenül az étkezés után következett: „Miután mindenki jóllakott, a muzsikások elővették a fűvös hangszert, hogy azt a sok jó finomságot lerázzák. De azt csak csárdással lehetett. De el is szabadult ám a pokol! Higgye el kedves olvasó, [ha] egy mai lakodalomba a vacsora után a rezes banda fűjná, azok a mai diszkós fiatalok is beleizzadnának.”⁴⁴

Éjfél körül, a csárdások után következett a *gyertyatánc*, a menyasszonyfektető rítus részeként. Erre Kádár Károly, egykori iskolaigazgató a következőképpen emlékezik: „Következik a gyertyatánc, melyet az ifjú pár együtt táncol a koszorúslányokkal és a vőfélyvel, aki bal kezének ujjai között három darab gyertyát tart. A másik kezében pedig egy fehér asztalkendőt tár széjjel, melyet a 10-12 koszorúslány mindegyike körben megfognak az új párral egyetemben. Miután a vőlegény meggyújtotta a gyertyákat, a vőfély a muzsikuskhoz fordul...” A muzsikusoknak szánt rigmus után „A menyasszony elfűjja a gyertyákat, a vőfély az ifjú párt átadja a koszorús asszonyoknak, akik beviszik őket a kontyoló szobába.”⁴⁵

A lakodalmások a kontyolás ideje alatt tovább táncoltak, idősebb, az 1920-as években született végvári visszaemlékezők szerint ilyenkor illett mindenkinek táncolni. A visszatérő vőfély ezután a következő rituális táncot vezette:

⁴¹ Kádár 1983: 6.

⁴² Tóth 1993a: 63.

⁴³ Kádár 1983: 11.

⁴⁴ Tóth 1993a: 65.

⁴⁵ Kádár 1983: 23.

Eltelt éjfél, akkor bejött a násznagyasszony, a menyasszonynak levették a koszorút a fejiről, a fátvolt és akkor rákötötték a vőfilybotra, akkor szorult a fátvol. És akkor a koszorúslányok mind így körbe, megfogták egymást és akkor a zenész húzta. De olyan szép dallama vót ennek! És akkor mindig mentek körbe: kettőt erre, kettőt erre, és akkor mindig léptek a körbe. A nagy vőfily meg a körnek a közepin így táncolt, hun jobbra fordult, hun balra fordult, ahogy ment a kör is. És akkor ő a vőfilybotot fogta a koszorúval és a fátvolla, avval táncolt.⁴⁶

A vőfily a tánc végén eldobta a vőfilybotot a koszorúval, amit a nyoszolyólányok igyekeztek elkapni. Akinek sikerült, arról azt tartották, hogy ő megy legközelebb férjhez.

Ezután következett egy lassú csárdás, majd egy *frisses*, amit az *újpárnak* kellett eljátni. Ezt a visszaemlékezők *menyecsketáncnak* és *menyasszonytáncnak* is hívták, hiszen azután következett az adománygyűjtés.

A tánc és a nótázás hajnalig folytatódott. A visszaemlékezések szerint ilyenkor érte el a hangulat újból a csúcspontját, hiszen a vendégek ekkor már önfeledten mulathattak. A lakodalmi táncnak reggel nyolc-kilenc óra felé vetettek véget, amikor hazakísérték a fiatal párt és ott folytatták a mulatást.

A kommunista diktatúra idején, *az egész lakodalom cenzúra alatt volt!* – ahogy ezt az egyik visszaemlékezőnk állította. Az 1950-es évek közepétől az 1970-es évekig tilos volt a templomi esküvő, a vallási szertartást csak a parókián engedték megtartani. A zenekarnak előzőleg a megyei kulturális szervek által már láttamozott repertoár-leírást még be kellett mutatni a helyi párttitkárnak, csak így kaptak a házasulandók engedélyt a lakodalom megtartására. Emellett az ún. *vigalmi adót* is be kellett fizetniük. A gyűjtött adataink azt mutatják, hogy a lakodalmi szokások az 1970-es évektől kezdtek ismét megváltozni. Ekkortól engedélyezték újból a templomi esküvőt, és az énekek, a zeneszámok cenzúrázása is elmaradt, a lakodalmi táncok sorából pedig kikerült a *gyertyatánc*. Ettől az időszaktól a szombati nap mellett már csütörtökönként is lakodalmaztak. A rendszerváltás utáni időben a páros csárdás egyedurialma fokozatosan megtört, helyette a körscárdás divatozik. A keringő, a tangó szinte napjainkig népszerű maradt.

TÁNC TANULÁS

Az intézményesített tánc tanítás

A magyar táncos, zenei és színházi hagyományokat ápoló és terjesztő, államilag támogatott intézmények és különböző civil szervezetek már az 1800-as évek végétől működtek Végváron, tevékenyen alakítva annak kulturális arculatát. Ezek az akkori magyar elit nemesi részére jellemző „magyaros” mulatáskultúrát (csárdás, operett, magyarnóta, cigányzene stb.) közvetítették, tanították a faluban. Ehhez hasonlóan a szocialista korszak a hagyományok őrzésének ún. „lágý” mintáját képviselte.

⁴⁶ Csuri 2013.

A rendszerváltás után azonban a település újraformálódó néptáncsoportjai a Magyarországon ekkor már államilag támogatott „kemény” hagyományörzés mintáját honosították meg a faluban.⁴⁷

Adataink tanúsága szerint a 20. század elején a végváriak csak a csárdást tanulták tradicionális módon, a többség a páros táncok (keringő, tangó stb.) nagy részét már tánciskolákban sajátította el. A legtöbb adatközlőnk úgy emlékszik, hogy a tánciskolában csárdást is tanítottak, de ez formailag nem különbözött a korábban otthon tanultaktól. A rendelkezésünkre álló dokumentumok és a visszaemlékezések szerint már a 19–20. század fordulóján jártak táncmesterek Végváron, az 1900-as évek elején már rendszeresen szerveztek tánciskolát, az 1920-as évekből pedig már táncsoportról is tudunk a faluban.

Az 1920-as, 30-as években Temesvárról a Valkai Károly-féle tánciskola oktatói jöttek a községbe. Ők főleg ősszel és télen jártak ki, heti egy-két alkalommal, a 14–17 éves korosztálynak tanítani. A tanfolyamokat az iparosok gyermekei mellett a paraszti családokból származó fiatalok is látogatták. A visszaemlékezések szerint itt *társasági, közösségben használható* táncokat tanítottak. Az 1930-as évekig általában a tánctanárok szervezték meg a faluban a tánciskolát, de az 1950-es évektől viszont már a helyi fiatalok. Ebben a korszakban több tánctanító is járt Végvárra, a legtöbbjük temesvári illetőségű volt, de akadtak köztük resicabányaiak is. Voltak, akik párban érkeztek, de a legtöbb esetben egy oktató tanított csak. Egy tanfolyam általában hat-nyolc hétig tartott, ezalatt hetente kétszer volt oktatás. A végváriak ezen a téren is tudatosan próbálták haladni a korrallal. A visszaemlékezések egyöntetűen tanúsítják, hogy a fiatalok az új táncdivatok behozatala miatt szervezték be a városi táncoktatókat.

A tananyagban a *golyatánc*, a *valcer*, az *angolvalcer*, a tangó és később a slow fox szerepelt, de ezen kívül csárdást is tanultak. Az oktatás keretei között a tánclépések, a fogásmódok és a helyes test technikák mellett a báli illemszabályokkal (felkérés meghajlással, lekérés, a tánc megköszönése, helyre kísérés, a lány szórakoztatása tánc közben stb.) is megismerkedhettek a résztvevők.

Az oktatás során általában helyi zenészek (hegedűsök, klarinétosok, illetve tangóharmonikások) működtek közre. A tánciskolák nyilvános vizsgával, úgynevezett *kotériával*, utána pedig szabad táncsal végződtek. Ezt sok esetben már rendes zenekar muzsikálta ki. A záróvizsgát kidobolták, illetve nyomtatott meghívókkal hirdették a faluban.

A rendelkezésünkre álló adatok szerint Végváron a néptáncitanítás a szocialista korszakban került be az általános iskola keretei közé. A politika és a tánc szoros kapcsolata utal, hogy ekkor elsősorban a tanügyi káderek közül kerültek ki azok a személyek, akik táncitanítással foglalkozhattak.

⁴⁷ Lásd Balázs–Gutai 2014: 89. A hagyományörzés formájára vonatkozó „lágy” és „kemény” kategóriákat Hofer Tamástól kölcsönöztem. Vitányi Iván nyomán Hofer a hagyományörzésnek két formáját különbözteti meg: a *lágyságot* (könnyed, szórakoztató, revüszzerű, elsősorban színpadra alkalmazott átmentése a népművészeti örökségnek), és a *keményt*. Ez utóbbi a kutatók által felgyűjtött kulturális jelenségek szinte változatlan formában történő megtanulását és interpretációját jelenti. Ilyen például a Bartók, Kodály és később Martinék által propagált módja a népművészeti örökség megőrzésének (Hofer 1989: 71).

Az 1990-es évekig általában a nappali oktatás után, különórákon foglalkoztak gyerekekkel a helyi táncoktatók. A visszaemlékezések szerint iskolai órák keretében nem volt tánc tanítás. A *kultúr munka* célja a pusztai tánc tanulás mellett kultúr politikai volt: állami ünnepek, iskolai évzárók nem múlhattak el a végvári iskolások tánc bemutatói nélkül. Sok esetben a koreográfiák összeállításakor is figyelembe kellett venni az aktuális párt direktívákat, illetve az éppen divatos szocialista tánc művészeti kliséket. Ily módon elmondhatjuk, hogy a szocialista korszakban a politika direkt módon próbálta alakítani a végvári iskolások „néptánc kultúráját”. A műsorokban az internacionalista elveknek megfelelően magyar tánc anyag mellett románknak is illett szerepelnie.

Ebben a korszakban a végvári tánc csoportok rendszeres fellépői voltak a *Megéneklünk Románia* című rendezvénysorozatnak,⁴⁸ sőt, a nagyobb siker érdekében még román tánc csoport létrehozásával is próbálkoztak a végváriak a faluba települt kisszámú románság beszerzésével. A próbálkozás megfelelő tömegbázis (és elhivatottság) híján gyorsan kifulladt. A magyar anyanyelvű tanítók igyekeztek a magyar tánc anyagra fektetni a hangsúlyt. Ezzel védekeztek a nacionalista nyomás ellen, részt vállaltak a magyar öntudat megőrzésében, ugyanakkor az egyéni vagy csoportos önkifejezéssel, a kisközösségi, lokális öntudat erősítésével szemben talán akaratlanul is egyre jobban a nemzeti identitásra tették a hangsúlyt. A koreográfiákhoz használt tánc anyagot illetően azonban általában szabad kezet kaptak az oktatók. A helyi tánc folklór ismerete nélkül, illetve vonatkozó tudományos/pedagógiai dokumentumok és felkészültség hiányában a tánc tanárok legtöbbször kitalált, az operettszínpadokon látható népies műtánc és műzene világához hasonló mozdulatokat, énekeket tanítottak be.

A HAGYOMÁNYŐRZÉS KÉT IRÁNYÁNAK ÜTKÖZÉSE

Az eseményekben gazdag közösségi élet ma is jellemző Végváron, ha nem is olyan mértékben, mint a rendszerváltás előtt. A Végvárért Alapítvány a Szeged Táncegyüttes oktatóinak részvételével nyári tánc táborokat szervez 2003 óta minden évben a településen. Ezen kívül a szegedi néptánc tanárok heti rendszerességgel oktatják a végvári tánc csoport különböző korosztályait.

A bánási falvak néptáncoktatói, illetve a Magyarországról tanítani kijáró néptáncosok között sztereotípiaként él az a nézet, miszerint „Bánság telepített vidék, ezért nincs saját hagyománya.”⁴⁹ Nincs *autentikus tánc, rendes hagyomány* – hangzott el a végvári beszélgetések során többször. A hagyomány, illetve autentikusság sajátos értelmezésével állunk szemben, ami a magyar néptánc mozgalomban a híres tánc folklorista Martin György és munkatársainak hatására terjedt el az 1970-es évektől kezdve. A szigorúan formahű, „kemény” hagyományőrzés a magyar tánc folkloristák által a 20. század folyamán felgyűjtött, archivált, illetve formai–zenei

⁴⁸ A *Megéneklünk Románia* a romániai Ceaușescu-diktatúra által felülről létrehozott és irányított műkedvelő tömegmozgalom volt, melynek során sok falusi hagyományőrző néptánc csoport került reflektorfénybe (Giurchescu 1987).

⁴⁹ Szász 2011: 6–7.

jegyek alapján régi és új stíluskategóriákba rendezhető táncanyagot tartja hagyományosnak (egyben autentikusnak), szélsőséges esetekben egyedül elfogadhatónak. Ez a sajátos hagyományértelmezés szöges ellentétben áll a korábbi „lágý” irányzat tradícióról való gondolkodásmódjával.

Ahogy azt már említettem, a végvári hagyományörzés gyökerei jóval régebbiek, hiszen a 19. század második felétől már igazolhatóan léteztek olyan egyesületek, csoportok, melyeknek célja a tradíciók ápolása, esetlegesen konstruálása volt, ezek az adott időszakokban rendkívül fontos szerepet játszottak Végvár kulturális életében. A magyarországi táncmozgalomban meghonosodott és a szegedi táncoktatók hatására Végváron is megjelenő „kemény” hagyományörzés, „autentikusságot” kereső szemlélet többször ütközött a korábbi hagyományörző tevékenységeket előnybe helyező gyakorlattal. Ez személyi problémákban is kulminálódott, hiszen a kritika a régi táncoktatók további működését is ellehetetlenítette, amit a hozzájuk közel állók (családtagok, barátok, tanítványok stb.) természetesen helytelenítettek. A korábbi, „operettes” műsorokon edződött, idősebb végváriaknak sem tetszett igazán a néptánc új megfogalmazása – mert az általuk ismert, művelt és szeretett populáris tánc- és zenei kultúra sokkal közelebb állt a korábbi korszak előadásmódjához. Ez viták forrása lett, és kisebb társadalmi feszültséget okozott a faluban, ami a mai napig kitapintható.⁵⁰

Az „új ügyet” felvállaló, rendkívül lelkes tanítók, művelődésszervezők (sőt, a református egyház néhány tisztségviselője is) nagyon agilisnak bizonyultak a politikai és anyagi támogatások szervezésében.⁵¹ A végvári néptánc-táborok sok embert mozgattak meg, a helyi tánccsoportok sikeresen szerepeltek a különböző fesztiválokon, mindegyik a környező falvakban is felfigyeltek és próbálták követni a példát.⁵² Így indult az ún. „végvári folyamat”, ahogy a jelenséget a bánáti magyar néptáncos körökben nevezik.

A Végvárra tanítani érkező szegedi táncoktatók szerettek volna a műsoraikhoz használható folklóranyaghoz jutni a faluból és a környékről, gyűjtéseik azonban nem jártak sikerrel. Ennek egyik oka az volt, hogy ekkor már az összes megkérdezett végvári egyetértett abban, hogy nincs olyan archaikus hagyomány, ami számukra érdekes lehet, és ami a „kemény” hagyományörzés számára megfelelt volna. Ez tovább erősítette a végváriak között azt a gondolatot, hogy nincs saját, értékelhető népi kultúrájuk. „Ha nincs, meg kell honosítani!” – volt az általános vélemény a helyi és a környékbeli művelődéssel foglalkozó szakemberek részéről. Erre a célra a legmegfelelőbbnek – a földrajzi közelség miatt – a néptáncmozgalomban dél-alföldinek nevezett táncanyag tűnt.

TÁNC ÉS POLITIKA

A szórakoztató, művészi és rituális funkciók mellett a végvári magyarság identitásának fontos építőelemei voltak a *magyar táncok* (csárdás, *legényes* és néhány lakodalmi

⁵⁰ Lásd Szabó 2011: 42.

⁵¹ Lásd Pataki 2013d: 78.

⁵² Végvár é.n.

tánc) már a 20. század elején.⁵³ A tánc szerepe rendkívül jelentős volt a végváriak életében, hiszen a legfontosabb közösségi és szórakozási alkalmaknak elengedhetetlen része volt, sőt az adatközlők szerint sok esetben a párválasztásban is segítségükre volt.

Emiatt a táncos és zenei hagyományörzéssel foglalkozó, egymással szoros kapcsolatban álló szervezetek nélkülözhetetlen alapját képezték Végvár társadalmi és kulturális életének. Az általuk elfogadott, közvetített műveltségi eszmények fontos építőköveivé váltak a végváriak lokális és etnikus identitásának. Programjaik tartalmát, kulturális és sok esetben társadalmi-politikai céljait a helyi egyházak és a falu magyar értelmisége határozta meg. Ezek az első világháború után egészen máig sokszor a román állami társadalmi-politikai, és kulturális befolyással szemben fogalmazódtak, fogalmazódnak meg, erősítve ezzel a magyar etnikus öntudatot, ugyanakkor a többségi társadalommal szembeni elzárkózást is. Mindez hozzájárult a település sajátos helyzetéhez: Végvár a magyar kultúrát és kisebbségi politikát tekintve, valóban egyfajta végvárnak számít Bánátban.

A végvári magyar néptáncsoportok működésének ma is vannak etnikus felhangjai. Több esetben részt vettek politikai kampányban, a helyi magyar és román pártok egyaránt használják és etnicizálják a folklórt. Mindez folklórszimbólumok manipulálásán alapul, ami korábbi korszakoknak (például kommunizmus) is sajátja volt.⁵⁴ A helyi táncsoportok rászorulnak a pártok és állami intézmények anyagi segítségére.⁵⁵ Csakúgy, mint ezek, a hagyományápolásban, a kulturális örökség fenntartásában tevékenyen részt vevő református egyház is etnikus megvilágításban kezeli a néptáncot, népzeneét.⁵⁶ A csoportok működését ezek a szervezetek az identitástudat és közösségi kohézió szempontjából fontosnak tartják, így a tánc- és zenefolklorizmus fontos szerepet játszik a kisebbségi kultúrpolitikában.⁵⁷

A hagyományörző mozgalmak, legyen szó azok „lágy”, vagy „kemény” változatairól soha nem voltak, és ma sem függetlenek az aktuálpolitikai helyzettől.⁵⁸ A végvári terepmunkák során ennek különböző szintjeivel (nemzetközi, országos, kisebbségi, határokon átvélő kistérségi, és lokális politikai szintekkel) kapcsolatban gyűjthettünk adatokat. Bíró Zoltán kategóriáit használva a folklorizmus különböző megjelenési formái (tudományos, reprezentációs, mindennapi és művészi) élnek és éltek már a 20. század elején a faluban, egymással érintkezve, illetve egymás mellett párhuzamosan.⁵⁹ Ezekkel kapcsolatban fontos megfigyelni, hogy az alulról származó igények miképpen találkoznak a felülről (sok esetben a politika irányából) érkező igényekkel, és hogy az adott esetben melyik meghatározóbb. A faluban a 19. század második felében

⁵³ A tánc fontos szimbóluma lehet a személyes, a csoport- és a nemzeti identitásnak egyaránt. (Giurchescu 2001: 114.)

⁵⁴ A néptánc és a politika kapcsolatáról bővebben lásd Giurchescu 2001: 116–117.

⁵⁵ Pataki 2013b: 68.

⁵⁶ Lásd Graur 2010: 12; Mandics 1996; Pataki 2013c: 79.

⁵⁷ Lásd Balázs–Gutai 2014: 87, 92; Păștean 2011: 33.

⁵⁸ A folklorizmus nemcsak a mai kultúrpolitikában, de például a szocialista és posztocialista Románia művelődéspolitikájában is fontos szerepet töltött be. (Lásd Balázs 1987: 148–150; Giurchescu 2001: 117; Könczei 2007.)

