MARTIN GYÖRGY EMLÉKEZETE

MARTIN GYÖRGY EMLÉKEZETE

Visszaemlékezések és tanulmányok

születésének hatvanadik évfordulójára

Magyar Művelődési Intézet
Budapest
1993

Összeállította és szerkesztette: Felföldi László
A szerkesztő munkatársa: Pálfy Gyula
A fotókat válogatta: Karácsony Zoltán
Műszaki szerkesztő: Szöllősi Mihály
Technikai munkatárs: Szőkéné Károlyi Annamária

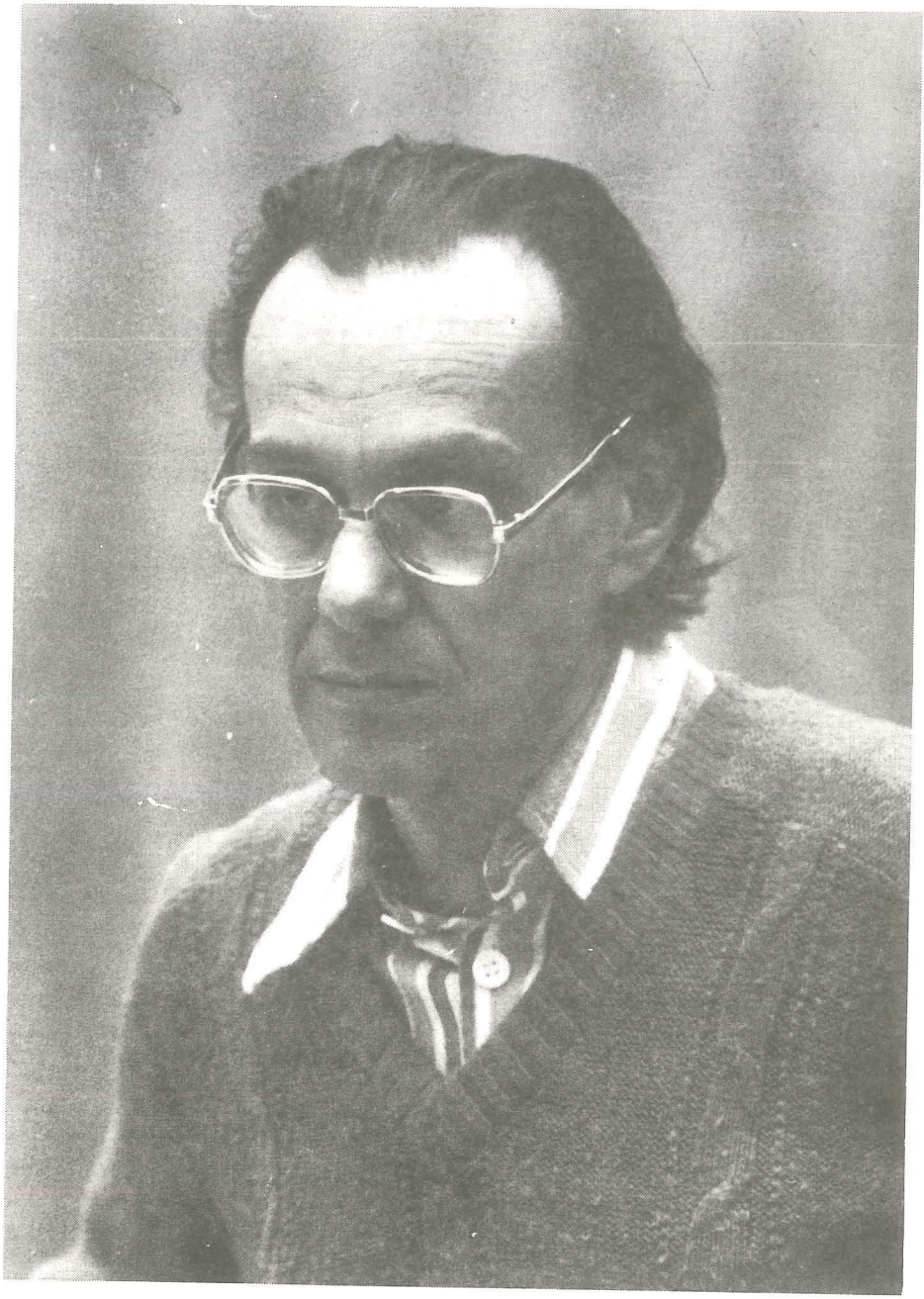
© Az MTA Zenetudományi Intézete és a Magyar Művelődési Intézet
Budapest, 1993.

A kötet a Művelődési és Közoktatási Minisztérium, „A magyarországi nemzeti és etnikai kisebbségekért" Alapítvány, a Magyar Művelődési Intézet, a Martin György Alapítvány és az MTA Zenetudományi Intézet támogatásával jelent meg.

A példányok megvásárolhatók:
Magyar Művelődési Intézet, Szakmai Ház
1011 Budapest, Corvin tér 8.
MTA Zenetudományi Intézet
1014. Budapest, I. Táncsics Mihály u. 7.

ISBN 963 7074 39 2

Felelős kiadó: Héra Éva
Készült a Nyomda Kft. nyomdájában 1000 példányban
Vezető: Fekete József



Martin György
1932 – 1983

ELŐSZÓ

Martin György születésének 60. évfordulóján 1992 februárjában tisztelői, barátai és tanítványai emlékülésre jöttek össze, hogy tisztelegjenek a nemrég elhunyt tudós-barát-mester emléke előtt.

Az emlékülés szervezői és védnökei az MTA Zenetudományi Intézete, a Magyar Művelődési Intézet, a Magyar Néprajzi Társaság és a Nemzetközi Népzenei Tanács Magyar Tagozata volt. A két részben (február 8-án és 29-én) tartott rendezvénynek a Zenetudományi Intézet adott helyet. Az emlékülés levezető elnökei Vargyas Lajos és Pesovár Ernő voltak.

Az első ülés előadói az előadások sorrendjében a következők voltak:

Anca Giurchescu:	A táncszimbólum, mint a kommunikáció eszköze
Pesovár Ernő:	Epilógus a Körtánc-monográfiához
Stanislav Dužek:	A szlovákok farsangi táncai
Andrásfalvy Bertalan:	Visszatekintés az 1950-es és 60-as évek néptánc gyűjtéseire
Sárosi Bálint:	Verbunkosok, csárdások, indulók
Paksa Katalin:	A néptánc dallamalakító szerepéről
Voigt Vilmos:	Martin György és a magyar folklorisztikai iskola
Hofer Tamás:	A magyar népi kultúra történeti rétegei és európai helyzete Martin György tánckutatásainak fényében
Héra Éva:	A néptánckutatás és a folklórmozgalmak kapcsolatai Magyarországon
Felföldi László:	A néptáncok funkcionális és tartalmi kérdései a hazai kutatásban

Az eseményre meghívást kapott még Gražina Dąbrowska lengyel, Marija Zsornickaja moszkvai, Anna Ilijeva és Anna Starbanova bolgár, Constantin Costea román, Viola Malmi karéliai finn és Ramazan Bogdani albán néptánckutató is. Azonban a nehéz utazási körülmények miatt személyesen nem tudtak eljönni. Martin iránti tiszteletük jeléül egy-egy előadás vagy rövid tanulmány szövegét küldték el.

A február 29-i összejövetel egyben a Martin György Alapítvány 1991. évi pályázatának díjkiosztó ünnepsége is volt. A pályázat díjnyertes pályamunkái a következők voltak:

Juhász Zoltán:	Egy gyimesi furulyás – Tímár Viktor

Tankó Gyula:	Táncalkalmak Gyimesben
Dejeu, Zamfir:	Fecioreste-romaneste – a distinctive dance of the Huedin-Cluj zone
Kaszás János:	„Végigmentem a hetényi nagy utcán"
Balázsi Dénes:	Farsang farkán a Nyikó mentén
Scheller Henrikné:	Pilisszentiváni népszokások

Az ülés első részében a pályázók lehetőséget kaptak arra, hogy dolgozataikból rövid előadást tartsanak. A második részben Kallós Zoltán és a Zenetudományi Intézet munkatársai tartottak előadásokat a következő témákról:

Kallós Zoltán:	Visszaemlékezés az első közös erdélyi gyűjtőutakra (Válaszút, Magyarszovát, Feketelak, Buza, Méra 1962.)
Pálfy Gyula:	A Martin hagyaték kéziratos anyagáról
Domokos Mária:	Diétai tánczvigalom – Egy félbemaradt Martin tanulmányról
Felföldi László:	A Bikkessy-album táncra vonatkozó képeinek értelmezése
Karácsony Zoltán:	Táncok egy inaktelki lakodalomban 1991. szeptember 7-8-án

A Martin emlékülések rendezését, a külföldi vendégek meghívását anyagilag is támogatta a Magyar Népművészeti Alapítvány.

A Magyar Művelődési Intézet, a Művelődési és Közoktatási Minisztérium, „A magyarországi nemzeti és etnikai kisebbségekért" Alapítvány, a Martin György Alapítvány és a Zenetudományi Intézet támogatásával 1993-ban lehetővé vált az emlékülésen elhangzott előadások önálló kötetben való kiadása, hozzávéve azokat az írásokat is, melyeket a külföldi néptánckutató kollégák küldtek. Két dolgozat, Paksa Kataliné és Sárosi Bálinté a Ethnographia, ill. a Muzsika c. folyóiratokban korábban megjelenik, ezért ezek újraközlésétől e kötetben eltekintettünk.

A kötetben található írásokat tartalmuk alapján két csoportra osztottuk. A több visszaemlékező momentumot tartalmazó, Martin emlékét fölidéző írások a kötet első fejezetében találhatók. A több tematikus elemet tartalmazó, Martin emlékének ajánlott írások a második részben kaptak helyet. A csoportosításnál esetenként tekintettel kellett lennünk a két rész terjedelmi arányaira is.

Az itt közzétett írásokhoz idegen nyelvű rezümék nem készültek, mert az Acta Ethnographica 1993. évi 3-4. számában angol nyelvű ismertető jelenik meg az írások idegen nyelvű fordításával. A kötet szerény formája nem engedte meg annak a gazdag illusztrációs anyagnak a közlését, amely az előadásokat kísérte. Ezt a hiányt némileg pótolni fogja az Acta Ethnographica kiadása, ahol mód nyílik majd illusztrációk közlésére is.