⁵⁹ Bíró 1987: 33–44.

már kialakuló „operettes”, „lány” hagyományörzés például, leginkább reprezentációs (ritkább esetben művészi) folklorizmusként értelmezhető változásfolyamatot indított el. Ennek során az elmúlt több mint száz év alatt sok olyan kulturális elem (csárdás, keringő, magyarnóta stb.) került be a helyi populáris kultúrába, amely folklorizálódva a végvári 20. századi identitás rendkívül fontos részévé vált, így ezt a jelenséget, egyfajta belső, lentről érkező igénynek tarthatjuk.⁶⁰ Ezzel a szemlélettel került szembe a tudományos és a művészi folklorizmus kategóriáihoz rendkívül közel álló, Bartók, Kodály és Martin tudományos munkásságával meg támogatott „kemény”, formahű hagyományörzés. Ez Végváron egyértelműen fentről/kintről támasztott igények hatására terjedt el a faluban és vált intézményessé. A kutatás során az is érzékelhető volt, hogy a kapcsolatos véleménykülönbség miatt a végvári társadalom egyre nehezebben bír ellenállni a kívülről, a többségi társadalom irányából érkező kulturális, esetenként politikai nyomásnak. Ennek egyik oka a nyomás intenzitásának csökkenése, a tömegkommunikációs eszközök finomabb, de hatásosabb működésével⁶¹ párhuzamosan a belső kohézió meggyengülése lehet.⁶²

Mindezek mellett fontos azonban megjegyezni, hogy Végváron a gyerekek, illetve fiatalok számára közösségek kialakítására a néptáncsoportokon kívül alig van esély. A helyi szülők és oktatók egyaránt kiemelik, hogy a táncsoportok fontos szerepet töltenek be gyermekeik életében. A belföldi és külföldi utazások, nyári tánc-táborok, sikeres szereplések vonzónak bizonyulnak, de a megkérdezettek szerint az igazi értéke e csoportoknak a szoros érzelmi közösség kialakítása, valamint a táncművészet gyakorlása.

Irodalom

BALÁZS Kovács Sándor – GUTAI István

2014 *Bánátból Bánatba. A Sárköz és a temesközi Végvár rokoni kapcsolatai.* Szekszárd: Babits Kiadó

BERKESZI István, dr.

1900 *Temesvár szabad királyi város kis monographiája.* Temesvár: A Temesvár-kerületi Tanári Kör.

BÍRÓ Zoltán

1987 Egy új szempont esélyei. In BÍRÓ Zoltán – GAGYI József – PÉNTEK János (szerk.): *Néphagyományok új környezetben. Tanulmányok a folklorizmus köréből.* 26–48. Bukarest: Kriterion Könyvkiadó.

⁶⁰ Lásd Bíró 1987: 47.

⁶¹ A késő modern angolszász zenei stílusok elterjedése mellett ennek köszönhető a mahala és a manele tánc és zene nagyfokú kedveltsége a magyar fiatalok körében.

⁶² A társadalom egésze szempontjából „kognitív kisebbségnek” tekintett kisebb csoportok akkor lehetnek önállóan sikeresek, ha termékeny(nek látszó) különutasságot tudnak felmutatni a saját tagjaik számára. Hosszú távú fennmaradásukat a külső nyomás okozza, hiszen ez a belső szolidaritást erősíti. Ha a környezet közömbössé válik, akkor az adott közösség könnyen konfliktushelyzethez kerülhet. Coenen-Hutner itt leírta gondolatait Bíró Zoltán és Gagy József idézik (Bíró–Gagy 1987: 179).

BÍRÓ Zoltán – GAGYI József

- 1987 „Mi főleg csináltuk, mások magyarázták.” Montázs a tánc ház-jelenségről. In BÍRÓ Zoltán – GAGYI József – PÉNTEK János (szerk.): *Néphagyományok új környezetben. Tanulmányok a folklorizmus köréből.* 162–183. Bukarest: Kriterion Könyvkiadó.

BODOR Antal, dr.

- 1908 *Temesvár és Délmagyarország múltja, jelen közállapotai és turisztikai leírása az Alduna úti kalauzával.* Temesvár: Moravec Testvérek.

BOROVSKY Samu (szerk.)

- [1914] *Magyarország vármegyéi és városai. Temes vármegye.* Budapest: Országos Monografia Társaság.

CSURI Szandra

- 2013 Interjú Balogh (Csonka) Gizellával (szül.: 1931.). Hangfelvétel a gyűjtő tulajdonában.

DÓKA Krisztina

- 2015 A 20. század elejének társastáncai a magyar paraszti tánc kultúrában. *Tánc tudományi Közlemények.* 7. 2. 69–80.

GIURCHESCU, Anca

- 1987 The National Festival „Song to Romania.” Manipulation of Symbols in the Political Discourse. In: ARVIDSSON, Claes – BLOMQUIST, Lars Erik (ed.): *Symbols of Power: The Aesthetics of Political Legitimation in the Soviet Union and Eastern Europe.* 163–171. Stockholm: University of Uppsala.
- 2001 The Power of Dance and Its Social and Political Uses. *Yearbook for Traditional Music* 33. 109–121.

GRAUR János

- 2010 Végvár reformátussága az elődök méltó öröksége. *Heti Új Szó.* 2010. 8. 13. 12–13.

HOFER Tamás

- 1989 Paraszti hagyományokból nemzeti szimbólumok – adalékok a magyar nemzeti műveltség történetéhez az utolsó száz évben. *Janus.* 6. 1. 59–74.

KÁDÁR Károly

- 1983 *Mennyegzői szokások. Végvár (Tormac) Temes megye.* Néprajzi Múzeum Etnológiai Adattár: 22026.

MANDICS György

- 1996 Végvár lelkipásztorra vár. *Heti Új Szó.* 1996. 02. 09. 10.

MARTIN György

- 1980 Körcsárdás. In ORTUTAY Gyula (főszerk.): *Néprajzi Lexikon* 3. 305. Budapest: Akadémiai Kiadó
- 1995 *Magyar tánc típusok és tánc dialektusok.* Budapest: Planétás.

NÉMETH Imre – PESOVÁR Ferenc

- 1997 Bál, báld. Szócikk. In PÁLFY Gyula (szerk.): *Néptánc kislexikon.* 14–15. Budapest: Planétás.

ORTH Imre

- 1934 [Bevezető szöveg.] In ZÖLD Mihály: *Az én világom. Versek.* 3–5. Végvár: Tormac – Végvár Község Községe.

PATAKI Sándor

- 2013a Végvári biblia I. *Hitel.* 2013/5. 29–40.

- 2013b Végvári biblia II. *Hitel*. 2013/8. 62–74.
- 2013c Végvári biblia III. *Hitel*. 2013/10. 76–87.
- 2013d Végvári biblia IV. *Hitel*. 2013/12. 73–84.
- 2014a Végvári biblia V. *Hitel*. 2014/3. 82–96.
- 2014b Végvári biblia VI. *Hitel*. 2014/4. 54–68.
- PĂȘTEAN Erika
- 2011 Az autentikus néptáncmozgalom Végváron. In SZÁSZ Enikő (szerk.): *Össztáncmű A megtalált hagyomány krónikája*. 21–33. Temesvár: Temesvári Magyar Nőszövetség.
- PĂȘTEAN Erika (szerk.)
- [2002] *Școala cu clasele I-VIII Tormacimă I-VIII osztályos iskola Végvár*. Reșița: Tipografia Intergraf SRL.
- PESOVÁR Ernő
- 1977 Csárdás. Szócikk. In ORTUTAY Gyula (szerk.): *Magyar Néprajzi Lexikon 1*. 467–473. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- 1997 Szirba, sirba. Szócikk. In PÁLFY Gyula (szerk.): *Néptánc kislexikon*. 146. Budapest: Planétás.
- PESOVÁR Ferenc
- 1980a Kendős tánc, keszkenős táncmű Szócikk. In ORTUTAY Gyula (szerk.): *Magyar Néprajzi Lexikon 3*. 141. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- 1980b Magyar szóló. Szócikk. In ORTUTAY Gyula (szerk.): *Magyar Néprajzi Lexikon 3*. 501. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- 1980c Népies műtáncok. Szócikk. In ORTUTAY Gyula (szerk.): *Magyar Néprajzi Lexikon 3*. 719–720. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- 1982 Tánciskola. Szócikk. In ORTUTAY Gyula (szerk.): *Magyar Néprajzi Lexikon 5*. 178–179. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- 1987 Söprűtáncmű Szócikk. In ORTUTAY Gyula (szerk.): *Magyar Néprajzi Lexikon 4*. 485–487. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- 1997 Táncélet és táncos szokások. In FELFÖLDI László – PESOVÁR Ernő (szerk.): *A magyar nép és nemzetiségeinek tánc hagyománya*. 15–69. Budapest: Planétás.
- PESOVÁR Ferenc – MAÁ CZ László
- 1987 Párnás tánc, párnatánc, vánkostáncmű Szócikk. In ORTUTAY Gyula (szerk.): *Magyar Néprajzi Lexikon 4*. 194–195. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- REIZNER János
- 1895 *Szeged és Délmagyarország. Szeged magyarságának kulturális és nemzeties hatása a Délvidékre*. Szeged: Bába Sándor Könyvnyomdája.
- SZABÓ Ferenc
- 2011 A Bokréta (Temesvár). In SZÁSZ Enikő (szerk.): *Össztáncmű A megtalált hagyomány krónikája*. 39–48. Temesvár: Temesvári Magyar Nőszövetség.
- SZÁSZ Enikő
- 2011 A megtalált hagyomány története. In SZÁSZ Enikő (szerk.): *Össztáncmű A megtalált hagyomány krónikája*. 6–8. Temesvár: Temesvári Magyar Nőszövetség.
- SZMIDA Lajos – NIKOLÉNYI István
- 1901 *Temes vármegyei Végvár (Rittberg) nagyközség multja és jelene*. Temesvár: Végvár Község Községe.

TÓTH Antal

1993a *Monográfia*. (Kézirat a szerző tulajdonában, Végváron. Másolat elérhető az SZTE BTK Néprajzi és Kulturális Antropológiai Tanszékén.)

1993b *Volt egyszer egy tanyavilág Végváron*. (Kézirat a szerző tulajdonában, Végváron. Másolat elérhető az SZTE BTK Néprajzi és Kulturális Antropológiai Tanszékén.)

VÉGVÁR

é.n. Végvár és környéke. Ahol a hagyományörző táncmozgalom újjászületett. *Temesváros*. <http://temesvaros.ro/vegvar-es-kornyeke/> (Utolsó letöltés: 2020. 01. 30.)

Varga Sándor

SZTE BTK Néprajzi és Kulturális Antropológiai Tanszék, egyetemi adjunktus, BTK Zenetudományi Intézet, tudományos munkatárs
e-mail: vasandor@gmail.com

Sándor Varga

Changes in the dance culture of a village in Banat

The author in his article summarises historical and ethnographic data related to the dance culture of Végvár (Tormac, Romania), a village in the vicinity of Temesvár/Timișoara in the Banat region. Relying on a number of sources, he has managed to document the 20th century history of the dance life and repertoire of this village that had been resettled in the 18th–19th centuries. The motif repertoire of traditional dances to a great extent got homogenised at the end of the 19th century due to institutionalised safeguarding of tradition and economic prosperity that brought about a remarkable bourgeois transformation in the local society. Probably this unification made it possible for the settlers to dance together and to bridge gaps and differences in their motif repertoires and rhythm. The author touches upon the identity creating power of dance and music in Végvár, presenting how the political power in various historical eras has influenced the everyday culture of the village via institutionalised safeguarding of tradition and various state supported civil organisations.

A színpadra vitt népi kultúra. Az Ecseri lakodalmas és a lakodalmak Ecseren a 20. század második felében

A népi kultúra felfedezésétől kezdve, annak kiemelt elemei egyes falvakat országosan, kivételes esetekben pedig országhatáron túl is ismertté, híressé tettek. Ecser az 1950-es évek első felében került fel az ország „hagyományterképére”, a közösség lakodalmi szokásának színpadra állításával. Az Allami Népi Együttes *Ecseri lakodalmas* (1951) koreográfiájának sikere ösztönözte a helyi hagyományok színpadra vitelét célzó szervező munkát, valamint jelentős szerepet játszott abban, hogy a közösség önreprezentációjának középpontjába a lakodalmas bemutatása került. A folyamatot az teszi különösen érdekessé, hogy a helyi hagyományok színpadra kerülésével egy időben zajlott a paraszti lét külsőségeinek tömeges és tudatos elhagyása a mindennapokban. Tanulmányomban Ecser híressé válásának folyamatát mutatom be, a vizsgálat középpontjába állítva a közösségnek az adott politikai-hatalmi elvárásokra adott válaszait, valamint saját népi kultúrájához fűződő viszonyának alakulását.¹

ECSER FELKERÜLÉSE AZ ORSZÁG „HAGYOMÁNYTERKÉPÉRE”

Ecser a fővárostól keleti irányban mintegy huszonnégy kilométerre, a Budapest–Szolnok vasútvonalon fekszik. A lakosságának megélhetésében a főváros közelsége meghatározó szerepet játszik. Az ecseriek a mezőgazdaság és állattenyésztés feleslegével a 19. század második felétől jelen voltak a főváros piacain.² A két világháború közti időszakban a mezőgazdasági tevékenység és a napi ingázást megkövetelő fővárosi – nagyrészt ipari munka – egymás mellett volt jelen a közösség életében.³ A kisméretű paraszti birtokból megélni képtelenek munkaereje mezőgazdasági bér munka

¹ Tanulmányomhoz a 2017 ősze óta végzett terepmunka eredményei mellett archívumi forrásokat, és a korabeli sajtó szövegeit, illetve filmhíradókat, valamint statisztikai adatokat használtam fel. A szövegben az anonimizálás mértéke nem egységes: minden esetben az érintett személyek igényeit tekintettem mérvadónak.

² A község területe az 1870-es évektől kezdve 2100–2300 kat. hold közé tehető. Vö. Galgóczy 1877: 389; Magyarország mezőgazdaságának főbb üzemi adatai az 1935. évben 1938: 356–357; 1949. évi népszámlálás 9. 1950: 116. Az 1870-es években Ecserről főként burgonya, tehéntej, turo és tejföl került a főváros piacaira (Galgóczy 1877: 389).

³ A település török hódoltság alatti elnéptelenedését követően a 18. század első felében vált újra lakottá, többségében a Magyar Királyság északi megyéiből érkező katolikus vallású szlovák telepeseknek köszönhetően (Galgóczy 1877: 389; Gyulay et al. 1931: 2). A 18. századi újratelepülés, illetve telepítés hullámainról lásd Aszódi 2000: 18–23.

helyett az ipari szektor fejlődésével egyre inkább Budapest gyárai, építkezései felé áramlott: ők a helyi terminológia fogalmait használva *bejárók*, illetve *iparosok* lettek.⁴ A beltelkeken végzett konyhakerti és a szántóföldi kertművelés terményeinek, gyümölcsöknek, veteményeknek Budapest piacain való értékesítése – bár jelen volt a *bejáró* családok megélhetési stratégiái között is – igazán jelentős a szűk *paraszti* réteg számára volt. Az 1949-es népszámlálás adatai szerint ekkorra a lakosság nagyobb része az iparban, valamint a közlekedésben vállalt munkát, mezőgazdasági tevékenységből a népességnek alig több mint egyötöde élt.⁵ A legtöbb földdel (10–20 kat. hold) bíró családok körében egészen a kollektivizálás helyi befejezésig (1960) alig fordult elő a mezőgazdaságon kívüli munkavállalás.⁶ Némiképp árnyalja a fenti képet, hogy a fővárosban vállalt munka, valamint a helyben végzett mezőgazdasági tevékenység az egyes családok, de sok esetben az egyén életén belül is egymás mellett voltak jelen. A többnyire a beltelkeken megtermelt zöldséggel, gyümölccsel való piacozás továbbra is jelentős jövedelemforrásnak számított azokban a családokban, melyek a külterületen egyáltalán nem, vagy csak igen csekély méretű földdel bírtak és melyeknek ebből kifolyólag egy, vagy akár több tagja a mezőgazdaságon kívül vállalt munkát.⁷

Ecser népi kultúrájának látványos elemei, elsősorban a viselet, a tánc és a zene a második világháború után, az 1940-es évek második felében váltak kutatói, majd

⁴ E réteg számára a 19. század második felében helyben, illetve más községek határában végzett mezőgazdasági bér munka jelentette a megélhetés alapját (Galgóczy 1877: 390).

⁵ Az 1949-es népszámlálás szerint a lakosságnak (1945 fő) mindössze 17%-a rendelkezett földbirtokkal. A földbirtokosok közel 39,4%-a mindössze 0–1 kat. hold földdel bírt, további 43% pedig 1–5 kat. hold földet tudhatott magáénak. 11,8%-ra tehető azoknak a gazdáknak aránya, akiknek földbirtoka 5–10 kat. hold közé esett. 10 kat. holdon felüli birtokkal a földbirtokosoknak mindössze 5,8%-a rendelkezett, míg 25 kat. holdat meghaladó birtokra egyáltalán nem volt példa (1949. évi népszámlálás 3. 1950: 386–387). A budapesti munkavégzés kezdetben a férfiak körében volt jelentős, de 1949-re a női lakosságon belül már 23% volt a kereső nők aránya, melynek hátterében nagyrészt a bejáró munkássá válás állt (1949. évi népszámlálás 8. 1950: 358). Megjegyzendő ugyanakkor, hogy a budapesti munkavállalás sajátos helyet foglalt el az egyéni életúton belül a második világháború előtt született női korosztályok számára. A túlnyomórészt segédmunkát vállaló nők 14–16 éves kortól az első gyermek megszületéséig ingáztak a fővárosba munkavállalás céljából. A családalapítás után háztartásbeliként a mezőgazdaságban dolgoztak, és értékesítették annak feleslegét, valamint bedolgozó munkát végeztek ipari szövetkezetek számára, például papíracskót ragasztottak. Ez utóbbi főleg az 1950-es évek végétől az 1970-es évekig volt jellemző.

⁶ Erdei Ferenc a Pestvidék településeit a polgárosodás különböző fejlődési fokára helyezve, a Gyömrői járás nyugati felének kisbirtokos, belterjes paraszti kisüzemmel rendelkező, piacra termelő rétegében a nyugati típusú agrikultúra képviselőit látta. Erdei szerint e rétegre jellemző, hogy kultúrájában anélkül tud megtartani bizonyos, a paraszti múltba utaló jegyeket, mint például a viseletet, hogy önmagával ellenmondásba kerülne (Erdei 1937: 59–60). Ecseren a mezőgazdaság átalakítására a kollektivizálás harmadik hullámában (1959–1961) került sor.

⁷ Boross Marietta a Pest környéki paradicsomtermelő szántóföldi kertkultúra jellemzése során jegyzi meg, hogy a Főton a kisparaszi családok körében az 1910-es évektől kezdve gyakori az ipari és a vasúti alkalmazotti munka összekötése a kertgazdálkodással, mely a többletjövedelem szerzése folytán eredményes stratégiájává vált a paraszti birtok növelésének. Vö. Boross 1956: 157–158. Ecser esetében ugyanakkor nem beszélhetünk egyetlen zöldség, illetve gyümölcs specializációjáról.

pedig széles körű társadalmi érdeklődés tárgyává.⁸ A település azok közé a gyűjtőpontok közé tartozott, amelyekre a legkorábban irányult a második világháború után meginduló intézményes néptánc kutatás figyelme. A szervezett gyűjtőmunka Ortutayné Kemény Zsuzsa kezdeményezésére, a Néptudományi Intézet és a Magyar Tánc Munkaközösség összefogásával indult el kutatócsoportok keretei között.⁹ Ecser esetében a kutatócsoportban etnográfusként Morvay Péter, táncjelíróként Gábor Anna, zene-folkloristaként Volly István, operatőrként pedig K. Kovács László vett részt.¹⁰ A kutatócsoport az előkészítő, tájékoztató gyűjtések után, 1947 novemberében Hatlaczký Ferenc és Turcsík Mária esküvőjének alkalmával filmre rögzítette a lakodalomban látott táncokat és a „huszárverbungot”, melyet az akkor 60 éves Murár József a lakodalmon kívül, a gyűjtők kérésére táncolt el.¹¹ A filmre vett lakodalmat annak művészi feldolgozása, az *Ecseri lakodalmas* koreográfia tette híressé, melyet Rábai Miklós, az Állami Népi Együttes vezetője készített el a frissen megalakult társulat számára.¹²

A LAKODALMAS A HATALMI REPREZENTÁCIÓ KELLÉKTÁRÁBAN

A parasztlakodalom színre vitele 19. század végi előzményekre tekinthet vissza Magyarországon: a millenniumi ünnepségsorozat alkalmával a fővárosban megrendezett népszokásbemutatók között több ízben szerepelt színre vitt lakodalom.¹³ A magyar és más nemzetiségek szokásainak bemutatása a magyar állam fennállásának ezredik évfordulójára rendezett ünnepségsorozaton a nemzeti önreprezentáció sajátos kifejezőmódját teremtette meg. A népi kultúra egyes jelenségei, mint a viselet, szokás, tánc és

⁸ Ecser népi kultúrája, kiemelten népművészete – némiképp elmarasztaló élel – már Galgóczy Károly 1877-es, Pest-Pilis-Solt-Kiskun vármegyéről készített monográfiájában említésre került. Galgóczy rosszalóan jegyzi meg, hogy a lakosság szorgalma és kemény munkája ellenére sem képes a gyarapodásra, mivel jövedelmét a ruházatkódásra fordítja. „Azt lehetne gondolni, hogy e körülmények folytán a nép vagyonsága kitűnő emelkedésben van. Azonban ha a takarékos, józan gondolkodásuaknál erre van is követést érdemlő példa: de a nagy tömegnél gátolja az előrehaladást az itt különösen a ruházatban elharapódzott fényűzés” (Galgóczy 1877: 390–391).

⁹ A munkaközösségi kutatómódszer négy munkatárs közös munkáját jelentette: etnográfus, egy koreográfus, egy zene-folklorista, és egy operatőr végezte együtt a gyűjtést, és annak szakterületek szerinti elemzését (Morvay 1949: 17–18).

¹⁰ Volly István 1946 óta fűzte szorosabb, személyes ismeretségen alapuló kapcsolat Ecserhez, feltehetően emiatt került be Ecser a munkaközösség gyűjtőpontjai közé (Aszódi 2000: 132).

¹¹ Ecser 1947a vö. Ecser 1947b; Aszódi 2000: 133; Fügedi–Szélpál–Bajtai 2015: 55. A gyűjtés eredménye az Ecseri táncok című kötetben látott napvilágot (Szentpál 1950). A kötet fogadtatásáról lásd Lugossy 1951.

¹² A színpadi produkció előzménye Rábai Miklós egy korábbi alkotása, az *Ecseri*, melyet a DISZ Központi Együttes számára koreografált az együttes vezetőjeként (Fügedi–Szélpál–Bajtai 2015: 55–58).

¹³ A matyó lakodalom szerepeltetéséről lásd: Dala 1971, Fügedi 1989: 314–315. Az országos kiállításokon bemutatott falusi lakodalmakra az 1890-es évtizedben Európából egyéb területeiről is van adat például az 1985-ös prágai Néprajzi Kiállítás szlovák lakodalmai, vagy az 1896-os drezdai Szász Kézművesség és Iparművesség kiállításon megjelentett spreewaldi lakodalom (Wörner 1999: 162–164).

zene nemcsak néprajzi látványossággá, hanem nemzeti önkifejezésre alkalmas szimbólumokká váltak.¹⁴ Az első világháborút követően, nemzetállami keretek közé kerülve az etnikus gondolkodás vált dominánssá a népi kultúra kezelésében, összhangban a magyar állam békerevíziós törekvéseivel. Az 1930-as években a Gyöngyösbokréta mozgalom keretein belül tovább erősödött a színpadra állított népi kultúra szerepe a nemzeti önreprezentációban. A Gyöngyösbokrétás csoportok legfőbb megmutatkozási alkalmai a Szent István államalapító király napján a fővárosban tartott tánc- és népszokásbemutatók voltak, így a bokrétás falvak folklórja, többek között a lakodalmak megjelenítése beépült a nemzeti ünneplés állandó kelléktárába.¹⁵

A kommunista hatalomátvételt követően, miközben a párt agrárpolitikáján keresztül a paraszti réteg munkássá alakítását célozta meg, a közösségek folklórájának és népművészetének a látványos, színpadra helyezhető megnyilvánulásának bemutatását támogatta. Az új hatalmi struktúra, melyet ugyan az internacionalizmus jegyében építettek ki, nem szakíthatott meg minden kapcsolatot, folyamatosságot a nemzeti kultúrára vonatkozó korábbi törekvésekkel: szimbólumkészletét részben megtartotta, és felhasználta saját céljaira.¹⁶ A néptánc számára a megjelenést szovjet mintát követő intézményi háló biztosította, ennek keretei között hozták létre 1950-ben az Állami Népi Együttest is. A társulat az *Ecseri lakodalmas* koreográfiát első műsorában mutatta be 1951. április 4-én, a „felszabadulás” állami ünneppé tett évfordulóján, az Operaházban tartott ünnepségen.¹⁷ Az esemény egyben a szovjet-magyar barátsági hónap záró ceremóniája volt, melyen az együttes elé példaként állított szovjet Mojszejev együttes is fellépett. Az ünnepség szimbolikusan egyrészt a Szovjetunió fennhatóságának elismerését fejezte ki, másrészt pedig a szocialista ideológia által a népi kultúra számára kijelölt szerepet igyekezett megerősíteni.¹⁸

A Néptudományi Intézet kutatóinak érdeklődése, majd pedig az Állami Népi Együttes sikere szinte azonnal hatást gyakorolt a helyi közösségnek saját hagyományaihoz fűződő viszonyára. A gyűjtéseken túl Volly István ösztönözte az ecseri viselet, ének és tánc bemutatását a fővárosban. 1947-ben az általa rendezett, utolsó *Nagykarácsony* éccakája műsoron egy gyermekekből álló csoport lépett fel a Magyar Állami Operaházban.¹⁹ 1948 márciusában szintén Volly közvetítésével a centenáriumi ünnepségsorozaton léptett fel egy csoport az újjáépített vármegyeháza avatásának al-

¹⁴ Vö. Dóka 2017: 38–44.; Hofer 1989: 59–62.

¹⁵ Több csoport is készült faluja lakodalmának bemutatásával a Gyöngyösbokréta ünnepségeire, többek között a tardiak, akik folytatták a matyó lakodalomnak a millenniumi ünnepségektől datálható látványossággá formálását (Pálfi 1969–1970: 156).

¹⁶ A jelenséget segít tágabb, kelet-európai kontextusban értelmezni más szocialista államok példájának szemrevételezése (például Gierke 2014: 186; Šaknys 2014: 138–142; Seljamaa 2017).

¹⁷ Rábai Miklós *Ecseri lakodalmas* koreográfiájának keletkezéstörténetéről, elemzéséről, és utóéletéről lásd Lelkes 2015: 133–140.

¹⁸ Április 4-i ünnepségek Budapesten 1951; H. Gy. 1951.

¹⁹ A *Nagykarácsony Éccakája* előadások Volly által évente megszervezett, a karácsonyi ünnepkör szokásait a fővárosban bemutató gyermekműsorok voltak 1937 és 1947 között.



1. kép. Az ecseri gyermek néptáncsoport Monoron a járási november 7-i ünnepségen az 1950-es évek derekán. (Kósa Emese tulajdonában)

kalmából.²⁰ Rábai koreográfiájából a bemutatót követő évben 1952-ben film készült.²¹ A „táncosjátékban” az Állami Népi Együttes tánc-, zene- és énekkara állt a közép-pontban, de a felvétel során több ponton bekapcsolódtak a munkába a közösség tagjai is.²² Rábai koreográfiájának ismertté válását elősegítette, hogy a színpadi táncelőadás mellett immár a mozikban, filmként is megtekinthetővé vált. Nem kellett sokáig várni, hogy az ecseriek maguk is színre vigyék a szokást: lakodalmas közel öt év alatt a különböző összeállítású ecseri táncsoportok elsődleges műsorszáma lett, helyi, járási, illetve megyei állami ünnepségeken, kultúrversenyeken került előadásra.²³

²⁰ 1948. március 20-án egy ifjúsági csoport szerepelt a vármegyei közgyűlés termében megtartott rendezvényen. A Pest-Pilis-Solt-Kiskun vármegye Nemzeti Bizottsága és a vármegye Szabadművelődési Felügyelője által szervezett ünnepség műsorát Volly István készítette el. Az előadás egyben a háború után újrászervezni kívánt Gyöngyösbokrétá mozgalom utolsó megnyilvánulása volt (Pálfi 1969–1970: 130; Az újjáépített pesti vármegye háza avatási közgyűlése 1948).

²¹ Kalmár et al. 1952. Rábai elismertségét mutatja, hogy a koreográfus 1952 márciusában Kossuth-díjat kapott.

²² A film több jelenetét Ecseren, valamint Gyömrőn forgatták. A felvételen megjelenő menyasszonyöltöztetés helyszíne az ecseri Sztancsik család portája volt, míg a táncos mulatságnak a gyömrői tanácsháza adott otthont. Az együttes igénybe vette a helyiek tudását: a hatvanas éveiben járó Greskó Terézia Ecseren és a filmgyártó vállalat budapesti stúdiójában is közreműködött a táncosok öltöztetésében. Greskó Terézia, az ún. „kikötött kendő” készítésének specialistája volt. Ecseren a kivetkőzést követően is számon tartottak egyes viseletdarabok előállításában jártas, a *parasztos* öltözködés „szakértőjeként” elismert asszonyokat. Ezek az asszonyok többnyire nem vetkőztek ki, és aktívan közreműködtek a viselet revitalizációjában, akár a színpadi alkalmak szereplőinek, akár helyben tartott ún. hagyományos nős és páros bál résztvevőinek öltöztetésében.

²³ K.E. 1955; Hol szórakozhatsz? 1955. Fontos kiemelni, hogy az ecseri csoportok által táncolt lakodalmas nem Rábai koreográfiája volt, még ha előadását ösztönözte is az Állami Népi Együttes sikere.

A közösség bevon(ód)ása a politikai reprezentációba a Kádár-rendszer kezdeti időszakában kiemelkedőnek mondható. Az 1956-os forradalmat követően az első olyan tömegrendezvény, melyen a népi kultúra látványos külsőségei jelentősebb szerepet kaptak, az 1957. augusztus 20-i kisújszállási munkás-paraszt találkozó volt.²⁴ Az „alkotmány ünnepét” megelőzően a településen *Nagykun Napokat* tartottak, melynek célja az volt, hogy a régió „dolgozó parasztságának egységét” az egész ország előtt felmutassa.²⁵ Az ünnepség leghangsúlyosabb pontja Kádár János beszéde volt, de Dobi István az Elnöki Tanács elnöke is beszédet mondott a kisújszállási sportpályán összegyűlt tömeg előtt. A rendezvényre főleg a kelet-magyarországi megyékből, valamint Pest megye településeiről érkeztek falusi küldöttségek, köztük Ecserről is.²⁶ Ecser táncsoportja a *Nagykun Napokon* való fellépése után – nem egyedi példaként – népviseletbe öltözve vett részt a találkozón. A legitimitás hiányában szenvedő kádári hatalom a parasztviseletbe öltözött hallgatóság képével szimbolikusan is felsorakoztatta a parasztságot maga mögött.²⁷ Továbbra is érvényesült tehát az a kettősség, miszerint a népi kultúra látványos elemei, külsőségei a hatalmi reprezentációban kíváncsok voltak a politikai rendszer számára, míg a paraszti lét felbomlására éppen a rendszer parasztellenessége miatt került sor.

Pontosan egy évvel a kisújszállási munkás-paraszt találkozó után, 1958. augusztus 20-ára a főváros 7. kerületének Hazafias Népfrent Bizottsága nagyszabású KISZ-esküvőt szervezett. A lakodalom násznépének „szerepében” egy, az ecseriek több korosztályából összeállított, népviseletbe öltözött csoport tűnt fel, megjelenítve a főváros utcáin a híressé vált lakodalom külsőségeit. A házасuló felek a KISZ (Kommunista Ifjúsági Szövetség) Központi Művészegyüttes tagjai voltak. A menyasszonyt a viselet „szakértőjeként” számon tartott Blazsek Jánosné öltöztette fel az ecseriek ruhatárából kölcsön kapott darabokba. Az esketésre a 7. Kerületi Tanács épületében került sor, majd a lakodalmas menet tánccal vonult végig a Lenin körúton (mai Erzsébet körút). Templomi szertartás nem volt. A lakodalmi mulatságot a Hősök-terén rendezett utcabál helyettesítette. Az esemény a Kádár-rendszernek a társadalmi ünnepek elterjeszté-

²⁴ A forradalom és szabadságharc leverését követően Kádár János hatalmának első, tömegrendezvényen való demonstrálása 1957. május 1-i, a Hősök terén tartott ünnepségen történt meg. Bővebben lásd Palkó 2013: 56–58.

²⁵ A Nagykunságra figyel az ország 1957.

²⁶ Vö. Együtt a néppel! 1957.

²⁷ Nem véletlen, hogy erre egy hónappal azután került sor, hogy az MSZMP KB döntött a mezőgazdaság kollektivizálásának folytatásáról, és egyben befejezéséről. Az 1957. augusztus 20-i ünnepségek országsszerte a központi irányvonal szerint a „munkás-paraszt egység” hangsúlyozásáról szóltak. Az üzenet belpolitikai célja mellett, külpolitikai indítással fogalmazódott meg, az ENSZ júniusi, a Szovjetunió katonai beavatkozását elmarasztaló jelentésére való válaszként. Bővebben lásd Palkó 2013: 58–62.

sére tett erőfeszítéseinek látványos nyitányaként értelmezhető.²⁸ A Rákosi-diktatúrával szemben, amely az állami ünnepeket, a politikusok szónoklatait, a tömegfelvonulásokat az egyéni élet ünnepei elé helyezte, és megkövetelte a velük való azonosulást, a kádári hatalom a magánélet kiemelkedő eseményeit törekedett minél inkább a szocializmus által létrehozott társadalmi keretek közé helyezni.²⁹ A névadóünnepek, munkahelyi-, szakszervezeti-, vagy KISZ-esküvők, illetve a polgári temetés és a különböző avatási ceremóniák forgatókönyvét legnagyobbbrészt a Népművelési Intézet dolgozta ki, végrehajtásáról pedig a tanácsok alkalmazottai és a különböző társadalmi szervezetek helyi képviselői gondoskodtak. A meghonosítandó szocialista családi- és társadalmi ünnepek mindamelllett, hogy igyekeztek távol tartani az egyházakat és a vallás bármilyen megnyilvánulásait az alkalomról, a ceremóniába szervesen beépítették a különböző környezet (város, kisváros, falu) arra érdemesnek tartott szokásait. A lakodalmakra vonatkozó előírások között a „falusi lakodalom” esetében hangsúlyos volt a népi kultúra látványos elemeinek tudatos alkalmazása, például a vőfélyverseknek beemelése a forgatókönyvbe, valamint a népviselet megjelenítése.³⁰

Az 1958. augusztus 20-án rendezett fővárosi KISZ-esküvő a családi és társadalmi ünnepek bevezetéséről szóló irányelvek megszületése után az első, nagy nyilvánosságot kapó példa volt. A szocialista állam ünnepének és az egyéni élet kiemelkedő pillanatának egybefonódását hangsúlyozta az esemény időzítése, mely által a lakodalom egyben az „alkotmány ünnepéről” is szólt. A lakodalmi mars, a násznép utcai vonuló tánca az esketés után a lakodalom helyszínére, különösen jól illeszkedett a szocialista tömegrendezvények rendjébe: a Lenin körúton táncoló lakodalmas menet egyesítette a személyes életfordulóhoz kapcsolódó paraszti hagyományt és az állami ünnepekről jól ismert felvonulások szokását.³¹ A KISZ-esküvőt az elsődleges közönségén, a 7. kerület, tágabban értve pedig a főváros lakosságán túl is népszerűsíteni kívánták. A Pest Megyei Hírlap, illetve a Magyar Filmhíradó sorozat tudósított róla, a Magyar Távirati Iroda pedig fotókat készített.³² A fenti körülményeket figyelembe véve adódik a kérdés, hogy a fellépő ecseriek, illetve a jegyespár valóban a szocialista államszervezés kirakatába szeretett volna kerülni? A lakodalmas szerepeltetését az ecseri és a főváros 7. kerületi tanács Hazafias Népfront Bizottsága szervezte meg. Az ecseriek viszonylag nagy számban, több korosztály képviselőivel jelentek meg Budapesten. A felülről jövő kez-

²⁸ A kádári hatalom számára világos volt, hogy a Rákosi-féle irányvonal az 1956-os forradalom és szabadságharc után nem folytatható. Az egyházakhoz és a valláshoz fűződő viszonyát 1958 júliusában gondolta át az MSZMP Politikai Bizottsága. A Kádár akarata alapján meghozott döntések elválasztották egymástól az egyházak elleni, valamint a vallásos világnézet elleni küzdelmet. Míg Kádár a vallásszervezettel és annak képviselőivel szemben továbbra is a meglehetősen kemény fellépést hirdette, addig a vallásos világnézet elleni támadást – a Rákosi-diktatúra fizikai erőszakot sem kerülő módszereivel szemben – lassabb ütemű átalakulás formájában, közvetett módon képzelte el. Ennek a folyamatnak része volt a személyes lét ünnepei kapcsán az egyházi szertartásoknak állami ceremóniákkal való helyettesítése (Tóth 2015: 269–277).

²⁹ Kalmár 1998: 259–260.

³⁰ Rác 1964: 79–80, 84–85.

³¹ A lakodalmi mars mozzanatát – igaz a lakodalom rendjét némiképp módosítva – már Rábai Miklós hangsúlyossá tette koreográfiájában. Vö. Lelkes 2015: 136.

³² Ecseri lakodalom Pesten 1958; Ecseri lakodalmas 1958.

deményezés adta kereteket a helyi közösség egyes, a népi kultúra színre vitelében jártas tagjai maguk is igyekeztek megtölteni, saját igényességük, a lakodalom rendjének helyi kíváncsiak szerint. A házasság felek motivációját illetően, annak ellenére, hogy a különböző híradások természetesen nem említették, nem elhanyagolható az a tény, hogy a szerepvállalásért a párnak a 7. kerület tanácsa saját lakást ígért a kerületben.³³

A LAKODALMAS MINT A KÖZÖSSÉG ÖNREPREZENTÁCIÓJÁNAK ESZKÖZE

Az Állami Népi Együttes koreográfiája mellett, hogy Ecsernek országos ismertséget szerzett, szinte pár év alatt beépült a közösség önképébe: a lakodalmak az önreprezentáció kedvelt és gyakran használt eszközévé vált. A színpadra állított szokás és a „valós”, megélt lakodalmak párhuzamosan, egymás mellett voltak jelen az évtizedek folyamán Ecseren. E két irány vizsgálatához nélkülözhetetlen a közösségben lezajlott életmódbeli változások ismertetése. A lokális közösség foglalkoztatási viszonyaiban az 1950-es évtized végére a gazdálkodás tovább veszített súlyából. 1960-ban – közvetlenül a kollektivizálás helyi szintű befejezése előtt – már csak a népesség közel egytizede élt (kizárólag) mezőgazdasági tevékenységből.³⁴ A mezőgazdaságon kívüli foglalkoztatás legfőképp a fővárosi ipari munka felé irányult, a férfiak és nők esetében egyaránt.³⁵ A munkavállalás a nők körében az 1949-es adatokhoz képest csaknem duplájára emelkedett: immár ők adták az összes kereső 36%-át. A *bejáró* életmód térhódítását felgyorsították a Rákosi-diktatúra parasztellenes politikájának negatív következményei. A mezőgazdaságból történő jövedelemelvonás hatására a kevésbé életerős gazdasággal bíró családokban a fiatal felnőtt korosztály a bővülő ipari létesítmények munkaerőigényére reagálva már nem, illetve csak munkaidőn túli tevékenységként kapcsolódott bele a családi gazdaság fenntartásába.