A szerkesztő

VISSZAEMLÉKEZÉSEK

Hofer Tamás

A magyar népi kultúra történeti rétegei és európai helyzete Martin György tánckutatásainak fényében

Martin György utolsó előadását 1983. október 15-én délelőtt, hozzávetőleg 11 órakor tartotta Mátrafüreden, angol nyelven „Népi tánchagyomány és nemzeti tánctípusok Kelet-Közép-Európában a 16-19. században" címmel. A helyszín az Akadémia üdülője volt, itt ülésezett az *Ethnologia Europea* folyóirat nemzetközi szerkesztőbizottságának 12. munkaülése. Néprajz és folklór művelőinek nem nagy számú, de választékos köre volt jelen az egész kontinensről. Az egyik dán résztvevő megjegyzése szerint abban az évben talán nem is találkoztak másutt ilyen magas tudományos szinten a néprajz-etnográfia, a folklór, az európai antropológia művelői. A téma az elitkultúra és a népi kultúra, ill. a széles néprétegekben népszerű „populáris kultúra" történetileg változó határainak és kapcsolatainak kutatása volt. A hangleütő bevezető előadást **Peter Burke** cambridge-i történész professzor tartotta arról, hogy a nyugat-európai fogalom- és szóhasználattal populárisnak nevezett népi-, ill. népszerű kultúra határai hol húzódtak a koraújkortól, s történetében milyen szakaszok különíthetők el. (Burke, P. 1984.)[1] **Martin György** előadása a vitatott kérdéskör közepét, lényegét érintette. Előadása az egész európai tánctörténetet tartotta szem előtt, annak az elit és köznép körében zajló változásait, az új táncdivatok terjedését nagy távlatból nézett földrajzi régiók szerint. **Martin** értelmezésében az európai tánckultúrák különbségei jórészt azzal magyarázhatóak, hogy ennek a kontinentális tánctörténetnek az egyes fázisai mennyire jutottak el vagy maradtak ismeretlenek egyes vidékeken, illetve hogyan rekedtek meg ideig-óráig a falusi lakosság körében (míg az előkelőek haladtak az új divattal). Egyes régiók elzáródtak a földrész fejlődésétől, – mint a fél évezredre török megszállás alá került Balkán – és így korai, középkori táncok örökségét őrizték meg a közelmúltig élő gyakorlatban. Ebben az összképben értelmezhetővé vált, hogy bizonyos tánctípusok, a táncrend sajátságai hogyan váltak a köznépre jellemző, mások hogyan honosodtak meg az elit körében. A konferencia céljának megfelelően az előadás különös figyelmet fordított arra, hogy sajátos történeti helyzetben a köznép táncai hogyan kaphattak az egész társadalmat átfogó nemzeti jelképes szerepet, és hogyan terjedhettek el réteghatárokon, a társadalom belső kulturális határain keresztül, s válhattak a „nemzeti kultúra" részeivé.

Martin György tartotta a konferencia egyik legtöbb újat hozó előadását, voltaképp ezzel az előadással vonta be a táncetnológia, a történeti néptánckutatás ismeretanyagát a nemzetközi „populáris kultúra" vitába. Ennek ellenére nem volt megelégedve szövegével. (A fordítás valóban nem volt hibátlan.) Az egész konfe-

rencia alatt levertnek mutatkozott. Meleg, derűs őszi napok jártak, az őszi színekben pompázó mátrai lombok benyúltak azokra a teraszokra, ahová az előadások szüneteiben a résztvevők kimentek. Amikor az egyik külföldi vendég csoportképhez terelte össze a résztvevőket, **Martin György** félrehúzódott, unszolásra sem csatlakozott. Utólag visszagondolva, ez jelképesnek tűnhet, mintha már nem érezte volna magát a vitatkozó, nevetgélő társasághoz tartozónak. Két hét múlva halott volt.

Erre az előadásra – azon túl, hogy a halál félig-meddig összefoglaló „utolsó üzenet" jelleget ad neki – azért is érdemes hivatkozni, mert tömören és világosan megfogalmazva láthatjuk benne, milyen belátásokra jutott **Martin György** tánckutatásai során a magyar népi kultúra történeti szerkezetét és európai kapcsolatát illetően.

Martin György szemlélete fokozatosan szélesedett, részben a tekintetben, hogy a parasztság, a köznép mellett látóterébe került a társadalom többi rétege, csoportja is, egészen a királyi udvarig. Másfelől azáltal, hogy a magyar nyelvterület egészén túl kiterjedt a szomszédos népekre, utóbb egész Európára, sőt még az Európán kívüli világra is. Egyre tudatosabban fogalmazta meg maga számára, hogy a tánckultúra egy átfogó kulturális rendszernek a része. Épp ezért vállalkozott szívesen, hogy bekapcsolódjon más témakör kutatóinak vitáiba, és nézeteik mellé odategye saját elgondolásait, az övékével ütköztesse saját felfogását. Így vett részt 1976-ban a **Néprajzi Társaság**nak az új stílusú népművészettel és a hátterében zajló társadalmi, tudati folyamatokkal foglalkozó vándorgyűlésén, és adott összefoglaló képet a népi tánckultúra 19. századi változásairól.[2] Elfogadta a meghívást arra a történeti-antropológiai ülésszakra is, amit **Voigt Vilmos** visszaemlékezésében már említett. Ebbe a sorba tartozott a mátrafüredi konferencia is.[3]

Hogyan is látta **Martin György** a tánckultúra beágyazottságát a magyar népi műveltség történetébe? Az elmúlt évtizedekben, úgy tűnik, egyre erősödött az a felfogás, hogy a népi műveltség egyes – a kutatók által korábban elkülönített – területein, műfajaiban a változások egymással összefonódva zajlottak. Nem elegendő tehát stílusrétegeket, történeti forrásokból rekonstruált változásokat megállapítani a népi építészetben, a népzenében, a lakáskultúrában stb. – hasznos ezeket egymással is összevetni, összképben elhelyezni. Sőt, ezen túl, nemigen lehet arról sem lemondani, hogy a szorosabban paraszti-népi kultúra mellett a magyar társadalom többi, úri, polgári rétegének műveltségét is szem előtt tartsuk. **Martin György** kezdeményező szerepet vitt ezeknek az összefüggéseknek a földerítésében. 1976-os előadásában a tánckultúra új stílusáról például így írt (ez a szöveg is megjelent az Ethnographia 1977-es évfolyamában):

> „Az új stílus – eleinte csak népzenei – fogalomkörének kitágítása és általános alkalmazása célszerű mindazokra – a javarészt a XIX. század eleje óta végbement – stílusváltozásokra, amelyek a népművészet minden ágában érvényesültek és egy újabb paraszti ízlésről tanúskodó stílusréteget hoztak létre. Az újabb stílusok létrejötte nagymérték-

ben hozzájárult a népművészet korszerűsítéséhez és így életének a XX. század második harmadáig való meghosszabításához. Ez egyben a magyar népművészet sajátos... stílusbeli többrétűségét eredményezi." (Martin Gy. 1977. 32.)

De nemcsak a zene, öltözködés, táncformálás stb. stílusváltozásai kapcsolódtak egymáshoz, e változások mindegyike „egy fokozatosan kialakuló új paraszti magatartásforma... kifejező eleme (volt), amelyek végül is egymást kiegészítve forrtak szerves egységbe."

„A falusi életforma zárt, önellátó, kötött jobbágy-paraszti kereteiből egyre inkább kitekintő fokozatosan kiszabaduló öntudatosodó, felfelé törő, de egyelőre még csak a maga paraszti közösségében individualizálódó és elsősorban még azt erősítő, de már az egységesedő nemzeti kultúra áramába is bekapcsolódó új paraszti magatartás kifejeződése a népművészet különböző ágainak ... új stílusa." (Martin Gy. 1977.32.)

A mátrafüredi előadás azonban a 19. századi nemzeti mozgalom előtt már egy jóval korábbi folyamatot is kiemelt, mely egy paraszti eredetű tánctípusnak nemzeti jelképes szerepet adott. **Martin** a nemzeti szimbólumképzés korai példájaként mutatta be a *hajdútánc* országos és a társadalom minden rétegére érvényes elterjedését a 16-17. században.

A mátrafüredi előadásban a magyar **új stílusok** kialakulása is új megvilágításba került azzal, hogy aláhúzta az „egységesedő nemzeti kultúra" jelentőségét, s a magyar folyamatokat beillesztette az Európa-szerte folyó nemzeti kultúra építésbe. **Martin György** rámutatott, Európa kelet-közép-európai zónájában mennyire hasonló „recept" szerint válogattak a nemzeti mozgalmak a paraszti tánchagyományokból.

A régió valamennyi országában is először a harcos múltra emlékeztető férfi szólótáncokból alakítottak **nemzeti táncot**. Utána abból az igényből kiindulva, hogy a társas együttlétek szórakozó táncai is kapjanak nemzeti jelleget, a párostáncok közül emeltek ki, alakítottak ki, terjesztettek el népi-nemzeti társas táncokat. Már 1977-es tanulmányában (1976-os előadásában) rámutatott **Martin György**, hogy az új stílusú táncoknak ez a nemzeti jellege abban valósult meg, hogy társadalmi és földrajzi értelemben is egységesültek az egyes népterületeken. Ezt az egységet a társadalmi, nemzedéki és regionális különbségek legfeljebb csak árnyalatokban színezték.

„E táncfajták nem pusztán paraszti (Itt a tanulmány szorosabban Magyarországról beszél), hanem bizonyos szűkebb időhatárok között a nemesi-dzsentri, a polgári és a munkás tánckultúrának is szerves részét jelentették." (Martin Gy. 1977. 38.)

Az új stílusú táncokban, a csárdásban **Martin** modern ötvözetet látott a parasztság körében spontán kibontakozó újító törekvések valamint régibb valamint újabb nyugati eredetű elemek közt. Ezeket javarészt északi, északnyugati és nyu-

gati szomszédainktól kaptuk, valamint a felső társadalmi osztályok párostánc divatjai közvetítették a falusi néphez.

Az új stílus és a 19. századi nemzeti mozgalom már korábban kifejtett kapcsolatánál sokkal újszerűbb volt, amit 1983-ban a **hajdútánc** nemzeti jelképes szerepéről, országos és a társadalom minden rétegére érvényes elterjedéséről mondott. Jól látta, hogy ezzel egy, a nemzet életében nagy jelentőségű, de még összefüggéseiben, arányaiban föl nem tárt folyamatot ragad meg. A mátrafüredi előadás szövegét idézem:

> „A hajdútánc mintegy két évszázados történelmi múltja egybeesik a magyar nemzeti kultúra...nemzeti nyelv és irodalom, a világi költészet és műzene...első felvirágzási korszakával... Megjelennek már az újkori nemzettudat fontos mozzanatai is. Az európai humanizmus, a reneszánsz és a reformáció...áramlatai ekkor találnak alkotó befogadásra Magyarországon." (Martin Gy. 1984b 355.)

A nemzettudat és a nemzeti kultúra építésének ehhez a korai hullámához kapcsolta a hajdútánc össznemzeti elterjedését, szimbolikus jelentéssel való megtöltését.

> „A hajdútáncot ... mintegy 250 éven át ... a legjellemzőbb, különleges magyar táncként emlegetik ... (Martin 1984b. 356.) a hajdúk sajátos pásztori-fegyveres tánca harcias, hősi jellegével a kor legfőbb nemzeti törekvésének (a török elleni harcnak) mintegy jelképes kifejezőjévé vált." (Martin 1984b. 357.) „... nyomon követhető, hogy a középkori jobbágyparasztság legalsó, pásztori rétegének sajátos táncformája hogyan válik egyre szélesebb körű, s fokozatosan az egész korabeli magyarországi társadalmat átfogó tánccá, általános Kárpát-medencei táncstílussá...társadalmi osztályokra és nemzetiségekre való tekintet nélkül – az egész korabeli Magyarország tánckultúrájának legfőbb reprezentáns kifejezőjévé. (Martin 1984b. 356.)

Ezt a megállapítását **Martin György** igazolta a gondos filológiai nyomozással összegyűjtött szórványos adatok széles földrajzi szóródásával és változatos társadalmi kontextusával.

> „... A XVI. század végétől már a mezővárosi polgári, köznemesi, sőt főúri körökben is táncolják, mégpedig a főrangú nemesség legelőkelőbb képviselői: hadvezérek, bánok, nádorok, sőt fejedelmek is...Egyetemi ünnepségen, országgyűlési bálon, sőt a királyi udvar koronázási ünnepségein bemutatott hajdútáncról is szólnak az adatok." (Martin Gy. 1984b. 357.)

Ezekkel a megfigyeléseivel **Martin György** egy olyan témát érintett, ami még máig sincs átfogó módon kifejtve, értelmezve. A Magyarországon a 16-17. században lezajlott nemzeti kulturális integráció, nemzettudat építés kérdésére gondolok, ami úgy tűnik, beleilleszkedett Európa egyes más nemzeteinél is a nemzettudat és nemzeti kultúra alakulásnak egy korai hullámába. Én most kissé tovább viszem **Martin György** következtetéseit, mint amennyire ő utolsó mátrafüredi

előadásában elment, de azt hiszem, hogy épp ezzel járulhatok hozzá az emléke előtti tiszteletadáshoz.