³³ A tanács egy alkalmazottja felkereste a KISZ Központi Művészegyüttes tagjainak lakhatást biztosító Rottenbiller utcai kollégiumot, és ezzel az ajánlattal keresett az esküvőhöz párt. Az ígéretet a kerület tanácsa nem igyekezett betartani, az ügyben felelős tanácsi alkalmazottal a házaspár az esküvő után nem tudott kapcsolatba lépni. A lakás megszerzésében végül a Magyar Rádió egy riporter munkatársa volt segítségükre, aki az eset nyilvánosságra hozatalának ígéretével szorította sarokba a 7. kerületi tanácsot. A házaspár a lakást több mint egy év elteltével a 7. kerület helyett a 14. kerületben kapta meg (Eitler 2018). Az Ecseri lakodalmak nem csak e kivételesnek mondható alkalommal vált a társadalmi szervezetek keretein belül megszervezett esküvők részévé. A korabeli megyei sajtó tudósításaiból kiderül, hogy Cegléden az 1960-as évek végén Maros Rudolfnak az Állami Népi Együttes koreográfiájához írt szerzeményei a tanácsháza házasságkötő termében tartott szertartásokon a zenei műsorhoz választható tételek között szerepeltek. Maros Rudolf zenéje ekkorra már országosan ismertnek mondható, hiszen az 1950-es évektől kezdve rendszeresen játszott zenei tétele volt a rádióadásoknak. A fenti példa ráirányítja a figyelmet, hogy az Ecseri lakodalmak egyes elemei, mint például zenéje, elszakadva az eszertől, és az Állami Népi Együttestől, bekerülhettek az esküvő polgári szertartásának kellékárába (cs-i 1968; eszes 1969).

³⁴ A népesség száma 1949 és 1960 között mindössze 165 fővel nőtt (1960. évi népszámlálás 3. című 1961: 115).

³⁵ A férfiak és nők között nem volt jelentős eltérés a mezőgazdaságban maradás mértéke között (1960. évi népszámlálás 3. című 1961: 120–121).

A *bejárás* következményeképpen lezajló életmódváltás látványos terepe a női öltözködés átalakulása. A második világháború előtt a nők főként a férjhezmenetelig, illetve az első gyermek megszületéséig vállalt segédmunkája nem vonta maga után a paraszti viselet elhagyását.³⁶ A piacozás – annak ellenére, hogy szoros kapcsolatot eredményezett a fővárossal – inkább a viselet megtartását segítette elő, hiszen a paraszti ruhadarabok egyfajta márkajelzőként épültek bele az értékesítés stratégiáiba.³⁷ A férfiak öltözködésében már a két világháború között kivétel nélkül a városi minta érvényesült. A tömeges kivetkőzés az 1950-es években a munkavállalás illetve a középiskolai oktatás miatt *bejáró* hajadon lányok kezdeményezésére indult meg, melyhez a szintén *bejáró* fiatalasszonyok is nagy arányban csatlakoztak az évtized folyamán. A gazdasági megfontolás mellett szerepet játszott a viselet elhagyásában a Rákosi-diktatúra paraszttellenes politikájának légköre, melyben a paraszti léthez negatív jelentéstartalmak társultak.³⁸ Érzékletesen illusztrálja a mindennapok valóságának, valamint a kiállított, a nagyvárosban egzotikumként megélt népi kultúra élményének kettősségét Anna (sz. 1934) és Mária esete (sz. 1936), akik a viseletet tizenhét, illetve tizenhat éves korukban váltották fel a modern városi öltözetrel. Az 1950-es évek elején a testvérpár a cipőiparban kapott a fővárosban munkát. Budapesti munkavállalásuk kezdetén, 1952-ben együtt határozták el, hogy átöltöznek, mert munkahelyükön és a pesti utcákon szégyenkeztek paraszti öltözetük miatt. Másfelől, átöltözésük után kezdeményezték és irányították a cipőgyár kultúrcsoportjában az „ecseri táncok” tanulását, és színpadi bemutatását. 1953-ban a testvérpárról – mint a kultúrcsoport tagjairól – ünnepi viseletben a Baross téren, a Fényképész Szövetkezet műtermében készültek fényképek. Anna és Mária rendkívül büszke volt rá, hogy e fényképek közül több a műterem kirakatába került. Mivel a műterem a napi vasúti ingázás budapesti célállomásához, a Keleti Pályaudvarhoz közel volt, az ingázó fiatalok körében ez népszerűséget szerzett nekik.³⁹

A paraszti lét külsőségeinek elhagyását ugyanakkor egy kívülről érkező hatás jelentősen befolyásolta: Ecser népi kultúrájának látványos elemei az Állami Népi Együttes koreográfiájának sikere révén országosan ismertté, híressé váltak. Az alkalmi viseletfelöltés például rendkívül népszerű és tömeges volt már az 1950-es évektől kezdve.⁴⁰ Ennek nem hagyományos alkalmi között már jelen voltak az iskolai ünnepélyek, valamint a helyi táncegyüttes fellépései, melyek a kor politikai elvárásainak megfelelően sokszor egyben társadalmi-politikai rendezvények is voltak.

³⁶ Az ecseri népviselet a legújabb stílusú népművészet képviselője. E stílus – mint ahogyan azt Hofer Tamás és Fél Edit megállapítja – leginkább azokra a településekre volt jellemző, melyek környezetükből kitűnve, piacra termelő kertkultúrájuk, zöldségtermesztésük jövedelmét a viselet gazdagítására használták (Hofer–Fél 1975: 52–53).

³⁷ Vö. Wolf-Dieter Könenkamp eredményeivel a németországi Vierlande régió parasztjainak öltözködési stratégiáinak és piaci sikerességük közti összefüggéséről a 18–19. században (Kaschuba 2004: 149).

³⁸ Fülemile 1991: 53–55. A falusi eredetű népesség városi munkássá válásának nehézségeiről lásd Losonczy 1977: 215–222.

³⁹ Eitler 2019.

⁴⁰ Az alkalmi viselethordás alkalmainak elkülönítését és megnevezéseit Fülemile Ágnes rendszere alapján használom (Fülemile 1991: 68–75).



2. kép. Mária és Anna átöltözésük után első városi ruhájukat viselve (1952), valamint népviseletben a Fényképész Szövetkezet kirakatába került képen (1953) (Turcsány Mária tulajdonában)

Az első táncsoport rögtön a háború után, 1945-ben jött létre a MADISZ (Magyar Demokratikus Ifjúsági Szövetség) helyi szervezetének keretei között.⁴¹ A csoport fellépéseinek megszervezésében, a színpadi produkció összeállításában meghatározó szerepet játszott László, aki 1936-ban költözött édesanyjával és testvéreivel Tápiószeléről Ecserre. László a helyi társadalom *iparos* rétegébe illeszkedett be, hiszen a második világháborúban töltött katonaevek előtt és után is Budapesten végzett ipari munkából élt meg. A táncsoport fellépéseihez elsődlegesen az ő harmonikajátéka szolgáltatta a zenei kíséretet. Tevékenységét 1964-től a KISZ helyi szervezetén belül folytatta.⁴² Az Ecseri lakodalmas révén országosan ismertté váló helyi hagyomány sikere az iskolaigazgató figyelmét sem kerülte el. Balázs szintén nem volt ecseri születésű: feleségével 1955-ben kerültek Ecserre. Igazgatóként Balázs az úttörőmozgalmon belül ösztönözte a parasztviselet, tánc, és zene megjelenését az iskolai ünnepélyeken, és ezen túl maga is fellépéseket szerveztetett az iskolás korosztály számára járási, és megyei rendezvé-

⁴¹ Vö. F. O. 1972.

⁴² Vö. Szombati szívárvány: Újból lesz Ecseri lakodalmas 1964.

nyekre.⁴³ Megjegyzendő ugyanakkor, hogy iskolai csoportok fellépéseinél is László harmonikajátéka adta a zenekíséretet. A két integrátor személyiség viszonyát egyszerre jellemezte együttműködés és versengés. Alakjukban közös, hogy mindketten kívülről érkeztek a közösségbe, és csodálkoztak rá a helyi népi kultúra látványos elemeire. Míg Balázs, az iskola igazgatójaként a helyi viszonyok között intézményesített pozíciót töltött be, László házassága révén a közösség rokonsági kapcsolatrendszerébe épült be. Az integrátori pozícióért való vetélkedés tükröződik a megyei sajtó híradásaiban is. A Pest Megyei Hírlap 1959-es évfolyamán például váltakozva jelenik meg az ecseriek színpadi produkcióinak kapcsán az igazgató alakja mint „az Ecseri lakodalmas spirítusz rektora”, valamint László, „az Ecseri lakodalmas koreográfusa”.⁴⁴

Az 1945-ben kizárólag lányokból álló, László irányításával több alkalomra egymás után összeálló táncegyüttes tagjai szinte kizárólag olyan családból származtak, ahol a családfő *bejáró* volt. A fellépéshez szükséges ruhadarabokat több esetben kölcsön kellett kérniük a tagoknak, hiszen nagyrészüket már születésétől kezdve *iparosruhában* járt.⁴⁵ A népi kultúra kontextusváltásának, színpadra kerülésének elengedhetetlen feltétele volt a szabadidőnek a paraszti társadalomban való megjelenése.⁴⁶ A szabadidő – mint városi kulturális elem – a *bejáró* életmód tömegessé válásával párhuzamosan vált az életvitel részévé.⁴⁷ Nem véletlen tehát, hogy az első táncsoport mögött főként olyan családok álltak, ahol már nem a paraszti gazdaság működtetése szervezte a család mindennapjait. Az első táncsoportos lányok maguk is kapcsolódtak a fővároshoz a munkavállalás illetve iskoláztatás okán. A népi kultúrának a szabadidős szférába való kerülése többféle olvasatot tesz lehetővé.⁴⁸ A különböző társadalmi szervezetek biztosították a népi kultúra „gyakorlásának” hatalmi kontroll alá helyezését, illetve lehetőséget adtak a politikai reprezentációban való felhasználásához is. Ugyanakkor, a szabadidős tevékenységként szervezett táncsoport köré valódi, a közösségen belüli kapcsolatrendszer szerveződött, amely miatt nem mondható, hogy a színpadi

⁴³ Vö. Garami 1959; Viczián 1960; Hírek: Újjáalakult az ecseri népi együttes és megkezdte próbáit 1961.

⁴⁴ m. I. 1959; Gábor 1959.

⁴⁵ Jávor Kata a varsányi társadalmi viszonyok és értékrend változásának (1945–1972) kapcsán hívja fel a figyelmet az 1945 előtti szegényparaszt réteg törekvésére, mely az egykori maga-ura birtokos paraszti életmód presztízsjavainak megszerzésére irányul, de immár a mezőgazdaságon kívüli jövedelemből (Jávor 1978: 333–334). Fülemlé Ágnes a kivetkőzés menetét illetően megállapítja, hogy a szegényparasztság esetleges viseletmegtartása egy lehetséges, ugyanakkor késői módja e réteg önmegvalósító törekvéseinek (Fülemlé 1991: 57). Márkus István a szegényparasztság 1945 utáni „ambíciórobbanásának” lényegét abban látja, hogy e réteg fokozott aktivitással számolta fel korábbi önmagát, szegényparaszti létét. Az 1945 előtt akarátának érvényt szerezni nem tudó társadalmi réteg felgyorsult ütemben kezdett hozzá vágyainak, céljainak megvalósításához, életszínvonalának emeléséhez, életmódjának megváltoztatásához érdekében (Márkus 1992: 285–287, 299). A fenti példák rávilágítanak, hogy az esetleges „ambíciórobbanással” párhuzamosan e réteg törekedhetett az egykori, vágyott paraszti lét külsőségeinek megjelenítésére is.

⁴⁶ Vö. Szabó 1978.; Kovács 2012: 138–141.

⁴⁷ Vö. Jávor et al. 2000: 989–992.

⁴⁸ A szocialista rendszerek szabadidő-diskurzusairól, a szocialista szabadidő értelmezési lehetőségeiről lásd Crowley–Reid 2010: 30–38.



3. kép. A Magyar Távirati Iroda munkatársai fényképeket készítenek az ecseri gyermek táncsoporttól. Ecser, 1956. (Kósa Emese tulajdonában)

megjelenítés kiüresítette volna a népi kultúra ily módon kiemelt jelenségeit. A táncegyüttes tevékenysége gyakorlatilag az egész közösséget „mozgásba hozta”: az elkötelezett öltöztetőasszonyok segítségével a pusztá véleményformálás aktusáig.⁴⁹

A CSALÁDI PRESZTÍZS KIFEJEZÉSE A LAKODALMAKON KERESZTÜL

A lakodalomnak az a rendje, amit a Néptudományi Intézet munkatársai 1947-ben megfigyelhettek, már az 1950-es évek elejétől sem volt általánosnak mondható Ecseren.⁵⁰ Az 1960-as évektől kezdve az országosan tapasztalható folyamattal összhangban nőni kezdett a lakodalmak résztvevőinek létszáma, az alkalomba befektetett, illetve bevételként visszakapott javak mennyisége.⁵¹ Ecseren a lakodalmak jelentőségét tovább

⁴⁹ A táncegyüttes tevékenységének megítélése nem volt minden esetben ellentmondásoktól mentes: 1947. április 4-én az ecseri táncsoport részt vett Budapesten a Szabadság-szobor avatásán. Mivel az ünnepség nagypéntekre esett, az eset kiváltotta az idősebb korosztályok rosszallását. A paraszti értékrend megváltozásának hátteréről lásd Kovács 2012.

⁵⁰ Sárkány Mihály 1983-ban megjelent tanulmányában a lakodalom funkciójának megváltozásáról a következő elemek megfigyelésén keresztül mutatja be az átalakulás legfőbb vonásait: 1) a lakodalom időtartama, időpontja, az események változása, 2) a résztvevők társadalmi státusa, a lakodalmak mérete, 3) a lakodalom anyagi vetülete (Sárkány 1983: 280).

⁵¹ Ecseren az 1960-as évtizedben a nagyszabásúnak a 200–300 fős lakodalom számított. Vö. Sárkány 1983: 281–282.

növelte, hogy a közösség éppen lakodalmuk látványos külsőségei miatt vált országos szinten híressé.⁵² A faluban tartott lakodalmak időről-időre a megyei sajtó érdeklődésének középpontjába kerültek.⁵³ A tudósítások rendre a színpadi produkció látványvilágához, hangulatához viszonyítva értékelték az 1960-as évek lakodalmait, vagyis az „igazi”, „patinás”, „hagyományokhoz híven” megrendezett szokást keresték.⁵⁴ A lakodalom nagysága, és ezzel összefüggésben a ráfordított vagyon az egyes családok anyagi tehetőségét, a rokonsági háló kiterjedtségét mutatta meg a közösségnek. A hagyomány reprezentatív elemeinek bemutatása másfelől az érintett családok presztízsét erősítette. A család társadalmi rangjának a *parasztlakodalom* külsőségein keresztül való reprezentálása a kollektivizálás utáni évtizedben a volt egyéni gazdálkodó réteg vezető családjainak körében érhető tetten. E piacozó zöldségtermesztésből élő paraszti réteg egészen a kollektivizálásig kitartott az egyéni gazdálkodás mellett.⁵⁵ A helyszín vonatkozásában – akár külön, vagy egy háznál mulatott a nász nép – ezek a családok ragaszkodtak a parasztház szobájához és az annak udvarán felállított lakodalmas sátorhoz.⁵⁶

A paraszti múlthoz, az egykori gazda státuszhoz való kötődés leglátványosabb kifejezőeszköze a paraszti női viselet felöltése volt. Az utolsó olyan alkalom, amelyen a menyasszony népviseletben esküdött, az 1950-es évek közepére tehető.⁵⁷ A menyasszonyok és kortársaik viseletelhagyása után a menyecskék kivetkőzésével látványosan megváltozott a lakodalmak képe, ugyanakkor az alkalmi viselethordás hagyományos terepe leginkább és legtovább a lakodalom volt. A paraszti viselet szerepe a szokás rendjében Ecser esetében a családoknak saját múltjukhoz és a közösség híressé vált

⁵² Érdemes párhuzamként megemlíteni Putz Éva *A kolonyi lagzi* (1943) kötetének hatását a kolonyiaknak saját hagyományaikhoz való viszonyára, identitására. A hagyományörző énekes csoport tevékenységében például 1958 óta a lakodalom folklórjának színpadra állítása a leghangszorosabb (Sándor 1989: 157–158). Őrszigethy Erzsébet Hévízgyörk vonatkozásában figyelte meg, hogy speciális mezőgazdasági termékek híján a falut az 1970-es évtizedre az asszonykórusa emelte ki a környezetéből, és tette országos szinten híressé. Őrszigethy szociográfiájában kiemeli, hogy a helyi hagyomány színpadra állításával hírnevet szerző asszonykórús közfigyelmet szerez a falunak, és „faluképviseleti rangra” emelkedik (Őrszigethy 1986: 265–269).

⁵³ A népi kultúráról szóló diskurzusok között a zurnalisztikai nézőpont jelentőségére Keszeg Vilmos hívja fel a figyelmet (Keszeg 2018: 44–48).

⁵⁴ Deli 1966; k. zs.–p. i. 1969; g. 1969 Vö. Bíró–Gagyí 1987: 73–76.

⁵⁵ Lényegében a népességnek ez az egytizede adta a következő évtizedben a szövetkezeti mezőgazdaság bázisát (1970. évi népszámlálás 21. 1972: 516–517). Ecser lakossága 1970-ben 2633 fő volt. Az aktív keresőknek mindössze 22%-a dolgozott Ecsere, a helyben végzett mezőgazdasági tevékenység még kevesebb, az összes munkavállaló 9%-át érintette. A dolgozni eljárók 98%-a Budapesten vállalt, még mindig a legnagyobb arányban ipari munkát (1970. évi népszámlálás 21. 1972: 438–439; 1970. évi népszámlálás 27. 1974: 56–57). Míg Ecsere az aktív keresők 78%-a naponta ingázó volt, a Pest megyei átlag 51%, míg az országos 20% volt e vonatkozásban. Az ingázás (napi vagy hosszabb időközönként) nagyságrendjének alakulásáról országos viszonylatban az 1930-as évektől az 1970-es évekig (Andorka–Harcsa 1982: 200–204).

⁵⁶ Az *iparos* családok nagy létszámú esküvő esetén a kocma illetve az iskola termét, és/vagy udvarát vették igénybe a művelődi ház megépítéséig (1975).

⁵⁷ Fülemlé Ágnes egy adott közösségben a kivetkőzés menetében az utolsó viseletes esküvő időpontját „jelzőként” tartja számon (Fülemlé 1991: 56). Tátrai Zsuzsanna adatai a nógrádsipeki lakodalmi szokások változásáról arról tanúskodnak, hogy a nógrádsipekiek pontosan számon tartották az utolsó viseletes menyasszony személyét és az esküvő időpontját is (Tátrai 1980: 376–378).



4. kép. Ecseri fiatalok József és Julianna lakodalmán, 1967. [Wéber Éva tulajdonában].

népi kultúrájához való viszonyának, tágabb értelemben pedig a közösségben betöltött státusz, a birtokolt presztízs egyik leglátványosabb megnyilvánulása. Az ecseriek szemében a *parasztlakodalom* legfőbb ismérve, hogy a nász nép női tagjai az eseményen a helyi viseletbe öltözve, *bőszoknyában* vesznek részt. A színpadi produkció országos ismertsége után az ecseriek népi kultúráját illetően a külvilág is leginkább a lakodalomra felöltött ünnepi viseletre reflektált, és ezzel azonosította a közösséget.