Egy kissé hátrább lépve, megpróbálom röviden vázolni a nemzeti kultúrákról jelenleg folyó antropológiai, történettudományi viták álláspontjait. Míg korábban olyan nézetek uralkodtak, amelyek a társadalmi, gazdasági folyamatoknak adtak elsőbbséget és úgy vélték, hogy a már gazdasági kapcsolatok, szervezetek, a „nemzeti piac" által integrált, társadalomként egységesült nemzetnek mintegy záró kiteljesedése, a nemzeti kultúra kiépülése – most az az uralkodó nézet, hogy éppen a nemzeti kultúra megszerkesztése, a nemzeti összetartozás tudata az, ami elindítja a társadalmi folyamatokat. Ennek a „kulturológiai" felfogásnak jó kifejezése **Benedict Anderson** könyvének címe: *Elképzelt közösségek* (Imagined Communities). Ebben a nemzetek és a nacionalizmus megszületéséről ír, igaz főként nem európai, hanem latin-amerikai, délkelet-ázsiai példák alapján, és a döntő mozzanatnak azt tartja, hogy egyes csoportok „kigondolják", „elképzelik" a nemzeteket és eszméiket, főként a nyomtatott betű, a „nyomdai kapitalizmus" segítségével beültetik a mindennapos gondolkozásba. Az újságok, a könyvek, az irodalom elterjeszti a francia forradalom idején megszületett politikai nemzet gondolatát. **Ernest Gellner** rámutatott, hogy a nemzeti társadalom keretében elterjesztett egységes alapműveltség, írni-olvasni tudás, számolni tudás alapfeltétele az ipari forradalom kibontakozásának, voltaképp a modern nemzetgazdaság megszületésének. (Gellner, E.) Egy harmadik, sokat emlegetett könyvet idézve, a kötelező általános állami oktatásnak, a kötelező katonai szolgálatnak, a nemzeti keretben élénkülő forgalomnak van döntő szerepe a nemzettudat általánossá válásában, ez által lesznek „parasztokból francia állampolgárok" (**Eugen Weber:** *Peasants into Frenchmen*). Weber szerint voltaképp a vidéki tömegek „franciává" nevelése még a századfordulón sem fejeződött be. (Weber, E. 1976.)

Ez az irányzat érdekes új kutatásokra adott ösztönzést a 19. században, a század végén folyt európai „hagyomány-kitalálási" mozgalmakra, a nemzeti szimbólumok, nemzeti ünnepek, emlékművek, intézmények, sportágak stb. megteremtésére vonatkozóan. A nemzeti kultúra új, tehát a francia forradalom utáni intézményeire jelképeire stb. fordított figyelem azonban elterelte a figyelmet arról, ami már korábban ott volt, amire az újkori nemzeti kultúraépítés támaszkodhatott, az etnikus kulturális hagyományok jóval távolibb múltba nyúló örökségéről és a már korábban elindult, messzire jutott kulturális egységesítő folyamatokról. Az a nézet, amelyik csak a francia forradalom után számolt nemzetekkel, sőt, **Weber**hez hasonlóan a 19. század végéig tolta ki a nemzettudatok össztársadalmi elterjedését-elfogadását, mintegy egy szintre hozta a korai önálló állami léttel rendelkező országokat és a későn jövőket, a 19-20. században önállósulókat. Az elmúlt években azonban éppen a „régi nemzetek" körében kezdik feszegetni, hogy mégis csak lényeges különbség van azok között a nemzeti kultúrák, nemzettudatok közt, amelyek már egy 16-17. századi korai nemzeti identitás-építő hul-

lám nyomán alakultak ki és azok között, amelyek csak a francia forradalom idején vagy azt követően indultak el. A franciák például udvariasan lefordították **Weber** könyvét és elismerő kritikákkal méltatták a benne megtestesülő széles körű forrásfeltárást – az utóbbi években azonban már úgy vélik, ebben az elismerésben „nemzeti mazochizmus" is működött részükről, a francia dicsőség talán túlzásba is vitt ironikus tagadása, hiszen ha **Weber** ki is tud mutatni Isten háta mögötti falvakban olyan parasztfiúkat 1880 körül, akik nincsenek tudatában francia voltuknak – ez nem változtat azon a tényen, hogy már a százéves háború óta következetesen és a társadalom nagy részét átfogva kiformálódott egy francia nemzettudat. (Augeulhon, M. 1989.)

Kezd kirajzolódni egy olyan elképzelés, miszerint a kulturális integrációnak és a nemzeti azonosságtudat építésének volt egy 16-17. századi korai hulláma Európában. A nemzeteknek azt a generációját, amelyik ebben a korai nemzeti kultúraépítésben részt vett, világosan meg lehet különböztetni szerintük azoktól a fiatalabb nemzetektől, amelyek csak a 18-19. század fordulóján vagy később rakták le identitásuk és nemzeti kultúrájuk alapjait. A „régi nemzetek" tudatában – ámbár ők is részt vettek a 18-19. századi újabb folyamatokban – mindmáig megvan a nyoma annak, hogy első, korai nemzettudat építésük a reformációhoz vagy ellenreformációhoz, egyáltalán vallásos érzülethez és felekezeti különbségekhez kötődött, a patrióta erényeket és a vallásos hitet hangsúlyozta, valamint az uralmi, hatalmi viszonyokat. A felvilágosodás és a romantika áramlataihoz kapcsolódó nemzetfelfogás a nemzeti nyelv és a kulturális hagyomány szerepét hangsúlyozta, politikai orientációját a népfelség elve, gyakran a köztársasági gondolat határozta meg.

Az európai nemzetek „korosztályai" között Magyarország kétségtelenül a régiek közé tartozik. A hajdútánc példájával **Martin György** voltaképp erre az összefüggésre hívta föl a figyelmet. A török háborúk alatt három részre szakított országban valóban nyelv és irodalom – részben vallás – arcvonalakon és politikai határokon átnyúló meglepő mértékű egységesülése zajlott le. Az ország szétszakítottsága és az ezzel járó mérhetetlen szenvedés nemhogy külön utakra, a különböző hatalmakhoz való eltérő alkalmazkodásra késztette volna a magyarokat, hanem megerősítette magyar összetartozás-tudatukat.

A szorosabban a néprajz illetékességi körébe tartozó jelenségek közül kiemelhetem az országon belül és kívül egyaránt sajátosan magyarnak tekintett öltözettípus kialakulását ugyanebben az időben. A férfi változat dolmánnyal, mentével, szűk nadrággal, csizmával a nyugati megfigyelők szemében keletiesnek tűnt. A női viselet viszont derékkal, ill. pruszlikkal, ingvállal, szoknyával közép-európai, nyugat-európai mintákhoz igazodott, és nyugatról nézve részben azért válhatott sajátossá, mert továbbőrzött olyan sajátságokat, amelyeket szomszédaink már föladtak. Ezeknek a viseleteknek – **Flórián Mária** néhány előadása, megjelenőfél-

ben lévő tanulmánya alapján – szintén volt bizonyos össznemzeti jellege. (Flórián M. é.n.) Akár a férfi, akár a női viselet szerkezete, szabása – ha a rendi különbségeket tükröző módon egyszerűbb vagy drágább anyagokból, díszítésekkel kivitelezve is – egymáshoz hasonló volt. A 17. századi följegyzések szerint a kecskeméti vagy debreceni civis asszonyok, nemesi asszonyok viselet-ideálját követték és néha még elkalandoztak a számukra tilalmas előkelő anyagok közé is. A népművészet területén **Csilléry Klára** és mások rámutattak, hogy milyen meglepő gyorsasággal terjedt el a politikailag széttagolt nyelvterületen a reneszánsz ornamentika hatása. A későbbiekben a politikailag egyesített országban, úgy tűnik, a fejlődés sokkal inkább elkülönült, regionális és lokális keretekben folyt.

Ezt a bizonyítják a 17. századi kis számban fönnmaradt cserépedények és ásatási töredékek, templommenyezetek, festett asztalosmunkával készült bútorok, azok az úri hímzések, amelyek nem voltak annyira úriak, hogy ne jelenhettek volna meg falusi úrasztal-takarókon, antependiumokon, olykor falusi lányok keszkenőin is.

Hasonló jellegű nemzeti tudatosodási és ennek megfelelően, ezzel együttjáró egységesülési folyamatok zajlottak ekkor Európa más részeiben is. Például az öltözködésben ekkor különül el, hogy mi a spanyol, mi az angol, a francia, a német, az olasz, a lengyel, a magyar divat. Néha állami közbeavatkozással és rendeletekkel is óvták az idegen divatok beszüremkedését. Úgy tűnik az új nemzeti művészi ízlés mindenütt a későbbi korhoz viszonyítva nagyobb mértékben átfogta a társadalomnak a vagyoni, rang szerinti és rendi hovatartozás szerint elkülönülő rétegeit, osztályait. **Hauser Arnold** a magyar születésű művészettörténész a közép-európai népművészet – beleértve zenét, tárgyakat, öltözetet, építkezést – történetéről írva rámutatott, hogy 1550-1650 között egy agrárkonjunktúra hátán, a falusiak meg tudták közelíteni a városiakat és be tudták vinni házaikba az akkoriban elterjedt luxusjavakat, (a csempével borított falakat, a bronz- és rézedényeket és a keményfa-bútorokat, keményfa-falburkolatokat és festett bútorokat), és öltözetükben is meg tudták közelíteni az elitet. Ő itt nem a nemzeti fejlődésre céloz, de ez összevág azzal az időszakkal. (Hauser A. 1978.)

Itt egy össznemzeti stílusegység vagy legalább a társadalom egyes rétegeinek egymáshoz közelítő ízlésvilága valósult meg. Később a recesszió idején szakadtak le a falusiak az elit újabb és újabb divatjaitól, és a maguk ízlése szerint – ezt ő elsősorban Németországra vonatkoztatja – alakították, formázták tovább, annak a gazdag és ragyogó korszaknak az örökségét, amikor ők még hozzájutottak az elit kultúrának ezekhez a java készítményeihez. Ekkor vált egy parasztokra jellemző rétegművészetté a népművészet – mondja Hauser. (Hauser A. 1978.) Angliában ugyanakkor szintén egy hasonló fölzárkózás zajlott. Egyes szerzők ezt úgy írják le, hogy ekkor építették át a vidéki Angliát és a vidéki udvarházat, és a már

széltében emeletes parasztházak ekkoriban közelítettek egymáshoz. Az új lakáskultúra, a tárgyi világnak is egy új gazdagodását hozta.

Itt egy rövid kitérővel megemlítem, hogy amikor a századfordulón – tehát azokban az években, amikor **Kodály Zoltán** és **Bartók Béla** népzenei fölfedező útjukra indultak – Angliában is sajátos módon éppen az építészet és a zene volt az a két fő terület, amely a nemzeti jelleg erősítését szolgálta. Fiatal művészek és kutatók szövetkezése révén mozgalom indult Angliában az angol jelleg helyreállítására, a népi örökséghez való visszatérésre. S ennek során éppen a Tudor kor építészetéhez és zenéjéhez nyúltak vissza. **Cecil Sharp** és mások programja közvetlen példaként szolgált **Kodály Zoltán** számára. Az újonnan kialakult nemzeti jellegű angol építészet pedig fő forrása volt a **Torockai Wigand** és **Kós Károly** által a magyar példák hasonló értékesítésével kialakított *nemzeti-történeti* építészeti megújulásnak.