Álljon itt példaként József és Julianna lakodalma 1967-ből. József családja a kollektivizálás előtt elsősorban földből élő, gazdálkodó család volt. József felnőtté válásának ideje még a kollektivizálás előtti időszakra esett, így a fiatalember a családi gazdaság átvételére készült egészen 1960-ig. A kollektivizálás után Józsefből gépkocsivezető lett a termelőszövetkezetben, majd pedig a Ganz-MÁVAG Mozdony-, Vagon- és Gépgyár foglalkoztatta. A maglódi születésű Julianna szintén gazdálkodó családból származott, de ő maga Budapesten a vegyiparban betanított segédmunkásként dolgozott. József édesapja Ecseren a termelőszövetkezet megalakulása után, gazdálkodói múltja és tapasztalata miatt annak első elnöke lett. József és Julianna lakodalmát a falu központjában álló vőlegényes háznál tartották, a lakodalmat a parasztház udvarára állították fel. A menyasszony *városi* menyasszonyi ruhát viselt, viszont az idősebb, a viseletet el nem hagyó asszonyok mellett, a menyecskék és a lányok közül is jelentős számban vették fel, illetve vissza a parasztviseletet.⁵⁸ A rokonságból volt olyan férjhezmenés előtt álló lány, akin ekkor volt életében először parasztviselet, és kifejezetten erre az alkalomra készít(tet)ett el neki több viseletdarabot a család. József

⁵⁸ József testvére, Anna 1949-ben ment férjhez Ecseren, bőszoknyás menyasszonyként.

és Julianna lakodalmának megrendezésében nem elsősorban a házaspár társadalmi helyzete, foglalkozása és életmódja, hanem sokkal inkább családjuk múltja, a helyi társadalom struktúrájában betöltött szerepe, valamint az egykori, az egyéni gazdálkodói réteget megillető presztízs fenntartásának vágya volt a meghatározó.⁵⁹

ÖSSZEGZÉS

A második világháború után a népi kultúra iránti érdeklődés felélélnkülése Ecser sem hagyta érintetlenül. A falu táncsoportja révén a megye több településével együtt bekapcsolódott a helyi hagyományok bemutatását célzó törekvésekbe. A helyi népi kultúrát mégis egy kívülről érkező hatás – az Állami Népi Együttes koreográfiájának sikere – tette országosan ismertté. A lakodalom szokásának színpadi produkcióvá, lakodalmassá alakításával a közösség elfogadta a falunak az ország „hagyományterképén” kijelölt helyét, és igyekezett maga is az azonosítás elsődleges elemévé tenni a lakodalmast. A bemutatott időszakban a közösség által színpadra vitt népi kultúra szükség-szerűen vált részévé a politikai reprezentációnak, mivel mind a Rákosi-diktatúra, mind pedig a kádári hatalom is igyekezett a népi kultúra látványos elemeinek új kontextusba ágyazásával saját legitimitását alátámasztani. A hatalmi törekvésekhez történő illesztés kiemelkedő jelene az 1958-ban megrendezett KISZ-esküvő volt, amely során a lakodalmas az újonnan megalkotott ünnep, a szocialista esküvő keretként jelent meg. A paraszti hagyományos életmód felszámolásával annak kiemelt elemei egyfelől szabadidős tevékenységgé váltak, különböző, ennek művelésére, fenntartására létrehozott szervezetek keretei közé kerültek, másfelől a *parasztlakodalom* külsőségeiként a családi presztízs, illetve a paraszti múlt megmutatásának eszközeivé váltak.

Irodalom

1949. évi népszámlálás 3.: Részletes mezőgazdasági eredmények.
 1950 Budapest: Központi Statisztikai Hivatal.
 1949. évi népszámlálás 8.: A foglalkozási statisztika részletes eredményei.
 1950 Budapest: Központi Statisztikai Hivatal.
 1949. évi népszámlálás 9.: Demográfiai eredmények.
 1950 Budapest: Központi Statisztikai Hivatal.
 1960. évi népszámlálás 3. c.: Pest megye személyi és családi adatai.
 1961 Budapest: Központi Statisztikai Hivatal.

⁵⁹ Vö. Széman Zsuzsának a felsőtárkányi lakodalom hagyományörző szerepét feltáró eredményeivel. Széman az 1970-es évtized változásaira felfigyelve írja, hogy „(...) a hagyományörzés a lakodalomnak az egyén, a család és a közösség életében betöltött funkcióival, a családban élő hagyományok tiszteletével és azok továbbadásával állt szoros összefüggésben, s nem függött a vizsgált pároknál sem az iskolai végzettségtől sem a foglalkozástól.” Széman 1983: 295.

1970. évi népszámlálás 21.: Pest megye adatai.

1972 Budapest: Központi Statisztikai Hivatal.

1970. évi népszámlálás 27.: A Budapesti agglomeráció településeinek népességi jellemzői. A fővárosba dolgozni járók adatai.

1974 Budapest: Központi Statisztikai Hivatal.

A Nagykunságra figyel az ország.

1957 *Népszabadság*. 2. 189. 1.

ANDORKA Rudolf – HARCSA István

1982 A községi népesség társadalomstatistikai leírása. In Vágvölgyi András (szerk.): *A falu a mai magyar társadalomban*. 179–235. Budapest: Akadémiai Kiadó.

ASZÓDI Csaba András

2000 *Ecser története*. Ecser: Ecser Község Önkormányzata.

Az újjáépített pesti vármegye-háza avatási közgyűlése.

1948 Umfi Magyar Filmhíradó 1948. március 2/1. Elérhető: *Filmhíradók Online*. <https://filmhíradokonline.hu/watch.php?id=6676>.

BÍRÓ Zoltán – GAGYI József

1987 A folklorizmus háttéréről. In Bíró Zoltán – Gagyí József – Péntek János (szerk.): *Néphagyományok új környezetben. Tanulmányok a folklorizmus köréből*. 63–81. Bukarest: Kriterion Könyvkiadó.

BOROSS Marietta

1956 A nagybudapesti és pestkörnyéki paradicsomkultúra gazdasági és néprajzi vizsgálata. *Néprajzi Értesítő*. 38. 129–161.

CROWLEY, David – REID, Susan E.

2010 Introduction: Pleasures in Socialism? In Crowley, David–Reid, Susan E. (eds.): *Pleasures in Socialism. Leisure and Luxury in the Eastern Bloc*. 3–51. Evanston: Northwestern University Press.

cs-i

1968 Esküvő lesz, ha forr a bor. *Ceglédi Hírlap: Pest Megyei Hírlap különkiadás*. 12. 284. 1.

DALA József

1971 A matyó lakodalom Budapesten. *A Miskolci Herman Ottó Múzeum Közleményei*. 9. 115–116.

DELI Mária

1966 A világhírű lakodalmas bölcsőjénél. *Monor és Vidéke: Pest Megyei Hírlap különkiadás*. 8. 80. 1

DÓKA Krisztina

2017 „Néptünnep” és nemzeti ünneplés (1896). Népszokás- és néptáncbemutatók az Ezredéves Országos Kiállításon. *Táncstudományi Közlemények*. 9. 2. 34–51.

Ecser

1947a Ft. 22. *BTK ZTI Filmtár*.

1947b Akt. 244. *BTK ZTI Kézirattár*.

Ecseri lakodalmas

1958 Magyar Filmhíradó 35. 1958. augusztus. Elérhető: *Filmhíradók Online*. <https://filmhíradokonline.hu/watch.php?id=14533>.

Ecseri lakodalom Pesten

1958 *Pest Megyei Hírlap*. 16. 197. 16.

Együtt a néppel!

1957 *Népszabadság*. 2. 197. 1–4.

EITLER Ágnes

2018 Interjú Völegénnyel (szül.: 1935.). Hangfelvétel a szerző tulajdonában.

2019 Interjú Máriával (szül.: 1936.). Hangfelvétel a szerző tulajdonában.

ERDEI Ferenc

1937 *Futóhomok. A Duna-Tisza-köz földje és népe*. Budapest: Athenaeum.

eszes

1969 A hét legszebb napja. *Ceglédi Hírlap: Pest Megyei Hírlap különkiadás*. 13. 178. 1.

Április 4-i ünnepségek Budapesten

1951 Magyar Filmhíradó 1951. április 15/3. Elérhető: *Filmhíradók Online*. <https://filmhíradokonline.hu/watch.php?id=10804>.

F. O.

1972 Mindenki szívügye: Újjászületett az ecseri népi együttes. *Monor és Vidéke: Pest Megyei Hírlap különkiadás*. 14. 135. 1.

FÜGEDI János – SZÉLPÁL-BAJTAI Éva (szerk.)

2015 *Maác*. Budapest: L'Harmattan Kiadó – MTA BTK Zenetudományi Intézet.

FÜGEDI Márta

1989 A matyó lakodalom néprajzi látványossággá válása. *Ethnographia*. 100. 1–4. 313–328.

FÜLEMILE Ágnes

1991 Megfigyelések a paraszti női viselet változásához Magyarországon – az I. világháborútól napjainkig. *Ethnographia*. 102. 1–2. 50–77.

GALGÓCZY Károly

1877 *Pest-Pilis-Solt-Kiskun megye monographiája*. 3. Budapest.

GARAMI László

1959 Ecseri jegyzetek. *Pest Megyei Hírlap*. 3. 11. 5.

GÁBOR Viktor

1959 Az Ecseri lakodalmas Vecsésen. *Pest Megyei Hírlap*. 3. 252. 4.

GIEREK, Bożena

2014 Interference of Politics in Celebrating „Dożynki” – The Festival of Harvest in Poland in 1950s. In Barna Gábor – Povedák István (ed.): *Politics, Feasts, Festivals. Yearbook of the SIEF Working Group on the Ritual Year*. 171–192. Szeged: Department of Ethnology and Cultural Anthropology.

g.

1969 Ecseri lakodalmas... *Pest Megyei Hírlap*. 13. 107. 6.

GYULAY Sándor et al.

1931 *Pest-Pilis-Solt-Kiskun-vármegye általános ismertetője és címtára* 5. Budapest: Vármegyei Tisztviselők Országos Egyesülete.

Hírek: Újjáalakult az ecseri népi együttes és megkezdte próbáit.

1961 *Pest Megyei Hírlap*. 5. 37. 6.

HOFER Tamás

- 1989 Paraszti hagyományokból nemzeti szimbólumok – adalékok a magyar nemzeti műveltség történetéhez az utolsó száz évben. *Janus*. 6. 1. 59–74.

HOFER Tamás – FÉL Edit

- 1975 Magyar népművészet. Budapest: Corvina.

H. Gy.

- 1951 Az Állami Népi Együttes nagysikerű bemutatkozása. *Szabad Nép*. 9. 83. 6.

Hol szórakozhatsz?

- 1955 *Szabad Ifjúság*. 6. 196. 3.

JÁVOR Kata

- 1978 Kontinuitás és változás a társadalmi és tudati viszonyokban. In Bodrogi Tibor (szerk.): *Varsány. Tanulmányok egy észak-magyarországi falu társadalomnéprajzához*. 295–373. Budapest: Akadémiai Kiadó.

JÁVOR Kata – MOLNÁR Mária – SZABÓ Piroska – SÁRKÁNY Mihály

- 2000 A falusi társadalom a szocializmus időszakában. In Paládi-Kovács Attila (főszerk.): *Magyar Néprajz Nyolc Kötetben VIII. Társadalom*. 977–1006. Budapest: Akadémiai Kiadó.

KALMÁR László et al.

- 1952 *Ecseri lakodalmas*. Budapest: Magyar Filmgyártó Állami Vállalat.

KALMÁR Melinda

- 1998 *Ennivaló és hozomány. A kora kádárizmus ideológiája*. Budapest: Magvető.

KASCHUBA, Wolfgang

- 2004 *Bevezetés az európai etnológiába*. Debrecen: Csokonai.

KESZEG Vilmos

- 2018 Keresztültzben a népi kultúra: interpretációs és kontextualizáló kísérletek. In Jakab Albert Zsolt–Vajda András (szerk.): *A néprajzi örökség új kontextusai. Funkció, használat, értelmezés*. 29–77. Kolozsvár: Kriza János Néprajzi Társaság.

KOVÁCS Teréz

- 2012 Paraszttalanítás Magyarországon. In Bögre Zsuzsanna – Keszei András – Ö. Kovács József (szerk.): *Az identitások korlátai. Traumák, tabusítások, tapasztalattörténetek a II. világháború kezdetétől*. 133–142. Budapest: L'Harmattan.

K.E.

- 1955 Dal, tánc – ifjúság: Kitűnő műsor Csepelen. *Esti Budapest*. 4. 137. 4.

k. zs. – p. i.

- 1969 Ecseri lakodalmas. *Monor és Vidéke: Pest Megyei Hírlap különkiadás*. 9. 98. 1.

LELKES Zsófia

- 2015 *Der Bühnenvolkstanz im ungarischen Theater 1945–1989. Kulturpolitik – Theaterstruktur – Tanzästhetik*. Debreceni Egyetem BTK. PhD disszertáció.

LOSONCZY Ágnes

- 1977 *Az életmód az időben, a tárgyakban és az értékekben*. Budapest: Gondolat.

LUGOSSY Emma

- 1951 Ecseri táncok. *Ethnographia*. 57. 3–4. 480–483.

Magyarország mezőgazdaságának főbb üzemi adatai az 1935. évben. Törvényhatóságok és községek (városok) szerint.

1938 Budapest: Magyar Királyi Központi Statisztikai Hivatal. Magyar statisztikai közlemények. Ú. S. 105.

MÁRKUS István

1992 *Az ismeretlen főszereplő*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó.

MORVAY Péter

1949 A népitánc-kutatás két esztendeje. *Ethnographia*. 60. 1–4. 387–393.

m. I.

1959 Elindult a Szovjetunióba a magyar pedagógusok küldöttsége. *Pest Megyei Hírlap*. 3. 58. 4.

ÖRSZIGETHY Erzsébet

1986 *Asszonyok férfisorban*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó.

PALKÓ László András

2013 Ünnepek és ünnepési szokások Magyarországon az 1956-os forradalom és szabadságharc leverését követően (2. rész). *Valóság*. 56. 5. 56–73.

PÁLFI Csaba

1969–1970 A Gyöngyösbokréta története. *Táncstudományi Tanulmányok*. 7. 115–161.

RÁCZ Zoltán

1964 *Családi és társadalmi ünnepek. Kézikönyv a tanácsok és a társadalmi szervezetek aktivistái részére*. Budapest: Kossuth.

ŠAKNYS, Žilvytis

2014 Politics and Festivals: Lithuania's Shrove and Midsummer. In Barna Gábor – Povedák István (ed.): *Politics, Feasts, Festivals. Yearbook of the SIEF Working Group on the Ritual Year*. 136–150. Szeged: Department of Ethnology and Cultural Anthropology.

SÁNDOR Eleonóra

1989 Utószó. In Putz Éva: *A kolonyi lagzi*. 147–160. Pozsony–Budapest: Madách–Gondolat.

SÁRKÁNY Mihály

1983 A lakodalom funkciójának megváltozása falun. *Ethnographia*. 94. 2. 279–285.

SELJAMAA, Elo-Hanna

2017 Socialist in Form, Nationalist in Content? The Others and Othering in Visual Representations of Soviet-Era Song and Dance Festivals in Estonia. In Demski, Dagnosław – Anelia, Kassabova – Ildiko, Sz Kristof – Liisi, Laineste – Kamila, Baraniecka-Olszewska (eds.): *The Multi-mediatized Other: The Construction of Reality in East-Central Europe, 1945–1980*. 504–535. Budapest: L'Harmattan.

SZABÓ Piroska

1978 Az időgazdálkodás átalakulása. In Bodrogi Tibor (szerk.): *Varsány. Tanulmányok egy észak-magyarországi falu társadalomnéprajzához*. 277–294. Budapest: Akadémiai Kiadó.

SZENTPÁL Mária (szerk.)

1950 *Ecseri táncok*. Budapest: Népszava Könyvkiadó.

SZÉMAN Zsuzsa

1983 A lakodalom hagyományörző szerepe és társadalmi funkciója Felsőtárkányon. *Ethnographia*. 94. 2. 285–296.

Szombati szivárvány: Újból lesz Ecseri lakodalmas.

1964 *Monor és Vidéke: Pest Megyei Hírlap különkiadása*. 1964. október 31.

TÁTRAI Zsuzsanna

- 1980 A lakodalmi szokások változása. In Szemerényi Ágnes (szerk.): *Nógrádsípek. Tanulmányok egy észak-magyarországi falu mai folklórjáról.* 359–422. Budapest: Akadémiai Kiadó.

TÓTH Heléna

- 2015 Névadó, KISZ-esküvő, temetés. A társadalmi ünnepek kialakítása és a kollektivizálás, 1958–1962. In Horváth Sándor – Ö. Kovács József (szerk.): *Állami erőszak és kollektivizálás a kommunista diktatúrában.* 257–279. Budapest: MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Történettudományi Intézet.

VICZIÁN Erzsébet

- 1960 Az ecseri lakodalmak nyomában. *Ceglédi Hírlap: Pest Megyei Hírlap különkiadás.* 4. 280. 4. (P.M.H. Ceglédi Kiadás)

WÖRNER, Martin

- 1999 *Vergnügung und Belehrung. Volkskultur auf den Weltausstellungen 1851–1990.* Münster–New York–München–Berlin: Waxmann.

Eitler Ágnes

Tudományos segédmunkatárs, PhD hallgató, Bölcsészettudományi Kutatóközpont Néprajztudományi Intézet, Eötvös Loránd Tudományegyetem
e-mail: eitler.agnes@btk.mta.hu

Ágnes Eitler

Folk culture on stage: The ‘Wedding at Ecser’ and weddings in Ecser in the second half of the 20th century

The author in her article investigates the way the folk culture of Ecser (a village in the vicinity of the capital) got on stage and its impact on local community in the middle of the 20th century. After the second world war the growing interest in folk culture influenced Ecser as well. The folk dance ensemble of the village, together with a number of other settlements within the county, joined endeavours that aimed at presenting local traditions on stage. The local folk culture of Ecser gained national attention owing to an external factor: the success of the choreography of the Hungarian State Folk Ensemble. The choreographed ‘Wedding at Ecser’ soon got integrated into the self-image of the local community and became a popular, frequently used means of self-representation. At the same time the Socialist regime organised the spectacular expressive forms of folk culture that were suitable to be put on stage into a state framework and presented the elements of folk art and folklore in a new context that served the reinforcement of the legitimacy of political power. The highlighted staged element of local life (‘the wedding dance’) necessarily became part of political representation. Due to the transformation of the local society, the order of weddings in Ecser changed. The performance of the State Folk Ensemble and later the performance of stage performers in Ecser staged the traditions of that land owning peasantry whose lifestyle had come to a halt exactly because of the hostility of the Socialist regime towards land owners and peasants. After the disappearance of landowning peasantry, its traditions still had a significant impact on the local community even under the changed circumstances.

A magyarózdi csárdás (többlet)érintései

A magyar páros táncokban az érintés, a testi kontaktus megléte a táncoló felek, a pár (férfi–nő, nő–nő) között olyan evidencia, amellyel talán, mert magától értődő, a táncjelíráson kívül nem foglalkozott a magyar tánc kutatás.¹ Általában véve az összefogódzással járt páros táncokban alapvető formai eszközként jelenik a partner megérintése. Kutatásaim során számos olyan jelenséggel találkoztam, amely alapján felvetődik, hogy a tánc valóban csupán azokat az érintéseket hordozza-e magában, amelyek a tánctechnikának, mint mozgásnak a szerves részei, vagy esetleg olyan többletérintéseket is tartalmaz, amelyek bár a tánc formai–ritmikai alakításához nem feltétlen szükségesek, mégis gyakran előfordulnak?

Tanulmányomban egy erdélyi magyar falu páros táncának érintéseit, tapintásait vizsgálom, azt próbálom felfejteni, hogy vajon melyek tekinthetők a táncfolyamat velejárójának és melyek értelmezhetők a szorosan vett technikai funkciót meghaladóknak, szemléletem szerint „határátlépésnek.”