Annak ellenére, hogy talán nem illő ilyen kidolgozatlan módon elmondani, mégis utalni szeretnék arra a példára, amikor **Kodály Zoltán** rezonálva **Cecil Sharp** érdeklődésére a történeti források és a népzene iránt, **Kecskeméti Víg Mihály** zsoltárát választja a nemzeti kultúrát építő korábbi korszak egyik jellegzetes szövegeként. Jó példa ez a reformáció korában kialakult nemzetekben, messzemenően az ószövetséghez és az ószövetségi zsidó nép modelljéhez alkalmazott nemzeti öntudatnak egy ilyen visszanyúló alkalmazására. E zsoltár ugyanis jól kifejezi azt a „pusztában bujdosó, szorongatott néphangulatot és érzésvilágot", amelyet Kodály a politikai megosztottságban, helyzete mélypontján élő magyarság tagjaként átélt a 20. század elején.

Ha tovább gondoljuk ezt a gondolatmenetet és föltételezzük, hogy valóban a 16-17. században nemcsak a hajdútánc vált ilyen módon nemzeti tánctípussá, hanem az egész népi kultúrában zajlott valami új, összefoglaló, egységesítő mozgás, akkor át kellene gondolni azt is, hogy egyes múlt korszakokra milyen mértékben szabad és indokolt visszavetíteni azt a „népi kultúra"- és „paraszti kultúra" fogalmat, amit a magyar néprajznak a 19. században, a század elején, s a *Magyarság Néprajzá*ban kidolgozott munkái képviseltek. Azt a fölfogást, miszerint a nép, a parasztság és az életmódjuk alapján hozzájuk számító csoportok egy sajátos, önálló kulturális hagyományt vittek tovább és gazdagították saját alkotó-alkalmazkodó készségükkel, amihez olykor-olykor, – mint idegen – beszivárgott a felsőbb osztályok műveltségének hatása.

Ezzel szemben **Martin** a tánckultúrát vizsgálva úgy találta, hogy az újat alkotó folyamatok gyakran nem korlátozódnak a parasztságra, hanem átnyúlnak a rendi társadalom határain. Ezzel a megállapításával persze nem mondott gyökeresen újat, mert a zenét illetően **Kodály Zoltán** már nagyon jól látta a hatások kétirányú forgalmát. Ennek a felfogásnak az általánosabb kifejtése és tudomásulvétele még nem történt meg. Visszagondolva, úgy vélem, saját magam is idealizáltam a népi

kultúra, paraszti kultúra fogalmát pl. az 1969-ben **Fél Edittel** együtt írt népművészeti könyvünkben, azzal hogy föltételeztem, hogy a parasztság és a parasztság életmódját követő más társadalmi rétegek életmódját egy szakadékszerű választóvonal különítette el a fölöttük levő társadalmi rétegektől.

Martin György utolsó írásaiban hihetetlen gazdagságban használta a magyar társadalom valamennyi rétegére vonatkozó művelődéstörténeti adatokat. Pl. a táncnevekre vonatkozó dolgozatában is. Ebben ő az említett tanulságot nem így írta le, ill. erre nem mutatott rá (lehet hogy nem is vállalta volna). Azonban írásából azt a következtetést vonhatjuk le, hogy a táncokkal való élésben, ahogy a táncnevek mutatják, lényegében rendkívül sok egyezés volt a különböző társadalmi rétegek között. Tehát egyes kulturális formák össztársadalmilag általánosabban el voltak terjedve, mint ahogy az eddig elfogadott „népi kultúra" fogalom megengedné. Sok tekintetben nem volt éles kulturális határ a parasztok és nem parasztok között.

Ezzel megint ott vagyunk, voltaképp annál a témánál, amit ez a mátrafüredi konferencia vizsgált, hogy vajon mennyire merev és milyen mértékben mozgékony az a határ, ami kitűzi a *fönt*öt és a *lent*et a kultúra alakulásában és hogyan lokalizálja a társadalomban azokat az alakító folyamatokat, amelyek a kultúra új formáit megteremtik. Ez a kérdés foglalkoztatta **Martin György**öt az új táncstílus kialkulásával kapcsolatban is, és foglalkoztatta az is, hogy az a nézet, amit ő képviselt, az a következtetés, amire ő jutott, az nem volt összhangban azzal a paraszti új stílus fölfogással, amelyet a népzenekutatás képviselt. Amint a következő idézetből is kitűnik, az okot abban látta, hogy a zene és a tánc természetét illetően különbözik egymástól:

> „A népzene és a táncbéli új stílus fogalomköre azonban a két folklórág természetének megfelelően bizonyos mértékig különbözik egymástól. Az új táncstílus fogalma történeti és szociális értelemben – és így stílusjegyeit illetően is – tágabb a népzenei új stílus körénél. A népzenekutatás a stílusváltozási folyamat végeredményét az új stílus kész termékeinek összességét vette figyelembe és így a legszűkebb zenei, történeti és szociális értelemben definiálta". (Martin Gy. 1977. 33.)

A szociális leválasztást alapvető zenei kritériumokkal egyeztették – tehát ez kétféle leválasztás – és bizonyos történeti és néprajzi adatokkal nagyjából korhoz is kötötték.

> „Az új táncstílus körét szociális, történeti és formai-tipológiai értelemben is jóval tágabban lehet csak körülhatárolni. Ennek oka az, hogy a táncbéli típus és stílus-meghatározó jegyek egyik fontos nélkülözhetetlen tényezője maga a tánckísérő zene is. Az új táncokhoz pedig mindig együttesen alkalmazzák az új parasztdalt a történetileg korábbi vagy egyidejű hangszeres zenével, ill. a népies műdaltermés tánchoz alkalmazható részével. Még egyetlen tánctípus, egyetlen regionális vagy egyéni változatán belül is mindig keveredve jelentkeznek az említett dallamcsoportok. Az újabb táncstílus tehát a vokális parasztdal új stílusát megelőző korábbi tánc- és zenedivatokat

éppúgy magába foglalja, mint ahogy szociális értelemben sem korlátozódik csak a paraszti eredetű zenei és tánc elemekre, amelyeket a népzenekutatás tudatosan elválasztott a vokális népzenei új stílustól." (Martin Gy. 1977. 34.)

Annak idején Mátrafüreden **Peter Burke** kifejtette az általa képviselt „populáris kultúra"-fogalmat, amelyet egy ilyen mozgékony, voltaképp az elit kultúra vulgarizált és népszerű elemeinek az átfogására alkalmas fogalomként definiált, amibe azonban belefér az alsóbb társadalmi osztályok – akik azonban nem kizárólag parasztok – különböző hagyományanyagának a továbbvitele is. Ezzel definiálta a népi kultúrát Európa nyugati felében, középső részén is és nem tett különbséget az Európa keleti felében élő népek népi kultúrája közt. (Burke, P. 1984.) Ezzel szemben nekem az volt a véleményem, hogy épp annak következtében, hogy pl. a magyar vagy a lengyel vagy Közép-Európa keleti felének más elitjei sokkal inkább eltávolodtak egy közös kulturális állapottól, és az Európa központjaiban kialakult kulturális mintákhoz igazodtak. Eltávolodott egymástól a kultúrának ez a két szintje is és a népi kultúra, paraszti kultúra önállóbbá és eredetibbé vált.

Mai gondolataimmal és részben **Martin György** gondoltait tovább gondolva kevésbé lennék magabiztos ebben az elképzelésben és nagyobb gyanakvással figyelném, mint ahogy **Martin György** is az eredeti forrásokhoz fordulva próbálta meghatározni, hol is húzódnak valóban a határok, hol vannak azok az elképzelések, amelyeket bizonyos nemzeti ideológikus elvárások, remények és tervek jegyében igen tiszteletre méltó korábbi nemzedékek vetítettek rá a népi kultúra képére.

Martin György előadásának a végén egy olyan szakasz található, amit annak idején nehéz is volt értelmezni. A halál felől visszanézve úgy tűnik, hogy azért került oda talán, hogy summázzon egy épp elhangzott előadás anyagánál szélesebb tapasztalat- és fölismerés anyagot. Most ezt idézem:

„Az a megállapítás, mely szerint Európa népei nem tudják, hogy mennyire rokonok egymással, a kisebb övezeteken belül még inkább érvényes s általában a táncra is áll. Kelet-Európa népei még nem tudják magukról, hogy sajátos nemzeti tánckultúrájuk mennyire közös gyökerekből táplálkozik s mennyire azonos módon zajlott le az egyedinek tartott és igen messziről, a homályos történeti múltból eredeztetett tánckultúrájuk, sajátosan egyedinek és egyszerinek vélt nemzeti táncuk kialakítása. A ténylegesen meglevő különbözőségeket az illető népek paraszttánc-kultúrája kisebb-nagyobb területeinek eltérő fejlődése, fáziseltolódása hozta létre. Lényegében tehát az elkésett fejlődésből adódó különbözőségeket az öntudatosodó nemzeti elitréteg domborította ki, ideologizálta és stilizálta politikai törekvéseinek megfelelően. E politikai és kulturális törekvéseknek végső célja a nemzeti függetlenség megteremtése, s ennek a független nemzeti közösségnek sajátos, kulturális különállóságra való alapozása. A különálló nemzeti kultúra hangsúlyozása indokolt mindaddig, amíg a nemzeti függetlenség meg nem valósult, a vágy be nem teljesedett. A nemzeti függetlenségi törekvések azonban nagyrészt már elérték céljukat, ezért ma már felnőttként kellene visszatekintetünk e nemzeti kultúrák kialakításának lelkes ifjú korára. A történeti

mítoszok továbbápolása helyett a tudománynak az igazságot kell feltárnia a helyes nemzeti önismeret érdekében." (Martin Gy. 1984b. 360.)

Martinnak ezek voltak az utolsó nyílvános szavai.

Jegyzetek

1. Az előadások anyagából tanulmányok jelentek meg az Ethnograpahia XCV. (1984) évfolyamában és az Ethnologia Europaea XV. (1985) kötetében.
2. Az előadások anyaga megjelent az Ethnographia LXXVIII. (1977) évfolyamában.
3. Martin György előadása az ülésszak anyagával együtt a „Történeti anthropológia" c. kötetben jelent meg magyar nyelven (Szerk.: Hofer Tamás Budapest, 1984. 152-164.) és a Hungarian Studies sorozatban (Vol 1. Number 2. 1985. 179-190.) angol nyelven.

Irodalomjegyzék

ANDERSON, Benedict
1983 Imagined Communities, Reflections on the Origin and Speed of Nationalism. London-New York.

AUGEULHON, Maurice
1989 La fabrication de la France, problèmes et controverses. In: Segalen, Nortene (ed.): L'antre et le semblable. Paris, 109-120.

BURKE, Peter
1984 A populáris kultúra a történettudomány és az etnológia mezsgyéjén. Ethnographia XCV. 3. 362-373.

1991 Népi kultúra a kora újkori Európában. Budapest

FLÓRIÁN Mária
é.n. Népviselet. (Kézirat a *Magyar Néprajz* számára)

GELLNER, Ernest
1991 Nationale und kulturelle Identität.
In: GIESEN, Bernhard (hrg.): Studien zur Entwicklung des kollektiven Bewasstseins in der Neuzeit. Frankfurt a. M.

HAUSER, Arnold
1978 Művészettörténet, műveltségi rétegek szerint: népművészet és népszerű művészet. In: A művészettörténet filozófiája. Budapest, 231-301.

MARTIN György
1977 Az új magyar táncstílus jegyei és kialakulása. Ethnographia LXXXVIII.l. 32-48.