A határ kifejezés nem csak fizikai vagy geopolitikai értelmében használatos, metaforikus értelmezése ugyancsak elterjedt; példának okáért társadalmi határok alatt a társadalmi kapcsolatokat, a közösségekhez való tartozást vagy azokból való kizárást szabályozó jelenségeket értjük.² Meglátásom szerint a társadalmi határ kifejezés magába foglalja a különböző táncok kereteit, határait is, hiszen a különböző táncok olyan belső normákkal és szabályozó tényezőkkel rendelkeznek,³ amelyeket a táncot létrehozó egyének ismernek, használnak és elfogadnak, amelyek biztosít(hat)ják számukra a közösséghez való tartozást.

A táncokat vizsgálva felmerül a kérdés, hogy ezen határok átlépése, áthágása mennyire számít normasértésnek az adott közegben, milyen következményekkel jár a határok megsértése, vajon léteznek-e fokozatai az egyes határátlépéseknek? Továbbá kérdés, hogy létrejöhet-e az általunk határátlépésnek tekintett jelenség a társadalom elfogadásával, jóváhagyásával is? Ha az adott társadalom elfogadja az általam, kutatóként, pontosabban a belém épített bizonyos normák által határátlépésnek aposztrofált mozdulatot, akkor határátlépés-e valójában? Ki állította fel a határokat: a társadalom vagy az egyén? Tanulmányomban ezekre a kérdésekre keresem a választ.

¹ Szentpál 1976.

² Donnan–Wilson 2002: 120. Idézi: Feischmidt–Szerbhóváth 2017: 206.

³ Gondolok itt egyrészt a táncban rejlő íratlan szabályokra: a felkérésre, az esetleges lekérésre, a visszautasításra, a zenésszel való kapcsolatra, másrészt a tánc *megengedett* érintéseire stb.

REVIVAL TÁNCOSOK MINT ADATKÖZLŐK

A tánc értelmezhető intim – a hétköznapi társas helyzeteknél, viszonyoknál intimebb – mozgásformaként, a vonzalom, egyes esetekben a szexualitás kifejeződéseként. Amennyiben azokat a többletinformációkat keressük az adott táncban, amelyek megjelenítik a fent említett intimitást, akkor a tánc olyan elemzéséhez kerülünk, amely az eddigi értelmezésekből hiányzott.

Ahhoz, hogy megbizonyosodjunk róla, a magyar néptáncok széles spektrumában valóban megtalálhatóak az említett többletinformációt hordozó jelenségek, szükségesnek találtam adatközlőim körének kibővítését. Korábbi kutatásaim, tanulmányaim⁴ során főként a Magyarózdon készült interjúimra támaszkodtam, az ott szerzett információk feldolgozását végeztem el, azonban jelen vizsgálat során nemcsak a magyarózdai helyi lakosokkal készítettem interjúkat, hanem olyan női és férfi revival táncosokkal, akik gyakran táncoltak helyi adatközlőkkel, mivel az általuk átélt női/férfi tapasztalatok segítségemre szolgálhatnak/szolgálnak a probléma komplexebb megértésében.

Marót Károly a revivált olyan kulturális jelenségnek tartja, amely egy korábbi funkcióvesztést követően újjáéled, korábbi funkciói újraértelmeződnek,⁵ valamint az új szociokulturális környezetben további funkciók jelennek meg.⁶ Marót megfogalmazása nyomán a revival táncosok alatt azokat a táncosokat értem, akik már nem hagyományos úton sajátították el tánc tudásukat,⁷ hanem táncsoportokban, tánctanároktól tanulták meg a táncdialektusok különböző táncait, továbbá akik a revival mozgalmon belül szocializálódtak,⁸ amikor is a tánc kikerült a paraszti társadalomból, és megjelent az urbánus térben.

A két adatközlői csoport különválasztásának szükségszerűségét az alábbi rövid interjúrészlet is igazolja, hiszen a revival táncosok és a helyi táncosok táncos szokásai teljesen eltérőek, egy szinten való értelmezésük félreértelmezéshez vezethetne.

*Ismerik egymást, ez azért egy élet, együtt nőnek fel, egy rokon kapcsolat, egy világ, nem úgy tudatos, de ösztönös számukra. Egymás ismerete nagyon fontos (...) férjem sokat táncolt T. nénivel, és ugye a férjem sok táncosnak a figurájából tette össze a táncát, T. néni nem tudott alkalmazkodni. De ha a fülébe súgta, hogy Z. J. figurája/táncra jön, akkor rögtön tudta.*⁹

Könczei Csilla is felhívta a figyelmem arra, hogy az említett két adatközlői csoportot mindenképpen külön kell választani az elemzésnél és értelmezésnél, hiszen elmondása szerint a városból érkezett női kutatók szokatlan jelenségnek számítottak az 1980-as években a falvakban, megkockáztatható, hogy a férfiak számára „alulöltözöttek” számítottak, hiszen a városi nyári viselet, a rövid nadrág, a kis topok nem váltak

⁴ Kovács 2015; 2017; 2018. Pál-Kovács 2018.

⁵ Marót 1945: 5–9.

⁶ A táncok funkcionális elemzését, a funkciók megváltoztatásáról lásd bővebben: Szőnyi 2014; 2018.

⁷ A tánctanulásról lásd részletesebben: Varga 2011.

⁸ Közkeletűbb elnevezését használva: a táncházmozgalmon.

⁹ Interjú N. I.-vel (szül.: 1957. nő). Hangfelvétel a szerző tulajdonában.

a falusi öltözet elfogadott részeivé abban az időben.¹⁰ Mindehhez hozzáadódik, hogy a kutatónők a falun megszokott női viselkedési normákhoz képest eltérően viselkedtek. Gondolok itt arra, hogy beszélgetést kezdeményeztek, kérdéseket tettek fel a helyi lakosoknak, határozott megjelenésükkel különbözhetnek és különböztek is az ismert és elfogadott női szerepektől. Természetesen az sem elhanyagolható, amit Varga Sándor említett egy beszélgetésünk alkalmával, miszerint nem volt megszokott, hogy egy korosztály nem a saját korosztályával táncol, hiszen az általuk az 1990-es években végzett terepkutatások során mindig az idős generációt táncoltatták tánctanulás céljából.

Amennyiben két adatközlői csoporttól, a revival és a helyi táncosoktól szerzett információk alapján szeretnénk a táncban rejlő társadalmi nemi szerepeket, valamint a határátlépő mozdulatokat meghatározni, elemezni, akkor nem kerülhetjük meg azt a tényt, hogy ezen két csoport tagjai különböző időben, különböző társadalmi környezetben szocializálódtak, melynek eredményeként máshová tevődnek, tevődtek a határok. Magyarán az összehasonlítást mindez megnehezíti, mivel előfordulhat, hogy ami az egyik csoportnak még belefér a tánc kereteibe, a másiknak már nem.

A TÁNCOS PÁR ÉRINTÉSEI

*A tánc eleve egy intim dolog. (...) eleve olyan helyeken érintjük meg egymást, ahol más szituációkban nem.*¹¹ Az összekapaszkodással járt páros táncok nélkülözhetetlen velejárója, hogy a táncosok a tánc során egymás hátát a csípő vonaláig, valamint a kar egészét érinthetik vagy az egymás tartása érdekében megfoghatják. Felmerül a kérdés, hogy mely testrész érintései tekinthetők határátlépő mozdulatoknak, amelyek csak a tánc egyes szituációiba, kereteibe férnek bele (vagy esetleg oda sem).

A magyarózdai táncfilmeket alaposan szemügyre véve észrevehető,¹² hogy a magyarózdai páros táncokban a fent említett érintések mellett előfordult, hogy a férfiak tenyérrel, ujjal, ujjvégekkel hozzáérték a nők melléhez és fenekéhez. E testrészek érintésének szexuális jellegénél fogva e két testrész érintése további vizsgálatokat, elemzéseket igényel.

Nézzünk néhány példát a jelenségre a magyar táncagyományok egészét figyelembe véve, hiszen nem tekinthetünk úgy rá, mintha csak a magyarózdai táncokban fordulna elő:

1. Kiss Márta és Pálfi Csaba 1953-ban készített filmfelvételt Szenyérben, a dél-dunántúli Somogyban. A tánc során a férfi bár nem ér hozzá a nő melléhez, mégis a tánc notációjából és az erről készült szöveges feljegyzésből kiderül, hogy a tánc kezdeti szakaszában a férfi kezét „szétterpesztett ujjakkal a nő melle felé emelte, mintegy annak érintését »avagy megkívánását« imitálva.”¹³ Az említett táncosok nem házastársak.

¹⁰ Fine 1993: 269.

¹¹ Interjú M. Á.-val (szül.: 1973. nő). Hangfelvétel a szerző tulajdonában.

¹² BTK Zenetudományi Intézet Archivumában található magyarózdai filmek.

¹³ Fügedi–Vavrincez 2013: 98.

2. Ratkó Lujza az I. világháború előtti nyírségi tánc kultúra leírásánál még a *farfogást* természetesként írta le, csak az első világhéget követve vált elterjedté a váll/lapocka fogása.¹⁴ E rövid példa bemutatja számunkra azt, hogy a különböző érintéseket nem lehet egységesnek és változatlanak tekinteni, az érintés határai kortól, időszaktól, generációtól függően változnak.

3. Egy revival adatközlőm egy gyimesi példát említ, amikor a férfiak kezüket a nő fenekére helyezve fizikailag is segítik a mozdulat kivitelezését: *Gyimesben a seggeléskor, simán leteszik ide a kezüket. Fizikailag is alátámasztják, hogy jobban menjen. Összefügg az egész a férfi-nő viszonytal, de tánconként, vidékeken más és más.*¹⁵

4. Az alábbi két fényképet Fügedi János készítette egy magyarszentbenedeki páros tánc során 1990-ben (1. és 2. ábra).¹⁶ Az első kép a mellérintést, míg a második a szoknya alá nyúlás pillanatát örökíti meg. Fügedi a képek készítéséről elmondta, hogy ő mindig a zenei lüktetésre, hangsúlyokra exponált, mert tapasztalatai szerint a táncban is akkor történnek a fontos események. A felvétel Budapesten készült, a táncosok a Maros-Küküllő menti településről érkeztek, házastársak.



1. kép. A mell érintésének pillanata a zenei egység végén. (MTA ZTI Tf. 48651.)



2. kép. A nő szoknyája alá nyúlás pillanata a zenei egység végén. (MTA ZTI Tf. 48653.)

5. A következő képsorokat az MTA ZTI Ft. 1244-es filmből vágтам ki, amelyet Pálffy Gyula, Könczei Csilla, Fügedi János, Tálás Ágnes és Teszáry Miklós készített 1986-ban Magyarózdon. Látható, hogy a férfi a páros tánc pihenőjében megfogja partnere fenekét (3. ábra). A férfi és a nő is helyi lakos, a településen születtek, ott nőttek fel, nem házastársak.

¹⁴ Ratkó 1996: 219.

¹⁵ Interjú N. I.-vel (szül.: 1957. nő). Hangfelvétel a szerző tulajdonában.

¹⁶ Magyarszentbenedek, Magyarózd mellett egy másik jól dokumentált település a Maros-Küküllő mentéről.



3. kép. A nő fenekének megérintése a páros forgás során. (MTA ZTI Ft. 1244. film részlete)



4. kép. A nő mellének megérintése a páros forgás irányváltása során.

6. 1990-ben a Magyar Táncművészeti Főiskola hallgatói számára Fügedi János „tanulmányi kirándulást”, tánctanítást és néptáncgyűjtést szervezett Magyarózdton,¹⁷ amelyben a falu kiemelkedő táncosa Jakab József, a Népművészet Mestere is segítségükre volt.”¹⁸ E tánctanításról készült filmfelvétel jelenleg az BTK Zenetudományi Intézet Népzene- és Néptáncutató Osztály és Archívumnál érhető el.

A képeket (4. ábra) az 1990-es tánctanítás felvételéből vágtam ki, melyen Jakab József az egyik magyarországi revival táncossal táncol.¹⁹ A felvétel láttán felmerült bennem, hogy vajon egy valódi érintésről van-e szó, vagy a férfi táncosnak a bal keze csak a nő melle előtt van anélkül, hogy hozzáérne. A felvételen és a képeken is jól látható, hogy a férfi a páros forgást befejezve, az irányváltást egy ugrómotívummal

¹⁷ Mai neve: Magyar Táncművészeti Egyetem.

¹⁸ A gyűjtés célja egy olyan „érthető, hihető és átütő erejű táncélmény megszerzése, amelyet a leghitelesebben a táncot egész lényével, kultúrájával átélő és értő paraszttáncos adhat át”. Fügedi 1990: 12.

¹⁹ Jakab József táncának elemzéséről lásd részletesebben Fügedi 2005; 2007.

hajtja végre, amelyet jóval nehezebben tudna végrehajtani, ha a bal keze csupán a levegőben lenne.

A látott felvétel kapcsán felvettem a kapcsolatot felvételen szereplő nővel, mert fontosnak tartottam, hogy ő maga hogyan emlékszik a történetekre. Visszaemlékezései igazolták a korábbi hipotézisemet, miszerint a férfi valóban tenyérrel ért hozzá a melléhez, de *nem durván, hanem ravaszan*.²⁰

A példák után nézzük, a két adatközlői csoport miként vélekedik a táncban megjelenő különböző érintésekről. Revival női adatközlőim a beszélgetések során több ízben kitértek arra, miszerint mindannyiukkal előfordult, hogy egy erdélyi adatközlővel való táncolás során a partnerük, legtöbb esetben férfi partnerük megérintette a mellüket.

*De ezt nem úgy fogja az ember, hanem teljesen másként. Nem veszed sértésnek, vagy valami nem tudom kicsodának (...) inkább székelgyöldi helyeken, Sófalva, Nyárádmagyaros, Fenyőkút. Ott ez teljesen nyilvános, ez a tapogatás tánc közben (...) Sófalván, a fektetős figuránál átvetőből és lerak a combjára és a melledet fogja meg, úgy éreztem, hogy ez nem azért, hogy élvezkedjen, hanem hogy ez a szokás.*²¹

Egy magyarózdai adatközlőm a következőként emlékezett vissza: *Ez van úgy, hogy nem mindegyik oldalra, mert van, amikor csak a kezét fogja meg, de van amikor, mikor kifordul és akkor ide így teszi a kezét*²² /És ez nem volt tolakodó?/ *Nem. Tánc volt.*²³

Látható tehát, hogy ennek a helyi női lakosnak nem esett nehezére erről az általam intimnek vélt dologról beszélni, számára a tánchoz hozzátartozik ez a fajta érintés is, egyáltalán nem sorolható a tabuk közé. Az adatközlő a faluban született, ott is nőtt fel, a férje is magyarózdai lakos volt. Beszélgetésünk során azt a benyomást keltette bennem, mintha mi sem lenne természetesebb ennél, nem is értette teljesen, miért kérdezem ezt, miért lehet ez fontos számomra.

Egy revival adatközlőm a következőképpen reagált: *A parasztember teljesen másként viszonyul érzelmileg is szerintem a párjához is. Ugyanez van szerintem a táncban is. Nekik az, hogy megfogják a mellét, vagy esetleg olyan helyen, ami nekünk érdekes, az szerintem náluk nem hiszem, hogy külön élmény miatt csinálják.*²⁴

Itt szükséges visszautalniom egy korábbi gondolathoz, miszerint a paraszti társadalomban és az urbánus szférában máshol vannak a társadalmi határok. Az utóbbi két idézet alátámasztja mindezt, a helyi és a revival táncos adatközlőm véleménye egyezik, mindketten úgy vélik, a paraszti társadalomban ezek az érintések a tánc közben elfogadottak, elfogadhatók voltak.

Egy másik magyarózdai idős házaspárnál szintén pedzegetni kezdtem ezt a kérdést,²⁵ ahol különösen kontrasztos reakciókkal találkoztam. A nő e tekintetben az első pillanattól kezdve elutasító volt, tagadta az egész jelenség létét. Mutattam neki felvételeket normál és lassított tempóban egyaránt, mutattam neki képeket, de mindezek után is

²⁰ Interjú M. Á.-val (szül.: 1973. nő). Hangfelvétel a szerző tulajdonában.

²¹ Interjú N. I.-vel (szül.: 1957. nő). Hangfelvétel a szerző tulajdonában.

²² A nő benyúlt a hónom alá és a tenyerének az alsó felületével megérintette a mellem oldalát.

²³ Interjú G. E.-vel (szül.: 1945. nő). Hangfelvétel a szerző tulajdonában.

²⁴ Interjú N. I.-vel (szül.: 1957. nő). Hangfelvétel a szerző tulajdonában.

²⁵ Interjú M. E.-vel (szül.: 1940. nő). Hangfelvétel a szerző tulajdonában. Interjú M. F.-vel (szül.: 1941. férfi). Hangfelvétel a szerző tulajdonában.

határozottan azt állította, hogy csak úgy látszik, mintha megfogná a mellét, valójában a tényleges érintés előtt megállította a férfi a kezét, és nem ért hozzá a nő mellkasához. A férfi a nővel teljesen egyetértve tagadta a jelenség meglétét. A beszélgetés végeztével elköszöntem a családtól. Mivel tudtam, hogy huzamosabb ideig nem látom őket viszont, így két-két puszival köszöntem el tőlük. Miközben elbúcsúztunk az idős férfival egymástól, két kezével benyúlt a hónom alá úgy, hogy tenyerével hozzáért a mellem külső oldalához.

Hasonló tapasztalatról egy revival adatközlőm is beszámolt, gyakran előfordult vele is a fent ismertetett szituáció. A sok gyűjtés során már megismerte, mely férfiaknál fordulhat ez elő, ezt megelőzve a köszönések alkalmával üdvözlésképpen a nő megfogta a férfi két kezét vagy alkarját, kivédve ezzel a számára kellemetlen érintést.

KONKLÚZIÓK

A fenti hat példa rávilágított arra a tényre, hogy a jelenség feltehetően a 20. századi magyar néptánc hagyomány több területén is megtalálható volt. Az utolsó példa kivételével mindegyikben a táncosok egy azonos közösségnek a tagjai, akik együtt, hagyományos úton sajátították el a páros táncokat. Az utolsó esetben egy Magyarországról érkezett nő táncol egy helyi férfival, a két fél tehát nem egy szociokulturális közegben szocializálódott, nem azonos módon tanulta a táncot.

A revival női adatközlőim mindegyike személyes tapasztalatát mesélte el a tekintetben, hogy az idős helyi táncos férfiak megérintették mellüket. Mindannyiuk számára ez idegen, szokatlan érintés volt, korábban a magyarországi revival táncos párjaik ilyen érintéseket nem tettek.

A magyarórdi helyi lakosok két csoportra bonthatók aszerint, hogy hogyan vélekednek a jelenségről. Az egyik csoport teljesen természetesnek tekinti, a tánchoz tartozó jelenségnek, a másik csoport tagadja létezését.

A példák és az interjúk után megállapítható, hogy a táncban valóban léteznek ezek az érintések, amelyek véleményem szerint olyan többletként jelennek meg a táncfolyamatban, amelyek nem nélkülözhetetlen velejárói, ezek nélkül a tánc egésze nem sérülne, azonban a vártnál több adatközlőnek van róla mégis tapasztalata. Meglátásom szerint ezeket a mozdulatokat tekinthetjük határátlépő mozdulatoknak.

Revival adatközlőim elbeszéléseiből láthattuk, hogy a 20. századi erdélyi páros táncok egy részében megtalálhatók ezek a határátlépőnek nevezhető gesztusok. Azáltal, hogy a revival és a helyi adatközlőim határai máshová esnek, az érintések összehasonlításakor is problémákba ütközünk. Urbánus világunkban feltehetően a pornográfiának, a szépségiparnak is nagymértékben köszönhetően a női mellhez főleg szexuális tartalmat kapcsolunk, amelynek következtében egy olyan fokú tabusításon ment keresztül, ahol a mellet, mint elsődleges nemi jelleget automatikusan az intimitáshoz, a szexualitáshoz társítják. A paraszti világra talán megkockáztatható, hogy kevésbé hatottak a pornográfiának ezen szegmensei, így ott főleg az újszülött csecsemő táplálásához, szoptatásához köthető női testrészeiről beszélhetünk – persze a globalizáció elterjedésével már ebben a közegben is egyre kevésbé. Mindenesetre a paraszti

társadalmakban a női mell szexuális értelmezése kevésbé tűnik explicitnek a huszadik század közepén.

A tánc határai nem esnek egybe a mindennapok határaival, több lehetőséget biztosít a tánc a férfi és a nő testi érintkezésére – különösen az ifjúkorban – mint a hétköznapi szituációi, továbbá több olyan érintést legitimál a tánc, amelyek a mindennapokban nem megengedettek. Példának okáért ilyennek tekinthető a mell- és a fenékérintés. Összefoglalva elmondható, hogy ezen érintések érzékelését számos tényező befolyásolja, befolyásolta (öltözet, összeszokottság, a pár viszonya). Ezen a ponton szükség-szerűvé válik revival és helyi adatközlőim szétválasztása.

Revival adatközlőim, a revival néptáncmozgalomban tanulták meg a táncot, többnyire urbánus közegben, ahol a tradicionális tánctanulási módszerről már nem beszélhetünk, a különböző táncdialektusok táncanyagát, a tánctechnikát előtérbe helyező oktatás során táncoktatóktól, tánccsoportban ismerték meg, tanulták meg. Ebből viszont az következik, hogy magát a táncanyagot elsajátították, azonban azt a társadalmat, környezetet, amelyben az adott tánc a társadalom részét képezte, csak csekély mértékben. Így a táncanyag kikerült az eredeti közegéből, amely eredményeként feltehetően a táncban rejlő rejtett jelenségek metakommunikációt tartalmazó mozdulatai, mozzanatai elvesztek, hiszen mindezek csupán az eredeti szociokulturális közegben vagy annak részletes ismerete által rendelkez(het)nek többletinformációkkal.

A kutatásból arra a következésre juthatunk, hogy a mell- és fenékérintések a 20. századi magyarózdai tánc kultúra olyan szegmensébe tartoztak, amelyek egyes szituációkban belefértek a tánc keretei közé. Helyi adatközlőim nem botránkoztak meg e téma bizalmas tárgyalása során, viszont az erről való nyílt kommunikáció az illendőség kereteibe nem fért bele. Ha a táncra továbbra is a társadalom részeként tekintünk, akkor ebből az is következik, hogy az adott társadalomban létező tánc kereteit és határait az abban a társadalomban élő emberek észrevétlenül sajátították el. Természetesen nem tekinthetünk ezekre a határokat állandó, mintegy változatlan keretként, hiszen folyamatos változás alatt állnak.

Revival adatközlőim viszont egy teljesen más társadalomban szocializálódtak, teljesen más időszakban, ahol az adott társadalom és az abban létező tánc határai máshol helyezkedtek el, ezzel szemben ők mégis a paraszti társadalom tánc hagyományát sajátították el. Ha a máshol szocializálódott revival adatközlő táncolni kezd egy helyi adatközlővel, akkor ezek az eltérő határok találkoznak, és ami az urbánus szférából érkezőnek már szemtelen és kellemetlen, az a másik fél számára a tánc része, ha nem is nélkülözhetetlen velejárója, de számára a tánc kereteibe, határaiba belefér.

Irodalom

DONNAN, Hastings – WILSON, Thomas M.

2002 Határok és antropológia Európában. *Replika*. 47–48. 117–131.

FEISCHMIDT Margit – SZERBHORVÁTH György

2017 Mezsgyevilágok helyett kerítések: felügyelet és biopolitika. *Néprajzi Látóhatár: A Győrffy István Néprajzi Egyesület Folyóirata*. 1–4. 206–223.

FINE, Gary Alan

- 1993 Ten Lies of Ethnography. Moral Dilemmas of Field Research. *Journal of Contemporary Ethnography*. 22. 267–293.

FÜGEDI János

- 1990 Tánciskola Magyarózd. *Táncművészet*. 15. 12. 12–14.
 2005 Táncszerkezet és motívumhasználat Jakab József pontozóiban. *Zenatudományi Dolgozatok 2004–2005*. 259–318.
 2007 Háromrészes pontozó. *Folkmagazin*. 14. 3. 48–49.

FÜGEDI János – VAVRINECZ András

- 2013 *Régi magyar táncstílus: Az ugrós: Antológia*. Budapest: L'Harmattan Kiadó, MTA BTK Zenatudományi Intézet.

KOVÁCS Dóra

- 2015 Farsangi bál Magyarózd. In Kerti József – Dr. Keszeg Vilmos (szerk.): *Szövegek, folyamatok, események. A kolozsvári Hungarológiai Tanulmányok Doktori Iskola tanulmányai*. 91–114. Kolozsvár: Egyetemi Műhely Kiadó, Bolyai Társaság.
 2016 A társadalmi nemi szerepek kutatásának módszertani dilemmáiról. In Bolvári-Takács Gábor (szerk.): *Táncművészet és tudomány IX. Tánc és társadalom*. 113–118. Budapest: Magyar Táncművészeti Főiskola.
 2017 A tánc az egyéni idő tükrében. In Bene Sándor – Dobos István (szerk.): *Az idő alakzatai és időtapasztalat a magyarságtudományokban. A doktoriskolák V. nemzetközi magyarságtudományi konferenciájának előadásai*. 54–64. Budapest: Nemzetközi Magyarságtudományi Társaság.

MARÓT Károly

- 1945 Survival és revival. *Ethnographia*. 56. 1–4. 1–9.

PÁL-KOVÁCS Dóra

- 2018 „Női szemmel” – A nők szabadsága a magyarózd páros táncokban. In Bereczki Ibolya – Sári Zsolt (szerk.): *Ház és Ember 30*. 21–28. Szentendre: Szabadtéri Néprajzi Múzeum.

RATKÓ Lujza

- 1996 „Nem úgy van most, mint vót régen...”. *A tánc, mint tradíció a nyírségi paraszti kultúrában*. Nyíregyháza: Sóstói Múzeumfalú Baráti Köre.

SZENTPÁL Mária, Sz.

- 1976 *Táncjelírás*. Budapest: Népművelési Propaganda Iroda.

SZŐNYI Vivien

- 2014 A moldvai csángó magyar táncok funkcionális és formai-stiláris változásai. In Bolvári-Takács Gábor – Fügedi János – Mizerák Katalin – Németh András (szerk.): *Alkotás – befogadás – kritika a táncművészetben, a táncpedagógiában és a táncutatásban*. IV. Táncatudományi Konferencia a Magyar Táncművészeti Főiskolán, 2013. november 8-9. 180–188. Budapest: Magyar Táncművészeti Főiskola.
 2018 The Social Embeddedness of the Dance Culture in a Moldavian Village. *Open Journal for Anthropological Studies* 2. 37–52.

VARGA Sándor

- 2011 A tánctanulás és annak társadalmi háttere. In Vargyas Gábor: *Párbeszéd a hagyománnyal. A néprajzi kutatás múltja és jelene*. 201–214. Budapest: L'Harmattan.

Pál-Kovács Dóra, PhD

Szakmai referens: Szabadtéri Néprajzi Múzeum Szellemi Kulturális Örökség Igazgatósága

e-mail: akovacsdora@gmail.com

Dóra Pál-Kovács

Extra touches in csárdás in Magyarózd

Dance can be interpreted as an intimate form of moving – more intimate than everyday social interactions – as an expressive form of affection or sexuality. In case we look for the extra information in a given dance that bears this above mentioned intimacy then we may get to an analysis that has been absent from former interpretations.

In Hungarian couple dances the touch, the bodily contact between the dancing partners, man and woman, is such an evidence that has not been dealt with in Hungarian dance research. The question arises whether dance contains only those touches that are organic parts of dance as movement, or probably contain such extra touches that are not necessarily forms of a formal-rhythmic flow of a dance, not inherent in its inner logic, yet often occur? The author in her article focuses on taction in couple dances in a Hungarian village (Magyarózd, Ozd) in Transylvania (Romania) and tries to detect which ones can be identified as structural elements of the dance and which can be interpreted as transgression. It is also worth exploring to what extent the transgression of these boundaries is considered as breaching social norms in a given community, what consequences the transgression of boundaries have, and what degrees of transgression have. In order to prove that phenomena bearing such extra information occur generally in Hungarian folk dances, information provided by local villagers and revival informants is also made use of.

KÖNYVISMERTETÉSEK

Sabine Karoß - Stephanie Schroedter (Hg.): Klänge in Bewegung – Spurensuchen in Choreografie und Performance. Jahrbuch TanzForschung, 27. Band. Bielefeld, hrsg. von der Gesellschaft für Tanzforschung - transcript Verlag, 2017. 234 p. 38 kép, illusztráció.

Korom Alexandra

Mi történik akkor, amikor a mozgás és a hang találkozik? Lehetséges-e a mozgásról csupán a test által kiadott hangokkal információt szerezni? Sabine Karoß és Stephanie Schroedter „Klänge in Bewegung - Spurensuchen in Choreografie und Performance” című kötetének középpontjában a hangok koreografált vagy improvizált zenei kontextusban való performativitása áll, amely 16 német és angol nyelven írt tanulmányon keresztül vizsgálja a mozgás és a hang időbeli és térbeli kapcsolatát, különböző művészileg felépített táncelőadás aspektusából.

A kötet címéből felsejlik, hogy egy olyan kortárs táncutatási szimpózium dokumentációjával találkozunk, mely kísérletet tesz bemutatni a (poszt)modern művészeti törekvéseket, s ahogyan az alcím is erre utal, nem egy de facto tanulmánykötettel állunk szemben, hanem vizsgálódással, útkereséssel. Az előszóban a szerzőpáros bemutatja a kötet alapjául szolgáló 2016. november 18-20 között Salzburgban megrendezett szimpóziumot és hosszasan tárgyalja annak kiinduló pontját a „Sound, Traces, Moves” („Hang, Nyomok, Mozgás”) fogalmát és egységét. A szimpózium alkalmával a táncosok és zeneszerzők, valamint tánc/zene/színház- és médiakutatók előadásokon és workshopokon próbálták a szakterületük határain átlépve megvizsgálni azt, hogy miként képesek a különböző művészi irányvonalak dinamikus párbeszédet folytatni egymással, s ezek miként hatnak egymásra, illetve hagynak egymásban nyomot. A szerzők maguk is megjegyzik, hogy a tanulmánykötet csak töredéke, s kis apró mozaikdarabjai az előadások gazdag tárházának, amely a témát járja körül.

A kötet három nagy egységből áll. Az első és egyben legnagyobb részben a kortárs és történelmen túli (transzhistorikus) dimenziókon átívelve kapcsolódhatunk a nyomkeresési törekvésekhez, különböző audiovizuális módszerek segítségével. Itt kiemelném De Keersmaekers koreográfiája (Violin Phase) alapján vizsgált tanulmányt, amelyben az előadó a homokba lábnyomokat rajzol, dinamikus csupán rendszert sejtető mozdulatokkal követve a zenét. A performansz végén a homokban egy részletgazdag és szabályos ornamentikát láthatunk. E táncbemutató alatt az anyag és a mozgás, illetve hangok nyomai egymással egységet alkotva szimbolizálják a test belső és külső mozgását térben és időben. Második egység négy tanulmányon át vizsgálja a médiák (többek között a digitális zenei eszközök) által közvetített nyomokat a mozgásban, amit például Andi Otto tanulmányában is olvashatunk, miszerint „a testek mozgása és a hangok az elektronikus, különös képpen a digitális hangszerekkel egy szimbolikus kapcsolatba lépnek, amelyeknek zeneileg együttműködniük kell, azért, hogy hangszerekről beszélhessünk, amikor pusztán egy számítógéppel állunk a színpadon.” A kötet harmadik része a határokat átlépő irányvonalakkal foglalkozik, amelyben az utolsó tanulmányának bevezetője szinte összefoglalóként és keretként zárja be a kötetet, s reflektál az egész témakörre, megfogalmazva nyitott kérdéseit, s további szükségességét a kutatási projekteknek.

A zene, a hangzás és a zaj egymástól közvetlenül és magától értetődő módon nem elválaszthatatlanok, úgymint ahogyan mozgás sem a zenétől. Ahogyan Stephanie Schroedter a kötet 26. oldalán írja „A látható mozgások aligha elválaszthatók azoktól a láthatatlan, érzelmi és elképzelt mozdulatoktól, amelybe a hangnyomokat, mint energialeNyomatokat írhatjuk bele. Ezen kívül, a táncmozdultokat soha nem lehet pusztán motorizált cselekvésre korlátozni, hiszen ezek többnyire belső (pszichés)

mozdulatokon alapulnak, mint a külső (fizikai) mozgások forrása vagy impulzusa.” A táncmozdulat nyomot hagy előadójában és környezetében egyaránt, hiszen a nézők egyidőben részesülnek audiovizuális és kinesztetikus élményben. A nyomok összekötik a láthatatlant a láthatóval, a hallhatót a nem hallhatóval, a megfoghatatlant a kézzel foghatóval. A hang fogalma így magába foglalja a zene széles spektrumát. A kötetben a vizsgálati alanyok különböző módszerek segítségével elemzik a koreográfiákat, összekapcsolva a térben látható (tánc) és láthatatlan rezonanciák (a hang) dinamikus mozgását. A kötetben foglalt tanulmányok szakítanak a mozgásformák hagyományos kutatási módszereivel, új tendenciát mutatva saját létükben és medialitásukban, ezzel is rámutatva arra, hogy mely művészeti irányvonalak léphetnek egymással kölcsönhatásba, oly módon, hogy azok (egymásban és saját magukban is) nyomokat hagyjanak hátra.

Gondolatébresztő azon törekvés, ahogyan a kötetben vizsgált tanulmányok integrálják a táncot a 21. század művészi elvárásaihoz, ugyanakkor elgondolkodtató, hogy vajon lehetséges-e, hogy a koreográfiáját bemutató előadó, már nem pusztán csak táncos, hanem egy organizmus, amely önmaga zenésze is egyben, a saját maga által kiadott zajok, hangok (légzés, surlódás) segítségével, megfogva a környezetében érzékelt hanglenyomatokat.

A kötet egy új és még további kutatásokat igénylő témakört igyekszik körüljárni, melyhez az egyes tanulmányok végén felkínált irodalomjegyzék még több segítséget nyújthat annak, aki a témában mélyebb és alaposabb ismeretekre szeretne szert tenni. A kötet végén egy rövid biográfia is található a tanulmányok szerzőiről és további munkásságukról.

Mindenképpen pozitívan értékelendő, hogy egy jól strukturált kötettel van dolgunk, amely szerkesztési módja az olykor elvont és nehezen követhető szöveget közelebb hozza az olvasóhoz, illusztrációkkal, fényképekkel, valamint videó- és honlap hivatkozásokkal. Ahogyan a szerzők a bevezetőben jelezték, a kötet csak apró kísérleti összefoglaló darabkája a szimpóziumnak, mindenképpen leszögezhetjük, hogy olvasójában gondolatokat, új látásmódot ébreszt, érzelmeket kavár és motiválja, hogy a bemutatott témában további kutatásokat végezzen.

Susanne Quinten, Christiana Rosenberg (Ed.): Tanz – Diversität – Inklusion. Jahrbuch TanzForschung Band 28. Gesellschaft Für Tanzforschung - transcript Verlag, Bielefeld, 2018. 240 p.

Takács Gergely

A német Táncutató Társaság (Gesellschaft für Tanzforschung – GTF) 2017. évi rendes szimpóziumának tanulmánykötetét a tánc, a diverzitás és a befogadás-elfogadás kapcsolatának témakörét taglaló írások alkotják.

A GTF célkitűzési között hangsúlyosan szerepelnek a jelenkor kihívásaira való reagálás, az elmélet és a gyakorlat kapcsolatának elmélyítése. Éppen ezért szimpóziumaikra minden évben meghívást kapnak táncutatók, táncpedagógusok, koreográfusok, táncosok, orvosok, terapeuták, fejlesztők is. Jelen kötetben a szerzők, szerkesztők törekednek a táncos gyakorlat, a művészi mozgásterápia szempontjából megvilágítani azokat a jelenségeket, melyek a társadalom valamilyen szempontból speciális helyzetben lévő tagjait érintik. Saját tapasztalatokból merítve megosztják az olvasóval eredményeiket, sikereiket, módszereiket.

A mozgássérült, szellemileg sérült, tanulási nehézségekkel küzdők egyéni és közösségi fejlesztéséről, foglalkoztatásáról szóló tanulmányok mellett találunk még a kötetben írásokat a bevándorlók táncon keresztül megélt, identitásformáló és megtartó közösségeiről, a tánc iskolai testnevelés-oktatásban való használatáról, a tanítás és tanulás módszertanáról, a tánc gyakorlásához való hozzájárítás

lehetőségeiről, módjairól, valamint a különböző testképek, az időskor és a művészi mozgás önkifejező vonatkozásairól.

Fontos eleme a kötetnek a címben megjelölt fogalmak tisztázása (*Diversität, Inklusion*). A *diverzitás* fogalmát, a jelentéstartalom összetettségét folyamatosan hangsúlyozva, leginkább a kulturális sokszínűség, a diszkrimináció-ellenesség és az esélyegyenlőség szinonimájaként találjuk meg a tanulmányokban. Az *inklúzió*, mint ahogy azt Ralf Schieferdecker kiemeli, hasonló jelentéssel bír, mint az *integráció*, ám kevésbé absztrakt, egyfajta pozitív tartalmat hordozó, konkrétan a társadalmi beépítés, befogadás, elfogadás soha véget nem érő folyamatát jelenti.

A kortárs, modern és posztmodern mozgásformák, csoportos foglalkozások mind szolgálhatnak művészi kifejezőeszközként, de szerepük van a testkép alakításában, az identitás formálásában, a társadalom és a hátrányos helyzetben lévők kapcsolatának csiszolásában, az időskori aktivitás fenntartásában, a diszkrimináció és az elnyomás (*Unterdrückung*) fogalmainak differenciálásában.

A bevezető *Susanne Quinten és Christiana Rosenberg – Tanz-Diversität-Inklusion* című írása, funkciójához híven, megkísérli a címben megjelölt téma elméleti alapjait körül járni, valamint rövid összefoglalókat közöl a cikkekről, melyek a szerzők kutatási/tevékenységi területeit is magukba foglalják, egyúttal hangsúlyozza a GTF céljait, melyek összhangban vannak az egyetemes emberi jogokkal. A második írás *Denise Albert* tollából az *Inklusive Tanzdidaktik und -methodik für den Schulsport* címet viseli, melyben a befogadó iskolai táncoktatás irodalmának metaanalízise során a szerző azt vizsgálja, hogy az oktatáseméleti koncepciók, vagy a konkrét gyakorlati segítségnyújtás milyen lehetőségeket tárnak a szakosodott táncoktatás, illetve a kutatók elé.

Petra Anders – Eine inklusive Lesart von Ohad Naharin's Gaga Movement Language című cikkében a gaga mozgásnyelvet a fogyatékoságtudományi tanulmányok szempontjából vizsgálja. (A gaga fogalom értelmezéséhez lásd: <https://www.gapeople.com>) Képes-e egy-egy ilyen módszerek alapján folyó kurzus megindítani azokat a folyamatokat, melyek a test és a szellem egészséges működését segítik? A kötet negyedik tanulmányában (*Devising Dance Performance with adults with learning disabilities*) *Ilona Baldacchino* egy olyan kevert képességű emberekkel foglalkozó csoportok számára készült művészi-pedagógiai ajánlást jár körül, melyet a máltai „Opening Doors” elnevezésű projekt alkalmaz. (A projekt bemutatását lásd: <https://openingdoors.org.mt>) Ebben a projektben tanulási nehézségekkel küzdő és attól mentes tagok próbálnak együtt és visznek színpadra koreográfiákat. A szerző a máltai csoportnál támadt benyomásait írja le.