1984 a Tánc és társadalom: A történeti táncnévadás típusai itthon és Európában. In: Történeti antropológia. Szerk.: Hofer Tamás. Budapest, 156-164.

1984 b Népi tánchagyomány és nemzeti tánctípusok Kelet-Közép-Európában a XVI-XIX. században. Ethnographia XCV. 3. 353-361.

1985 a — Ethnic and Social Strata in the Naming of Dances. Hungarian Studies Vol 1. Number 2. 180-190.

1985 b — Peasant Dance Tradition and National Dance Types in East-Central Europe in the 16th-19th Centuries. Ethnologia Europaea XV. 117-128.

WEBER, Eugene
1976 — Peasants into Frenchmen. Stanford and London

1. kép Martin György Bara Lajosnéval cigánytáncot táncol

Voigt Vilmos

Martin György és a magyar folklorisztikai iskola

Személyes megjegyzésekkel kezdem.

Amikor **Dömötör Teklának** le kellett mondania (életkora miatt) egyetemünk Folklore Tanszékének vezetéséről, új vezetőként első dolgom volt, hogy rendszeresítsem külső előadók meghívását az oktatásra. **Ortutay** és **Dömötör** az általam ismert periódusban (1958 óta) erre nem törekedett. Nyilvánvaló volt, hogy a népművészet, népzene és néptánc kérdéseinek előadásához külső szakemberekre van szükség. Igen hosszú és bonyodalmas úton sikerül megoldani a népművészet oktatást ilyen vendégelőadókból, majd a Folklore Tanszéki alkalmazott és a Tárgyi Néprajzi Tanszék által meghívott külső előadók óráiból összetett, igen jól bevált rendszerét. Sok előadó meghívásával (néhány meghívott nemleges válasza ellenére is) azt hiszem, a népzenei oktatás is megoldódottnak tekinthető nálunk, a Zenetudományi Intézet munkatársainak önzetlen és kiváló színvonalú közreműködése következtében. Mindezt azért említem, hogy kontrasztban lássuk, a néptánckutatás oktatása nálunk ezekhez képest is mindig rendben és csodálatosan működött. Természetesen rögtön **Martin Györgyöt** kértem fel, az ő halála után (most, például éppen e félévben is) **Pesovár Ernő** tanítja e témakört hallgatóinknak. Megnyugodva állíthatom, hogy e szempontból *is* a mienk a világ legjobb folklór tanszéke: tudtommal sehol másutt nem tanítják a néptánckutatást egyetemi folklór tanszéken azok, akik e téma legkiválóbb kutatói. Köszönet, továbbra is számítunk rájuk.

Természetesen **Martin Györgyöt**, mihelyt lehetett, címzetes egyetemi docenssé terjesztettem fel (egyetemi tanárrá azért nem, mivel ehhez a „tudományok doktora" fokozatról kellett volna, hogy papírja legyen). Ezt el is nyerte, úgyhogy a mi könyvtárunk/szemináriumunk falán ott az ő fényképe is, **Cornides Dániel, Dugonics András, Toldy Ferenc, Gyulai Pál, Katona Lajos, Györffy István, Viski Károly, Ortutay Gyula, Kodály Zoltán, Scheiber Sándor, Bodrogi Tibor** és mások társaságában, vagyis akik egyetemünk professzorai, címzetes professzorai, díszdoktorai voltak a ma folklorisztikának vagy etnográfiának nevezett tudományszakból. Méltó helyre került **Martin György** arcképe itt, mi pedig büszkélkedhetünk azzal, hogy e felismerésre nem most, utólag, hanem rögtön és még életében jutottunk.

Bizonyos előzmények után 1977-ben indítottuk meg a Folklore Tanszéken a folklorizmus-kutatási programot. **Martin Györggyel** együtt készítettük elő a VI. Duna-menti Folklór Fesztivál tudományos rendezvényét, az 1978. július 27-29.

között tartott kecskeméti, első magyarországi (nemzetközi) folklorizmus-konferenciát. Ő volt az, aki figyelmeztetett arra, milyen nehézségekkel (pontosabban milyen budapesti és helyi potentátokkal) kell megküzdeni ahhoz, hogy bármi megvalósuljon. Ez a nemzetközi folklorizmus-konferencia végül is világsiker lett, a magyar folklorisztika modernizálódásának talán mindmáig legfontosabb eseménye. Ugyanakkor a szervezők heroikus erőfeszítéssel is alig tudták fenntartani egy tudományos konferencia kereteinek legalább a látszatát. Amikor a tervbe vett három éves szünet végéhez közelgett, és az 1981-es VII. Folklór Fesztivál megszervezésére került sor, megintcsak **Martin Györggyel** kellett mindezt kibírni. Máig emlékszem szavaira: „Minden kecskeméti folklórfesztivál után megfogadom, soha többet nem csinálok velük együtt semmit, aztán, ahogy közeledik az időpont, belenyugszom, hogy most, utoljára még megcsinálom, hiszen olyan sok embernek jelent ez valamit." Így is lett. Emlékszem a sárközi és kalocsai táncbemutatóra és a külföldi kollégákkal való beszélgetésre, majd a fesztivál zsűrijének kecskeméti értékelő ülésére (ennek elkészült hangfelvétele is). Azután a szervezők leírhatatlanul pimasz ostobaságaira, és hogy megfogadtuk, most azután igazán soha többé nem dolgozunk a kecskemétiek helyett. Meg is tartottuk igéretünket: soha többé nem is hívtak, nem volt mit visszautasítani. **Martin György** pedig 1983. október 31-én elhunyt. Igazán váratlanul, pótolhatatlanul.

Ezzel kapcsolódik össze harmadik személyes emlékem. 1978-ban indítottuk meg a Folklore Tanszéken *A magyar népköltészet forrásai* című szövegkiadási kutatási programunkat. Nem idézem, kiktől milyen vállalásokat rögzítettünk 1980 februárjában, amikor már kiadási lehetőségekkel is számolhattunk. A kilenc tervezett kötetből egyet sem készítettek el kollégáink a mai napig sem, illetve nem készítették ezt el kiadható állapotra. Évenként egyre fokozódó ráhatás ellenére is egyre lassabbá vált munkájuk intenzitása, pedig ahhoz akkor anyagi támogatást is adhattunk. Nem lévén viszont munkahelyi főnöke a bedolgozóknak, nem volt mód arra, hogy csakugyan sarkalljam őket a munka elvégzésére. E körülmények közepette igazán meglepett, amikor **Martin György** megkeresett, és arra hivatkozott, hogy ő lesz a Zenetudományi Intézet igazgatóhelyettese, aki intézeti munkaként tud ilyen feladatokat kiadni. Javasolta, indítsuk újra a *Magyar Népköltési Gyűjtemény* 1924-ben megszakított sorozatát. 1983. június 15-én készítettem erről alapozó felterjesztést a Magyar Néprajzi Társaság keretében a Történelmi Emlékeink feltárása, nyilvántartása és kiadása Kutatási Főirány Koordináló Tanácsa számára. Majd praktikus tervet készítettünk és 1983. október 6-ára értekezletet hívtunk össze, amelyben igazán részletesen tekintettük át, mit lehetne kiadni, hol vannak ilyen kéziratos források, kik lennének a legjobb szerkesztők, sajtó alá rendezők. (Máig is töredéke valósult meg mindannak, ami ott eléggé rendezett formában került bemutatásra.) A Magyar Néprajzi Társaságban pedig 1983. november 9-ére hirdettünk egy ülést, ahol is a legszélesebb szakmai közvélemény elé terjesztettük terveinket. **Martin György** ekkor tíz napja volt halott. Az egész

tervet ketten készítettük, ketten is kellett volna, hogy bemutassuk. Minthogy imponáló pontossággal tudta mindazt, amit ő tartott megjelentetendőnek, tisztára véletlen, hogy mégis jegyzeteltem az ő jegyzékét is. Ennek alapján tudtam aztán végül is számot adni arról, mit tartott ő fontosank és megjelentetendőnek. Az ő listája a Zenetudományi Intézet legtöbb munkatársára kiterjedt (nemcsak a szorosabb értelemben vett népzenekutatókra számított, hanem a zenetörténészekre, sőt szinte mindenkire). Igazában nem is lepett meg, hogy nem a tánckutatás, hanem az egész népzene és népköltészetkiadás perspektíváit kitűnően érzékelte. Mindig is tudtam, hogy az egész magyar folklorisztikáról van áttekintése. Legfeljebb az volt újszerű, milyen következetes, sőt szigorú kiadási tervet diktált volna a Zenetudományi Intézet munkatársai számára. Csak néhány részét idéztem **Martin** ilyen javaslatainak.

A *Magyar Népköltési Gyűjtemény* XV. köteteként (a régi XIV. kötet folytatásaként) a nagyszalontai gyűjtés második, korábban kiadatlan anyagát **Farkas Márta, Bereczky János** és egy szövegfolklorista gondozásában javasolta. **Móricz Zsigmond** most végre megjelenőben levő szatmári népköltési gyűjtése mellett felhívta a figyelmet **Kodály Zoltán, Kodályné, Bartók, Lajtha, Pálóczi Horváth Lajos, Luby Margit** és mások gyűjtéseire is, a kiadás munkálataiba **Halmos Istvánt, Farkas Józsefet** és **Katona Imrét** javasolva. Az általa „Ortutay-hagyaték" névvel említett széleskörű gyűjtött anyag kiadását **Erdész Sándortól** remélte (akitől végre csakugyan megjelenőben van **Ortutay** másik neves mesélőjének, Lacza Mihálynak meseanyaga). **Péczely Attila** csongrádi gyűjtéséről úgy tudta, az „kézben van", vagyis hamarosan meg fog jelenni. (Ez máig sem történt így.) Bukovinai székely és moldvai csángó gyűjtések kiadását javasolta, **Domokos Mária** irányításával. Itt került szóba **Veress Sándor** moldvai gyűjtésének publikálása is. Ez végül is az én javaslatomra **Berlász Melinda** és **Szalay Olga** gondozásában 1989-ben meg jelent, az egykori tervek első valódi megvalósulásaként. **Martin** javasolta azt az első világháborús katonadal-anyagot is megjelentetni, amelynek tematikus elrendezését **Bartók** és **Kodály** alakították ki. A régi *Magyar Népköltési Gyűjtemény* számára készített ún. sárospataki népköltési gyűjtés anyagát **Banó Istvántól** várta, aki azonban váratlanul elhunyt 1987-ben (és még a reformkori népdalszövegek általa elkezdett kiadását sem tudta végbevinni, a sárospataki gyűjtéshez pedig nem tudott hozzányúlni). **Balassa Iván** közbenjárására rövid ideig **Földyné Virány Judit** foglalkozott ezzel az anyaggal, ám kiadásra előkészítése sem történt meg. **Bereznai Zsuzsanna, Verebélyi Kincső** és mások jóvoltából elkészült viszont a Folklore Fellows magyar szakosztályának hiedelem-szöveg gyűjtésének kötete, amely gyakorlatilag nyomdakész. **Martin** javasolt egy „zoborvidéki" kötetet is, voltaképpen egy szlovákiai magyar népköltési publikációt, **Szalay Olga, Ág Tibor, Szendrei Janka** és akkor még **Rajeczky Benjámin** bevonásával. Ez a lehetőség most sokkal inkább a Csehszlovákiai Magyar Néprajzi Társaság keretében képzelhető el. Dél-dunántúli kötet összeállítására kérte volna fel **Olsvai Im-**

rét. Volt ötletünk **Mailand Oszkár, Vikár Béla** és mások hagyatékának gondozására is. Úgy látom, a megbeszélés során én javasoltam, ám együtt terveztük a sárközi, az ormánsági és hódmezővásárhelyi gyűjtések kiadatását. Ő pártolta **Kiss Lajos** itthoni népzenei gyűjteseinek gondozását, **Bartók Béla** mintegy 250 iregi népdalának közlését, **Kodály, Dávid Gyula** és **Vikár László** karádi gyűjtésének közzétételét. **Schneider Lajos** és **Seemayer** gyűjteseit külön kötetekben **Olsvaitól** remélte. Gondolt **Martin** arra is, hogy **Dincsér Oszkár** gyűjteseit külön kiadványban összesítsük. Mindkettőnk jegyzékében szerepelt a régi magyar néprajzi hanglemezek teljes szöveganyagának külön kiadása. (Mint ismeretes, a hanglemezek a Pátria-korszakban csak a dalok kezdeteit tartalmazták, még a Magyar Népzene Tára sem hozott szövegszempontú közlést.) **Vargyas Lajos** Áj falusi gyűjtésének teljes anyagát egy kötetben kívántuk közzétenni, minthogy ez ilyen módon máig sem került együvé. **Martin** hívta fel figyelmemet arra, hogy **Szeghy Endre** régi gyűjtései a szegedi múzeumban megtalálhatók és ez is megérdemelne egy kötetet. Szóba került **Ecsedi István** gyűjteseinek kiadása. **Almási Istvánra** kívánta bízni **Seprődi János** egyedülálló katonadal-gyűjtésének kiadását.