Maria Dinold szövegében (*Inklusive Tanzerfahrungen als Beitrag zur Persönlichkeitsentwicklung*) egy 2015-ben végzett, kvalitatív módszerekkel folytatott tanulmányról számol be, melynek fő kérdése, hogy az inkluzív táncórákon résztvevők hogyan tudják az ott tanultakat a személyiségük fejlesztése érdekében hasznosítani, illetve ennek van-e hatása a mindennapi életükre? A kutató a vizsgálatban, félig strukturált interjúk során hat Down-szindrómás, illetve öt egészséges résztvevővel igyekezett feltárni az azonosságot/különbséget önmaguk és az idegenek érzékelése között, valamint azt, hogy a táncosok hogyan képesek ezeket a megnyilvánulásokat a személyiségfejlesztés során interpretálni. A következő írásban *İlkay Doğan (Tanz im Kontext Migrationsgesellschaft)* *Paul Mecheril* többszörös kulturális hovatartozás-elmélete alapján igyekszik vázolni a tánc iskolai körülmények között betöltött szerepét, a bevándorló közösségekben. *Doğan* kibővíti *Mecheril* nemzetiségi etnokulturális hovatartozás-modelljét *Robert Gurguzer* törzs-test-identitás és *Helmut Plessner* filozófiai-antropológiai tételeivel.

Gabriele Gierz, a *Die Einzigartigkeit im Alter* című tanulmány szerzője koreográfus, táncpedagógus és a „My Way Ensemble” nevű társulat vezetője, melynek tagjai 67 és 89 év közötti idős emberek. Cikkében az életkor-specifikus kortárs művészi munkafolyamatokat elemzi, melyek a tánc

által manifesztálódnak. Példájában tapasztalatai alapján írja le az időskorban is továbbfejleszthető művészeti-esztétikai törekvéseket, vagyis milyen mozgatórugók alakítják az idősek alkotási és előadási igényeit, készségét.

A tanulmánykötet nyolcadik „felvonásában” (*Tanzpraktische Qualitäten von Teilhabe in Vermittlungs-kontexten*) Stephani Howahl hatalmas adatmennyiséget dolgoz fel, melyet egy táncprojekt résztvevő megfigyelése, interjúk és videó-kiértékelései alapján épített fel. Tanulmánya központi kérdése, milyen befolyása van a táncközlési módoknak a későbbi projektekben való részvételi hajlandóságra, a lehetőségek kihasználására. Eredmény-vázlatában elkülöníti a városi táncstílust a kortárs iskolai tánchasználattól és javaslatot tesz arra, hogy a jövőbeli tanulmányok (iskolai) során kiemeltebb figyelmet kapjon a mozgásminőség az ehhez hasonló táncos projektekben. Jutta Krauß írása (*Queere Körperbilder des Voguing*) a queer kultúrában népszerű táncforma, a „Voguing” esztétikai koncepcióját és képzési potenciálját elemzi. (A *queer* és a *voguing* fogalmak értelmezéséhez lásd: <https://www.sutori.com/story/influence-within-queer-community-voguing>) A szerző leírja, hogy a „Voguing”-ről való vita segíthet a test, mint kulturális konstrukció jobb megértésében. Az elméleti keretet a Foucault-i diskurzuselemzés, illetve a „queer és gender” identitás-elmélet adja.

A tizedik fejezetben Helga Neira egy olyan kulturális- és képzőközpontot mutat be, mely fejlesztő-önkifejező művészi eszközként a táncot adja a különböző fogyatékossgal élők kezébe. Elméleti keretként a szerző Georg Feuser, a befogadó oktatás módszerének kritériumait adja meg. Az „Ich bin O.K.” (mely a címben is szerepel – *Kultur- und Bildungsverein „Ich bin O.K.”*) nevű csoportban a fogyatékossgal élő tagok, a foglalkozások során, csapatomunkában egyfajta táncos-asszisztensi képzésben vesznek részt, mely lehetővé teszi, hogy egymást, vagy akár új tagokat fejlesszenek a táncos mozgás által, tehát egymás iránti nyitottságot és befogadást tapasztalnak.

Susanne Quinten, a kötet egyik szerkesztője jegyzi a tizenegyedik tanulmányt – címe: *Teilhabe im Tanz*. A szerző áttekintést ad a táncos részvétel jelenségének kutatásáról, mely egy befogadó társadalomban vezető szerepet játszik. Számos példával él a táncban rejlő lehetőségeket illetően, melyek a megváltozott képességű emberek táncos gyakorlatának és szociokulturális állapotának fejlesztésében kiemelt szerepet játszanak. Ezen felül felvázolja az ilyen irányú fejlesztés történeti gyökereit, azokat a kutatási tételeket, melyek e jelenség recens vizsgálatához alapot adtak. A szerző bevezet egy, a társadalmi interakció témakörében hasznos fogalmat, a „megtestesített részvétel” (*verkörperte Teilhabe*) fogalmát, amely jól körülírja résztvevők, kívülállók, társalkotók táncművészeti kontextusban alkalmazott non-verbális interakcióját és a résztvevői mechanizmusok mélyebb vizsgálatát segíti. A következő írás (*Un-Label – Neue inklusive Wege für die Darstellenden Künste*) szerzője, Lisette Reuter, aki kezdeményezője és vezetője egy európai projektnek, mely új, interdiszciplináris, interkulturális és inkluzív irányba terelheti az előadóművészeteket. A projekt fő irányelve nem hátrányos helyzet kezelése, hanem a művészi munka, mely az egyéni kifejezőmódok sokszínűségét hangsúlyozza (tehát az egyéni kifejezőmód lehet egy sérült ember sajátos megnyilvánulása – TG). A projekt célja információt közvetíteni művészeti és tudományos kutatási törekvésekhez.

Petra Rostock cikkében (*Die Verhältnisse zum Tanzen bringen*) igyekszik alkalmazni a gender- és a rasszizmus fogalomkörét a tánc- és test-terápiában. Fő kérdése, hogy miként lehet a diszkriminatív és az elnyomásból származó, testben elraktározott (általában negatív) tapasztalatokat táncterápiával enyhíteni. Interjúi során kiderült, hogy az életen át tartó kirekesztettség és diszkriminációra való terápiás reakció nagy jelentőséggel bír az alanyok további életében.

Multifil identity – szól Bronislav Rosznos írásának címe, melyben a szerző személyes tapasztalatait írja le egy, a *multifil identity* nevű projektben résztvevő, halmozottan hátrányos helyze-

tű egyénnel való munkájáról. Rengeteg adattal alátámasztva vázolja a lehetőségeket, esélyeket a program széleskörű alkalmazását illetően. Különösen nagy hangsúlyt fektet a táncban való részvétel körülményeinek leírására. *Ralf Schieferdecker Heterogenität & Inklusion* című tanulmányában egymástól elkülönítve tárgyalja a heterogenitás és az inklúzió fogalmait, utal azok körülhatárolatlanságára és kritizálja a túl általános kontextust, amelyben leggyakrabban használják. A heterogenitás problémája elsősorban az idegenség bemutatásakor, és a különbözőség (például kor, nem, szexuális orientáció, etnikus-kulturális hovatartozás, vallás, fogyatékoság) realizálódásakor domborodik ki. Schieferdecker az interszekcionalitás koncepcióját javasolja az ilyen hézagok elemzéséhez, illetve a valóságos különbségek pedagógia-gyakorlati szempontú körüljárását.

Angewandte Polyästhetik in der Kunst der Inklusion címmel íródott a kiadvány tizenhatodik cikke, melynek szerzői – *Nora Schnabl-Andritsch, Virginie Roy és Michelle Proyer* – egy workshop-projektet mutatnak be, amelyben bécsi iskolásoknak adtak lehetőséget arra, hogy részt vegyenek egy kortárs táncot, zenét és képzőművészeti foglalkozásokat egyszerre felvonultató eseményen. A bemutatott *poliesztétikus* módszer alkothat a jövőben egyfajta képzési modult művészetpedagógusok számára, valamint egyidejű impulzusokat nyújthat a didaktikus inklúzióhoz. A kötet záró tanulmánya *Evelyne Walser-Wohlfarter és Bernard Richarz* közös munkájának eredménye: *tanzfähig–Unterwegs zu einer Ästhetik der Differenz*. A cikkben a szerzők ugyancsak egy projektet mutatnak be, ahol különböző képességű emberek, korra, nemre, esetleges fogyatékoságra való tekintet nélkül, együtt gyakorolhatják a kortárs mozgásformákat, melyeket a művészi és pedagógiai célok mellett a testi sokszínűség gazdagabbá tesz.

Az évkönyvben szereplő 17 tanulmány olyan témákat tár elénk az alkalmazott táncutatás területéről, melyek mind a közbeszédben, politikában, vagy akár személyes beszélgetések során is gyakran vitákat generálnak. Kísérleti, vagy a már működő művészetpedagógiai és a fejlesztő projektek tapasztalatai kitekintést adnak a nálunk nem, vagy alig ismert, vagy éppen az érdeklődés középpontjába alig kerülő módszerek felé.

Varga Sándor: Végvár tánc kultúrája a változó időben. 2018, Budapest – Szeged: MTA BTK Zenetudományi Intézet, SZTE BTK Néprajzi és Kulturális Antropológiai Tanszék. 106 p.

Székelly Anna

Varga Sándor könyve *Végvár tánc kultúrája a változó időben* címmel 2018-ban jelent meg az MTA BTK Zenetudományi Intézet, valamint a Szegedi Tudományegyetem Néprajzi és Kulturális Antropológiai Tanszék gondozásában. A 106 oldalas könnyű fogású könyv borításán láthatja az olvasó, hogy nem csupán a Temesvártól 35 kilométerre, délkeletre lévő Végvár (románul: Tormac) település táncairól, hanem az ahhoz szorosan kapcsolódó zenéről, zenészekről, illetve táncalkalmakról is említést tesz a szerző. A kötetben olyan további fejezeteket találhatunk, melyek a tánc tanulást, valamint a hagyományörzést tárgyalják. A falu rövid társadalom- és kultúrtörténeti bemutatása után Végvár zenei életét ismerteti a szerző a 19. század végéből fennmaradt forrásoktól kiindulva egészen napjainkig. Az áttekintésben említést tesz a helyi fúvószenekarokról, parasztbandákról, az „éjjeli zene” azaz a *szerenád* szokásáról és az újabb zenei divatok megjelenéséről. A végvári tánckészletet Varga rövid fejezetben foglalja össze, amelyben említést tesz a helyi *népi*-, *szalon*-, és *szórakoztató táncok*ról. A csárdás táncok különféle formái bemutatása után, olyan jelenségekkel egészíti ki a tánc kultúra bemutatását, mint a lakodalmi gyertyatánc vagy a tréfás, haszonállatokkal táncolt „csárdásózás.” A népies műtáncok (melyről kevés adattal rendelkezünk), az eszközös táncok, a modern

társastáncok, a *gólya*, a *kacsa*-, és a *pingvintánc*, valamint a végvári *bambi* elnevezésű diszkótánc sem maradhatott ki a felsorolásból, ezeket a szerző az adatközlők visszaemlékezéseire alapozva vázolja az olvasó elé. A táncfajták és használatuk felsorolása után a táncalkalmakat tárgyalja. A tánc fontos szereppel bírt a közösség életében, hiszen a megrendezett bálokon, az évkör jeles napjai mellett, a hétvégéket, a társas munkákat (mint például a disznótort), az élet fontos eseményeit, úgy, mint a házasságkötést is átszötte. A bálok a legfontosabb táncalkalmak voltak Végvár táncos életében. Varga több szempontból is megvizsgálta az esemény részleteit, úgy, mint a szervezést, a zenekar fogadását, a különféle csoportok (fiatalok, iparosok) által szervezett bálok közötti különbségeket, valamint a kapcsolódó párválasztás kérdését, melyeket interjúrészletekkel és képekkel kiegészítve illusztrált. A *Táncalkalmak* című fejezet tárgyalását a tánc- és zenei alkalmak és az identitás kapcsolatának kifejtése zárja. Az ezt követő részben a tánctanulásról olvashatunk, mely a gyermekek, valamint az intézményesített táncitanítást, a tánciskolák szerepét ismerteti. Végül a civil szervezetekről, valamint a hagyományörzés két irányzatáról, az ún. „lágy” és a „kemény” hagyományörzésről esik szó a könyv további részében. Végül egy összefoglalást, a képek jegyzékét és a felhasznált irodalmat tekintheti át az olvasó.

Varga Sándor *Végvár tánc kultúrája a változó időben* című kötetében áttekintést nyújt a település táncairól, zenészeiről, a táncalkalmakról és a tánc tanulásának módjáról, valamint a hagyományörzés és az autentikus néptánc kapcsolatáról, azonban a táncanyagban és a tánc kultúrában való mélyebb elmerüléshez további utánajárára van szükség, ahogyan azt a szerző a kötet elején is megemlíti. A könyvben található fejezeteket végigkísérik az adatközlőktől származó idézetek és képek, melyek árnyalják a 20. század közepétől kezdve az 1980-as évekig Végvár táncos életének hangulatát.

Formai követelmények szerzőink számára

1. A kézirat terjedelme ne haladja meg a 40 000 leütést.
2. A kéziratot .rtf (rich text format) vagy .doc (Microsoft Word) formátumban, e-mailben vagy CD-n, valamint kinyomtatott formában kérjük a szerkesztőhöz eljuttatni. A tanulmány szövegéhez 1200–2000 karakternyi magyar, vagy angol és magyar nyelvű tartalmi kivonatot kérünk csatolni.
3. Könyvismertetés maximális terjedelme: 3000–4000 n.
4. A szövegközi kiemelésekhez *dőlt* (italic) betűt használjanak.
5. A hivatkozásokat lábjegyzetek formájában kérjük megadni, ne használjanak szövegközi jegyzeteket! A lábjegyzet formája: Vezetéknév Évszám: Oldalszám.
Pl. Balassa 1973: 59.
6. A tanulmányokhoz mellékelte ábrák, rajzok, fotók elkészítésénél vegyék figyelembe, hogy azok fekete-fehérben kerülnek a kötetbe. A fénykép rövidebb oldala maximum 9 cm legyen. A képek hátoldalán tüntessék fel azok sorszámát, valamint talpas nyíllal a helyes orientációt. A digitális képeket legalább 300 DPI felbontásban kérjük, tömörítetlen .TIFF, esetleg .JPG formátumban. Külön mellékeljenek képjegyzéket a sorszám, a pontos szövegközi hely, valamint a képaláírás feltüntetésével. A képaláírásban kérjük megadni a fotós (vagy rajzoló) nevét, és a fényképfelvétel helyét és idejét is. A kéziratokhoz mellékelte képek közlési jogának rendezése a publikáló szerző feladata.
7. A tanulmányhoz kérjük csatolni a szerző nevét, munkahelyének megnevezését, tudományos fokozatát, valamint – ha van – e-mail címét. Lehetőség szerint kérjük közölni a szerző azon telefonszámát is, ahol a szerkesztő elérheti.
8. Az irodalomjegyzék a tanulmány végén szerepeljen. Az irodalmi hivatkozásokat lábjegyzetben szerepeltessék. Azonos szerző ugyanabban az évben írt tanulmányát a, b, c betűkkel különítsék el. Az irodalomjegyzék formátuma a következő legyen:
 - 8.1 Önálló kötet esetében: VEZETÉKNÉV Keresztnév
Évszám *Kötetcím*. Kiadási hely: Kiadó.
Pl. BALASSA Iván
1973 *Az eke és a szántás története Magyarországon*. Budapest: Akadémiai Kiadó.
 - 8.2 Tanulmánygyűjtemény esetében: VEZETÉKNÉV Keresztnév
Évszám Cím. In Szerkesztő: *Kötetcím*. Oldalszám. Kiadási hely: Kiadó.
Pl. ORTUTAY Gyula
1941 Népköltészet és műköltészet. In Eckhardt Sándor (szerk.): *Úr és paraszt a magyar élet egységében*. 161–181. Budapest: A Budapesti Királyi Pázmány Péter Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karának Magyarságtudományi Intézete.
 - 8.3 Folyóirat esetében: VEZETÉKNÉV Keresztnév
Évszám Cím. *Folyóiratcím* Évfolyam. Szám. Oldalszám.
Pl. LENGYEL Dénes
1982 Álmos vezér születésének mondája. *Ethnographia* XCIII. 2. 259–268.
9. Hol és milyen kutatási pályázat keretében készült a tanulmány.

Előfizetés

Magyarországon és külföldön előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Zrt. Hírlap Üzletága (1088 Budapest, Orczy tér 1.). Előfizethető valamennyi postán, interneten (hirlapelofizetes@posta.hu) vagy faxon (+36-1-303-3440). Az éves előfizetés díja: 3500 forint. További információ: +36- 80/444-444. Az egyes lapszámok és a korábbi példányok – a Társaság egyéb kiadványaival együtt – megvásárolhatók vagy megrendelhetők a Magyar Néprajzi Társaság Titkárságán (1055 Budapest, Kossuth tér 12.) személyesen vagy interneten (neprajzitorsasag@gmail.com). További információk telefonon: +36-1-269-1272. A folyóirat korábbi évfolyamainak elektronikus változata olvasható a világhálón: <http://www2.arcanum.hu/ethnographia>.

Ethnographia is a peer-reviewed academic journal of the Hungarian Ethnographical Society since 1890. Manuscripts and editorial correspondence should be addressed to the editor-in-chief (vigagyula@gmail.com). All contents of *Ethnographia* published between 1890 and 2008 are available in a digitized fulltext format with search options on the internet (<http://www2.arcanum.hu/ethnographia>). *Ethnographia* is distributed by the Hungarian Post Inc. (Magyar Posta Zrt. Hírlap Üzletága; 1088 Budapest, Orczy square 1.). It can be subscribed at post offices, in e-mail (hirlapelofizetes@posta.hu) and by fax (+36–1–303–3440). Subscription fee for one year is 3500 HUF (including four numbers a year). Further information about subscription: +36–80–444–444. Current and previous copies of *Ethnographia* as well as other relevant publications can be purchased or ordered at the Secretariat of the Hungarian Ethnographical Society (1055 Budapest, Kossuth square 12, neprajzitorsasag@gmail.com). Further information about *Ethnographia* and other ethnographic and folklore publications: +36–1–269–1272.

Ethnographia

Journal of the Hungarian Ethnographic Society

Vol. 131.

2020

No. 1.

Advisory Board:

ILDIKÓ LEHTINEN (Finland), JÓZSEF LISZKA (Slovakia), DZENI MADZHAROV (Bulgaria), VILMOS KESZEG (Romania), ISTVÁN SILLING (Serbia), GABRIELLA SCHUBERT (Germany), MÁTYÁS SZABÓ (Sweden)

Editorial Board:

ELEK BARTHA, ÁGNES FÜLEMILE, LAJOS KEMECSI, LÁSZLÓ KÓSA, IMOLA KÜLLÖS, TAMÁS MOHAY, ATTILA PALÁDI-KOVÁCS, FERENC POZSONY, ZSUZSA SZARVAS, GÁBOR VARGYAS

Editor:

GYULA VIGA

Editorial Office Address: Institute of Ethnology, Research Centre for the Humanities,
Hungarian Academy of Sciences [Bölcsészettudományi Kutatóközpont,
Néprajztudományi Intézet], H-1097 Budapest IX.
Tóth Kálmán u. 4. Telephone: +36 1 224-6782
e-mail: vigagyula@gmail.com

TABLE OF CONTENTS

Articles

JÁNOS FÜGEDI – SÁNDOR VARGA: Old and new ways of Hungarian folkdance research	205
LUJZA RATKÓ: “That famous <i>kállai kettős</i> ”: the cultural history of a local dance	208
CSILLA KÖNCZEI: Has structuralism ever existed in dance research? Linguistic models, language analogies and the concept of structure in György Martin’s dance analyses	254
ZOLTÁN KARÁCSONY: Some reflections upon György Martin’s article ‘ Improvisation and Regulation in Hungarian Folk Dances’	270
SÁNDOR VARGA: Changes in the dance culture of a village in Banat	319
ÁGNES EITLER: Folk culture on stage: The ‘Wedding at Ecser’ and weddings in Ecser in the second half of the 20 th century	340
DÓRA PÁL-KOVÁCS: Extra touches in <i>csárdás</i> in Magyarózd	360

Book Reviews

370