Minthogy feljegyzéseim egy akkor pár hét múlva bekövetkezendő ülésre vonatkoztak, ahol arról beszéltünk volna, kettőnk közül ki mit, miért tart fontosnak és időszerűnek a kiadásra, ez a feljegyzés nem teljes. **Martin** élőszóban bizonyára többet, pontosabban, szerkesztőkre is végiggondoltan mondott volna. Még így is nyilvánvaló azonban, milyen széleskörű áttekintést, gazdag programot kívánt. Nyilvánvaló, ha évtizedekig csakugyan irányíthatta volna a Zenetudományi Intézet folklorisztikai programját, mindebből művek tucatjai készültek volna el. Akkor ugyanis volt pénz ezek kiadására.

Egykori munkamegosztásunk következtében más folklórműfajok javaslatai rám hárultak. Ám emlékszem, itt is volt véleménye: a legmelegebben támogatta **Kovács Ágnes** és **Andrásfalvy Bertalan** szatmári népmeséinek közlését, **Ortutay**tól pedig minden fellelhető gyűjtését, beleértve a világháborús idők délvidékre telepített volt bukovinai székelyekről szóló adatokat is. Meglepő viszont, hogy táncfolklór-kötetek kiadását kettőnk közül én javasoltam, nem pedig ő. Nemcsak közismert szerénysége az oka ennek, hanem e témát illetően más, másutt előkészített kiadási ötletei voltak.

Nyilvánvaló az is e tervezetből, mennyire anyag- és gyűjtésközpontú volt **Martin György** szemlélete. Noha kitűnő érzékkel rendelkezett a rendszerező és fogalmi megközelítés iránt is, számára mindig az élő és feljegyzett, közzétett anyag volt a legfontosabb. Barátaitól, kartársaitól itt az különbözteti meg, hogy ő az adatok közzétételét ugyanolyan fontosnak tartotta, mint magát a gyűjtést. A közzétételt lokális rendszerben képzelte el. Beszélgettünk például arról, hogy *A Magyar Népzene Tára* mintájára el kellene kezdeni *A Magyar Néptáncok Tára* korpu-

szát is. Ez az én javaslatom volt, amit ő elvileg nem, gyakorlatilag azonban feleslegesnek tartott. Azt mondta, „a mi táncainkat nem nagy piros jegyzékekben kell közzétenni, hanem olyan vidéki munkákban, amelyek az eredeti életük rendjét tükrözik". Amikor kézbe veszem **Takács András**sal készített kötetét (*Mátyusföldi népi táncok.* Bratislava, 1981.), a Zeneműkiadó által végül is visszadobott, ám mégiscsak megjelent *Lőrincréve táncélete és táncai* c. kötetet (Karsai Zsigmond-Martin György, Bp. 1989.), vagy **Kallós Zoltán**nal közösen közölt táncadatait (*A gyimesi csángók táncélete és táncai* – Tánctudományi Tanulmányok 1969-1970. 195-254), sőt népdalközléseiket (*Tegnap a Gyimesben jártam...* Gyimes-völgyi lírai dalok. Bp. 1989.) – körülbelül tudom, mit tekintett ilyen „vidéki munkának" **Martin György**.

Mindenki (méltán) említi **Martin** kitűnő áttekintőképességét. Nemcsak néptánckutatásunkban vagy folklorisztikánkban, hanem egész néprajztudományunkban is kiváltképpen ritka és megbecsülendő az a perspektivikus készség, ami őt jellemezte. Gyűjtéseiben, publikációiban, áttekintéseiben ez a magától értetődő rendszerezés, szintetikus személet az egyik legnagyobb érdem. Erről is van személyes mondanivalóm.

Noha rosszul olvasható tansegédletként szereplő ún. egyetemi jegyzetek korábban is voltak (mind Debrecenben, mind Szegeden, sőt Budapesten is) a néprajz szakos hallgatók számára, sőt több évtizeddel ezelőtt a három néprajzos-professzor, **Gunda Béla, Ortutay Gyula** és **Tálasi István** szerződést is kötött a Tankönyvkiadóval egyetemi néprajzi tankönyv írására (a kiadó szerint előleget is kaptak, ám kézirat sosem készült el és ez a körülmény volt évtizedekig a gátja annak, hogy „újabb" tankönyv jelenjen meg). Voltaképpen az 1960-as évekre nem volt használható (és megvehető) jegyzete a néprajz szakos egyetemi hallgatóknak. **Dégh Linda** Bloomingtonba távozása után nyílt meg a lehetőség arra, hogy használható jegyzetet készítsünk. Először 1966-ban jelent meg *A magyar népköltészet* című egyetemi jegyzetünk, a Folklore Tanszék akkori négy oktatója tollából. **Ortutay Gyula** ugyan a bevezető tudománytörténeti fejezetet nyújtotta csak (ezt is régibb szövegeiből **Katona Imre** állította össze), ám a javaslattevőtől eltérő véleménye ellenére sem gátolta a jegyzet megjelentetését. Annál hevesebb ellenfele volt az ötletnek **Dömötör Tekla**, akit végül is **Ortutay** segítségével sikerült meggyőznünk arról, hogy két fejezetet (monda, szokásköltészet) írjon meg. 1969-ben már újabb, bővített kiadást adhattunk (ez több lenyomatban is hozzáférhető volt, legutóbb 1978-ban). **Katona Imre** is támogatta azt az ötletemet, hogy az újabb változatokban már szerepeljen a népzene, néptánc, népművészet és a néphit témaköre is. Évekig kellett ez ügyben győzködni: a már említett okok miatt a Tankönyvkiadó és az akkori tanszékvezető ellenezte a kötet megjelentetését. 1979-ben azonban mégiscsak megjelent *A magyar folklór* című egyetemi tankönyvünk, mindmáig az egyetlen egyetemi tankönyve néprajzi oktatásunknak, sőt nemzetközileg sem ismerek sok hasonló vállalkozást. Szerkesztőjeként **Ortu-**

tay Gyula van feltüntetve, aki azonban semmilyen konkrét munkában nem vett részt, a majd 600 nyomtatott lapnyi könyvben legfeljebb egy ívnyi szöveg származik tőle. Van azonban végre néphit, népzene és néptánc fejezet a tankönyvben. (Azért nincs igazi népművészet fejezet, minthogy a felkért illusztris szerző a mai napig sem írta ezt meg, legőszintébb sajnálatunkra, az egyetemi oktatás igen nagy kárára.) Már 1974-től terveztük e tankönyvet, és természetesen „külső előadóinktól", **Olsvai Imrétől** és **Martin Györgytől** vártuk az ő fejezeteiket. Bizonyos terjedelmi megkötöttséggel is számolnunk kellett: ha például a hitvilág 30 nyomtatott lapnyi, nem tervezhettünk a néptáncra sokkal többet. Mégis, a **Martin György** készítette fejezet („Tánc") az egész tankönyvben a leghosszabb, két és félszer akkora, mint az **Olsvai** írta népzene, hogy egyéb összehasonlítást ne is adjak. Ebből a fejezetből nem is húztam (csak a tanszék munkatársai közül **Katona Imre** és jómagam fejezeteiből hagytam ki egyre többet és többet, hogy az időben is csúszó, terjedelmében pedig egyre növekvő Martin-fejezet beférjen a nagyon is fix ívkeretbe). Abba is belementem (a kiadó dühödt tiltakozása ellenére), hogy **Martin** teljesen más jegyzetelési/hivatkozási rendszert adjon, mint az összes többi szerző. A tulajdonképpen kismonográfia terjedelmű áttekintésben **Martin** rövid tudománytörténet és rendszerezés után a régi táncréteget hat főcsoportra, ezen belül összesen csaknem harminc fő fajtára bontja. Ezeket le is írja. Majd az új magyar táncstílus következik, rövid áttekintés után itt két fő csoportról (verbunk és csárdás jellegű táncok) esik szó, 15 fajtát említve. Ezeket már nem írja le a szerző. Az általam írott 3. jegyzet szerint azért, „Mivel a táncok általában ismertek, csak felsorolásukat adjuk, az idézett szakirodalomban a bővebb áttekintés megtalálható" (id. mű 534. lap). Ez persze nem a valódi ok: **Martin** ha ezt is részletesen leírta volna, a tankönyv terjedelmi arányai még furcsábbak lettek volna. Elég hamiskás mosollyal ezt maga is elmondta, amikor végül is ideadta a tankönyv-fejezet első felét. Ahhoz viszont ragaszkodott, hogy „táncrögzítés, tánclejegyzés" címmel újabb részfejezet zárja tankönyvünk néptáncszektorát, mivel véleménye szerint ez szinte a legfontosabb utasítás/útbaigazítás, amelyet minden néprajz szakos hallgatónak meg kell szívlelnie. Irodalomjegyzéke is egyedülállóan gazdag. Amikor 1989-ben megjelentethettük egyetemi tankönyvünk új levonatát, csak arra nyílott módunk, hogy nyomdahibákat javítsunk. Még mondatnyi betoldásokat sem eszközölhettünk a szövegben. Egész egyszerűen stikli (és nem is ingyenbe került), hogy az 540. lapon, **Felföldi László** és **Pálfy Gyula**, ezúttal is hálásan köszönt segítségével egy több mint 20 tételes „kiegészítés az irodalomjegyzékhez (1978-1985)" részt adhattunk, mivel ez üres, páros lapszám volt, és a következő fejezet csak a következő páratlan lapon kezdődött. A kiegészítés zöme **Martin** újabb dolgozatait adja, és noha korántsem teljes, már van benne olyan tanulmány is, amelyet nem említ az *Ethnographia* 1987/2-4. *„Martin-emlékszámában"* közölt bibliográfia.

Egyetemi tankönyvünk **Martin** által írott fejezete olykor szószerint egyezik a *Magyar Néprajz VI.* kötetében (Bp. 1990.) közölt kitűnő néptáncáttekintés ugyancsak Martin által írott részeivel. (Itt viszont **Pesovár Ferenc, Pesovár Ernő** és **Felföldi László** jóvoltából olyan fontos témakörök is szerepelnek, mint a táncélet és táncos szokások áttekintése, az alkalomhoz kötött táncok, a dramatikus-pantomimikus táncok leírása stb.) Ebben az új kézikönyvben az „Új magyar táncstílus" bemutatása szintúgy nem jelenik meg **Martin** rendszerében (a kötet **Pesovár Ernő** némileg más beosztását hozza). Úgyhogy van ahol a mi régi tankönyvünk a jobb és didaktikusabb (a mostani kézikönyv pedig még az újabb szakirodalmat sem tünteti fel) – másutt az 1990-ben kiadott munka jóval részletesebb, kiérleltebb képet nyújt. Igazán sajnálom, hogy tankönyvünkben nincs meg **Martin** az akadémiai kézikönyvben is közzétett következő részfejezete: „Magyar táncdialektusok". Ennek kéziratát sosem adta át tankönyvünk számára. Minthogy ez is többíves áttekintés, nem is tudtuk volna hozni, pedig igazán helye van egy teljességre törekvő egyetemi tankönyvben. Köztudott, hogy a táncdialektusok kérdésével **Martin** sokszor foglalkozott, rövid áttekintést pedig a Corvina kiadó számára írott kismonográfiájában (*A magyar nép táncai*, először 1974-ben több nyelven is, majd több új kiadásban) adott.

Köztudott, hogy a magyar néptánckutatás igazán megszilárdult, rendszerezett kutatási diszciplína. Éppen ezért igazán sajnálom, hogy Martin számomra hozzáférhető helyen mégsem írta le, hogyan is képzeli az „új táncok" jellemzését. Idézett „régi táncréteg" koncepciójában a helyi típusok bravúros általánosítása olvasható (legegyértelműbb módon a mi egyetemi tankönyvünkben). Így igazán örülnék, ha látnám egy részletes kéziratban, hogyan is jellemezte az alábbi rendszer adatait:

A verbunk táncok

1. Kötetlen szerkezetű szóló verbunk
   - A/ A Felső-Tisza vidéki verbunk
   - B/ A Dél-Tisza vidéki verbunk
   - C/ A vasvári verbunk
   - D/ A nyugati palóc verbunk
   - E/ A sárközi – Duna menti verbunk
2. A szabályozott szerkezetű körverbunk
   - A/ A Csallóközi – Szigetközi verbunk
   - B/ A kapuvári verbunk
   - C/ A kónyi verbunk
   - D/ A kun verbunk

A csárdás táncok

1. A páros csárdás
   - A/ A Duna-vidéki csárdás
   - B/ A Tisza-vidéki csárdás
   - C/ Az erdélyi csárdás
2. A hármas csárdás
   - A/ A mezőségi „szászтánc"
   - B/ A Felső-Tisza-vidéki hármas csárdás
3. A körcsárdás

Ez a beosztás ugyanis nem egyezik például **Lányi Ágoston-Martin György-Pesovár Ernő** monográfiájával /*A köverbunk* története, típusai és rokonsága. Bp. 1983./, és például a *Magyar Néprajzi Lexikon*ban sem találtam eligazítást.

Amint **Kodály** *A magyar népzene* című munkájából elkelne egy kritikai kiadás, amely az egyes szövegvariánsokat egymás mellé téve eligazítaná az olvasót, elkelne egy kritikai áttekintés **Martin György** „A magyar nép táncai" című imaginárius teljes kéziratáról is. Még a szakemberek is sokat tanulnának belőle.

Martin hervadhatatlan érdeme az is, hogy nem *tánc*folklorista vagy *néptánc*kutató, hanem *tánckutató és néprajzkutató* volt, vagyis igen széles perspektívába helyezte legtüzetesebb, legaprólékosabb tanulmányait is. Ezt is könnyen tudom még személyes vonatkozásban is dokumentálni. 1983 áprilisában rendezte **Hofer Tamás** azt a konferenciát, amelyen elhangzott **Martin** klasszikus tanulmánya (*Tánc és társadalom. Történeti táncnévadástípusok itthon és Európában.* Először megjelent e konferencia aktái között: Hofer Tamás szerk.: *Történeti antropológia.* Bp. 1984. 152-164.). A meghallás pillanatában kértem el tőle a tanulmányt, amelyet azután lehoztam a Hungarian Studies hasábjain (*Ethnic and Social Strata in the Naming of Dances. Different Types of Historical Nomenclature in Hungary and in Europe* címmel, Volume 1, Number 2, (1985) 179-190), sajnos, már minden szerkesztési-javítási munkát a szerző nélkül végezve. Ebben a táncnevek etnikai és társadalomtörténeti képét adja, magától értetődő, ha úgy tetszik pofonegyszerű módon csak őelőtte éppen senkinek nem jutott eszébe az, hogy áttekintse az etnikumokról, foglalkozási és társadalmi csoportokról, illetve személyekről elnevezett táncokat, mégpedig több évszázados európai gyakorlatban, a francia udvari táncelméleti könyvektől a közelmúlt erdélyi falvainak szóhasználatáig. Ez igazi gyöngyszeme annak a művelődéstörténetnek, amelyet végül is művelt.

Módszertani és terminológiai érdeklődése, érzékenysége közismert. Furcsa, ám igaz, ezt két olyan forrásból merítette, ahonnan a legkevésbé várnánk. A *típus és motívum* problematikáját a „finn iskola" szövegfolklorisztikája nyomán kezdte követni. A *változás*, sőt az *affinitás* fogalomkészletét pedig **Ortutay Gyulától** vette

– tudatosan és be is vallva. Még azzal is kísérletezett, hogy kollégáival együtt a hatvanas években igazán komolyan vegye a *strukturális – morfológiai* elemzés alapvető fogalmait. Hosszasan lehetne tárgyalni, mire jutott ilyen elméleti következtetései során. Már réges-régen idéztem (sőt kommentáltam) ilyen dolgozatait, amikor magam is foglalkoztam a struktúra, a motívum és más efféle fogalmak értelmezésével. Sajnos, folklorisztikánk igazában nem értékelte azt az elméleti erőfeszítést, ami először *A magyar néptánc szerkezeti elemzése* című, **Pesovár Ernő**vel együtt írott tanulmányukban (*Tánctudományi Tanulmányok* 1959-1960. 211-248.), később több, ennek folytatásaként megszületett dolgozatban, legkivált pedig a *Motívumkutatás, motívumrendszerezés. A sárközi-dunamenti táncok motívumkincse* (Bp. 1964. A Népművelési Intézet „kézirat gyanánt" megjelentetett sokszorosított kétkötetes kiadványa) c. monografikus áttekintés mintegy 200 gépelt lapnyi /!/ első részének elején találhatunk. A magyar folklorisztikának a maga idején ez volt a legfontosabb elméleti kísérlete. Érdemes nem elfelejteni ezt a tényt.

Minthogy **Martin György** munkásságának más, főként délkelet-európai összevető irányultságáról mások szólnak, erre a háttérre most nem is térhetek ki. Itt a legfontosabb vonásnak azt tartom, hogy **Martin** minden korlátozottság nélkül helyezte egymás mellé és használta fel a román, szlovák, délszláv, osztrák és német, sőt az egész európai tánckutatás eredményeit. Ez a fajta komparatisztika nála nem egy prekoncepció hivatkozásokkal történő igazolása volt. Ő csakugyan azt kereste az összehasonlító kutatásokkal, amit nem tudott. Nem „tudta" előre, mi lesz mondjuk francia-magyar vagy román-magyar összehasonlításának eredménye. Ez a legvilágosabban *A magyar körtánc és európai rokonsága* (Bp. 1979.) című nagyszabású disszertációjából látszik, ahol a tüzetes magyar leírás után szinte impasszibilis módon írja le a szláv, az erdélyi román, a balkáni és a nyugat-európai párhuzamokat, anélkül, hogy egyetlen sémába erőltetné minden adatát. Ennek köszönhető, hogy a mű „Összefoglalás" című zárófejezetében több mint 50 /!/ tézisszerűen összegezett eredményt sorol fel: nem egyetlen végkövetkeztetést ad, hanem sok-sok, önmagában megálló, összefüggést hangsúlyoz. Olyan ez a disszertáció, mint **Brueghel** sok képe: a népélet több mozzanatát is önállóan mutatja be, az egész mű rendszerében ezek aztán még újabb összefüggéseket érzékeltetnek. Ez a balanszírozó áttekintés **Martin** legnagyobb módszertani érdeme. Mint ahogy e műnek elején is írja, **Ortutay Gyulától** és **Vargyas Lajos**tól egyaránt tanult. (Az egyetemen még néptánckutatási impulzusokat nyerhetett rajtuk kívül **Tálasi István**tól is.) Életrajzában mindig büszkén említi, hogy a mi bölcsészeti karunkon tanult magyar szakon, majd néprajz-muzeológusként végzett. Azt is mindig megemlítette, hogy később ő maga is nálunk tanított. Hálásak vagyunk hűségéért és mi is hűségesek kívánunk lenni emlékéhez, tudományos célkitűzéseihez. Amíg rajtam (is) múlik, a budapesti egyetemen mindig az a magyar folklorisztikai iskola lesz képviselve, amelynek elidegeníthetetlen része

az a néptánckutatás, amelynek kereteit számunka **Martin György** teremtette meg és életművével példázza.

2.*kép* Filmezés közben

Pesovár Ernő

Epilógus a Körtánc-monográfiához[1]

Martin György életművének egyik kiemelkedő jelentőségű alkotása *A magyar körtánc és európai rokonsága* című, nagyszabású monográfiája.[2] Eredményei és tanulságai nyomán az egyetemes táncfolklorisztika olyan alapműve, mely nélkülözhetetlen a témakör további kutatásában. S erre a további kutatómunkára ösztönöz nemcsak a kötet összefoglalása, melyben Martin summázza a „még hátralévő feladatokat", hanem a közölt hatalmas anyagból és annak értelmezéséből fakadó, inspiráló gondolatok sora is. **Martin György** egész életművére és ezen belül a körtánc-monográfiára is érvényes tehát az, amit **Bartók** mondott akadémiai székfoglalójában **Liszt** művészetének ösztönző szerepéről, hogy „annyi újszerű lehetőséget pendített meg műveiben, anélkül, hogy ezeket maga a végsőkig kimerítette volna ..."[3]

Mielőtt epilógus-töredékként rátérnék egy ilyen, a körtáncmonográfia által inspirált gondolatfűzésre, hangsúlyozni és vázolni kívánom e magyar körtánchagyomány jelentőségét és helyét az európai tánckultúrában.

Szinte egyedülálló az, ahogy karikázóink alapján kirajzolódnak azok a formai, tartalmi és funkcionális sajátosságok, melyek szerves egységben őrzik egy nagymultú európai tradíció legjellemzőbb vonásait. Ezek közül a legfontosabb az, hogy a **karikázó** egyneműeknek, mégpedig **nagylányoknak a tavaszi-böjti időszakban énekszóra járt körtánca.**

E műfajnak a nyugat-európai tánchagyomány ma már csak szórványos emlékeit őrzi. A francia tánctörténeti források szerint az énekszóra járt női körtáncok csupán a 14. századig játszottak szerepet a vegyes lánctáncok mellett[4], a német tánckutatás pedig a 17. századra teszi e tradíció elmúlását.[5] Az énekes női körtáncokat tehát korán kiszorították a táncéletből a hangszeres zenére járt vegyes kör és füzértáncok. S ugyanígy az énekszóra járt, de vegyes körtáncok is csupán a hagyományt szívósan őrző periférikus területeken maradtak fenn, így a Feröer szigeteken, Szardínia szigetén és Bretagne-ban, ahol e tánctípus a nemzeti öntudat kifejezésének a szimbóluma.

Már számottevő emlékei élnek a leánykörtáncnak a Balkánon, ahol a táncéletben domináló szerepet játszott, hangszeres zenére járt vegyes lánc és körtáncok mellett is megőrizték hagyományos szerepüket, s ugyancsak jelentős emlékeit képviselik e tradíciónak az ukrán és orosz tánckultúrában a tavaszi körtáncként járt horovodok. S ugyanezt mondhatjuk a Kárpát-medence másik figyelemremél-

tó körtánc-régiójáról, a magyar hagyománnyal is érintkező vonásokat őrző szlovák karikázókról.

E vázlatos körkép is érzékelteti talán – különösen Nyugat-Európához viszonyítva – körtánchagyományunk jelentőségét. S eltekintve ez alkalommal körtáncaink egyéb rituális funkciójától, kizárólag a táncélet egyik periódusában betöltött szerepéről, mint tavaszi-böjti leánykörtáncról kívánok szólni a következőkben.

Az egyszerűségükben is monumentális hatású és magával ragadó atmoszférát sugárzó karikázó alapján méltán írta **Malonyay** a Sárközben szerzett benyomásaként: „Nem is tánc ez. Ősi szertartás maradéka ..."[6] S nyomozva ennek a művészi élménynek a gyökereit, a következőkben elsősorban a karikázók legarchaikusabb jegyeit őrző szlavóniai, somogyi és sárközi hagyományra támaszkodunk.

Karikázóink klasszikus formai sajátosságai itt fonódnak össze egyértelműen a speciális karikázó dallamokkal, melyek zömmel népzenénk régi rétegébe sorolhatók. S ezen a területen rajzolódik elénk a legmeggyőzőbben az a kép, hogy a karikázó egyik leglényegesebb tartalmi-funkcionális vonása, hogy **tavaszi-böjti leánytánc.**

A böjti időszak mellett a tavaszi tánc lényegét fejezi ki az is, hogy mindig szabadban táncolják. Szlavóniában az utcán, tisztáson, a templom előtti kerek dombon[7]; Somogyban a szérűn, a réten. templomkertben, gyümölcsfák körül, az iskola előtt, a falu szélén; Zselicségben a hidakon.[8] Sárközben a falu főterén, a templomtéren, s csak miután innen kitiltották lett a színhelye a kocsma vagy az olvasókör udvara.[9] A vasárnap délutáni időpont kezdete Somogyban a litánia után volt, s az esti harangszó vetett véget a karikázásnak.

A szabad tér, a megújuló természet a színtere a balkáni és kelet-európai énekes körtáncoknak, a réten járták az osztrák **Lassingtanz**-ot (Lassing=tavasz)[10], s ugyanez a színtere a kör és füzértáncoknak a nyugat-európai történeti ábrázolásokon. De a mennyei mezőre helyezi **Fra Angelico** is az üdvözültek füzértáncát Utolsó ítélet című művén.[11] S ugyanez olvasható ki a Sándor kódex dömés apácájának az elmélkedéséből, amikor arra a kérdésre keresi a választ, hogy lesz-e tánc a túlvilágon is. Ezt szerinte a „helynek tágas volta, levegős volta" indokolja, ahol sor kerül arra a táncra, melyben „ineköt is mondanak".[12] Ugyanezt a tánchelyet villantja elénk a Minnesang kor népi hangvételű költője, **Neithart von Reuental:** Der meine der ist riche c. versében:[13]

El ne árulj engem
anyám. Ideje mennem
táncot járni a réten.

Nem hallottam legényeket
új dalt dalolni régen.

(Kálnoky László ford.)

A tavaszi körtánc egy másik színhelyének, az élő fa körül járt táncnak egyik jelentős történeti emléke **Israel van Meckenem** (†1503) képe, melyen a németalföldi parasztok járják így füzértáncukat.[14] A fa, mégpedig a hársfa a központja annak a táncjelenetnek is, melyet a Carmina Burana egyik költeményének a részlete idéz elénk:[15]

Egyberajzik, nő, gyarapszik
a legénycsapat,
s haj, nem alszik, ott viharszik
a leánykahad,
és a hárs alá
a szerelmes forgatagba
fut lányát keresni az anyja
s köztük rátalál.

(Csorba Győző ford.)

A hársfa körül járt körtáncnak az emlékeit a német nyelvterület tánchagyományában is megtaláljuk. Így pl. az osztrákok pünkösdkor járt **Lindentanz**ában, melyben a legények küzdőjátéka után kerül sor arra, hogy a lányok ünnepi viseletben körtáncot járnak a hársfa körül, miközben a legénycsoport énekel, s ezt követi az általános táncmulatság.[16] A nyitó Lindentanz ünnepélyes szövege a következő:

Adj nekünk, Istenünk, jó időt,
Megjártuk táncunkat, az elsőt.
Aki Istennel van, Isten van vele,
Egyedül Jézus Mária gyermeke.

A természet megújulását szimbolizáló, újra sarjadó rét és az életfa mellett a harmadik jelentős színtere a körtáncoknak a víz. Míg a magyar és szlovák hagyományban a híd és a vízpart a karikázók színtere, addig a balkáni hagyományban kiegészül ez a források körül járt körtánccal.[17] Ehhez kapcsolódik az osztrák tavaszi táncnak, a **Lassingtanz**-nak az a változata, melyet a kút vályúja körül kezdenek el járni, majd a réten folytatják.[18] Szövege a következő:

Ma betáncoljuk, betáncoljuk a tavaszt,
harisnya, cipő és zeke nélkül ez pompás,

te füvecske, zöld fű ne szomorodj,
egy kis virág, virágocska nyilik a lábam alatt.

Az eddig bemutatott színhelyek összegezéseként még **Lucas Cranach** (1473-1553): Az aranykor című képére hivatkozunk,[19] melyen a paradicsomi állapotban élő emberek a vízparton, a zöld mezőben álló fa körül járják körtáncukat.

Böjti leánytáncunk tavaszt köszöntő szerepét hangsúlyozza az is, hogy sok esetben szervesen kapcsolódik a tavasz behozatalát jelző, falut bejáró, vonuló füzértáncokhoz és játékokhoz. Szlavóniában a falut bejáró, színes kendőkkel kialakított füzértáncot szakította meg a körtánc, a rezálás. Ugyanígy megtalájuk a karikázást bevezető, vonuló formát Somogyban, de felföldi karikázóinkban is. S a tavasz bevitelének egyik pregnáns formája itt, hogy Virágvasárnap a kisze kivitelét követően vonuló füzértánccal és ezt megszakító karikázóval térnek vissza a patak partjáról a lányok a faluba.[20]

Tavaszi leánytáncunk másik, az előbbivel közös tőről fakadó funkciójaként értelmezhetjük a játszókban betöltött szerepét. Míg a nagylányok nagyünneplőben hívják fel magukra a figyelmet a szerelmi dalokra és legénycsúfolókra járt karikázóban, addig a legények különböző vetélkedő és sportjátékokat játszva fitogtatják férfiasságukat.[21] E szokásgyakorlat elterjedtségére és történeti múltjára utal nemcsak a már idézett osztrák **Lassingtanz**, hanem történeti emléke is. Egy 12. századi francia forrás úgy számol be erről, hogy míg a nők énekszóra járták a **carol**-t (tehát a körtáncot), addig a férfiak közdő játékokkal szórakoztak.[22] S a játszóknak ezt a **„szerelem kertjeként"** betöltött szerepét tette teljesebbé, hogy a karikázót a legényekkel együtt járt párválasztó játékok követték nemcsak Dél-Dunántúlon, hanem az északi szokásgyakorlatban is, valamint az ukrán és orosz hagyományban. Nem véletlen tehát, hogy a Rózsa regény illusztrációjában a szerelem géniusza előtt járják a vegyes körtáncot. E hangulat jellemzéseként méltán idézhetjük a **Carmina Burana** következő sorait:[23]

Ünnep volt, tánc, ott esett rád szememnek sugára,
tükre mindeneknek és ablak a csodára.

(Csorba Győző ford.)

A karikázók eddig vázolt helyszínei és funkciói mellett még megkülönböztetett figyelmet érdemelnek a templomkertben és a templom előtti téren járt körtáncokra utaló adalékok. E gyakorlat történeti előképét a különböző zsinatok tiltó rendelkezéseiben találjuk meg. A 826-os római zsinat így ír erről:[24]

„Vannak az emberek között olyanok, különösen az asszonyok, akik a szent ünnepeken abban lelik örömüket, hogy a templomba mennek táncolni, szégyenletes dalokat énekelnek és körtáncot járnak pogány szokás szerint."

Számos további zsinathoz[25] hasonlóan, az 1279-es budai zsinat[26] is arra utasítja a papokat, ne tűrjék, hogy a nép a templomkertben, temetőkertben táncra kerekedjék. E tilalmak nemcsak a szokásgyakorlat nagy múltjáról, de eredménytelenségükről is tanúskodnak. Elég ha felidézem a középkori Párizs húsvéti ünnepéről szóló beszámolót. A Notre Dame előtti téren zajlott a sonkavásár, majd a templomban fogyasztották el a sonkát, s az étkezést követte a tánc, a körtánc (*rond*), mely gyakran szertelenné fajult.[27] De sok esetben maga az egyház is megtartotta szertartásrendjében a körtáncot, s pl. Sapanyolországban ez még a közelmúltig is élő szokás maradt.[28]

Körtáncaink időpontja, színhelye és funkciója, valamint az ezekkel egybecsengő történeti emlékek alapján kézenfekvő volna az, a még napjainkban is szokásos, sematikus konklúzió, hogy tulajdonképpen egy mágikus termékenységi ritus emlékei. Ezzel szemben a középkori kultúrában elfoglalt helyük és szerepük éppen arra utal, hogy az e tradícióban meglévő archaikus elemek új értelemmel és tartalommal gazdagodtak a keresztény középkor szimbólumrendszerében. Ennek egyik jele, hogy a körtáncok tavaszt köszöntő szerepe egybevág a középkor természetszemléletével. Azzal a költői felfogással, mely a tavasz édes mámorában szól a természet és szerelem megújulásáról, úgy ahogy ezt pl. a francia **Colin Muset** tette a 13. század elején az Ancontre le tens novel kezdetű versében:[29]

„Ha a tavasz közeleg
szivem kedvtől bizsereg,
husvét fordulójatájt
szerzek egy táncéneket."

(Hárs Ernő ford.)

A középkor költészetére általában érvényes tehát az, amit **Kardos Tibor** így fogalmazott meg a Carmina Burana utószavában: „A gailliard költészet tavasza mint kozmikus erő lép be, és egyes-egyedül ez jelenti a természetet".[30]

Karikázóink tehát e gondolat utóéleteként szövik a mozgás költészetébe a tavasz köszöntését. S nem tartom mérvadónak azt a népi magyarázatot, hogy a böjti időszakban azért lehet karikázót járni, mert az valójában nem is tánc. Véleményem szerint több mint a mai értelemben vett tánc. Szakrális időszakban, a természet megújulásának, az élet feltámadásának apokrif szertartása, profán zsoltára. Nagyböjti szerepe ugyanis egybevág szerintem a katolikus egyház nagyon korán kialakult Húsvét-felfogásával. Ennek előzményeit **Vanyó László** összegezi, amikor beszámol arról, hogy az ókeresztény egyházban már a II-III. században zajlott a vita a Húsvét értelmezéséről és „A kisázsiaiak számára a Húsvét a szenvedés, a „pathosz" ünnepe volt, míg a rómaiak számára a feltámadás, az „anasztaszisz" ünnepe."[31]

Ugyancsak a középkor mentalitását őrzik a templomkertben, a templom előtti téren járt karikázóink is. Itt gondolhatunk arra a felszabadult légkörre, mely a középkorban a templomot a társasági élet vagy akár a groteszk vidámság (pl. a bolond misék) színterévé tette.[32] De talán inkább érvényes karikázóink esetében az Eliade által vallott felfogás. Szerinte a templom a szakrális tér olyan központja, mely áttöri a szinteket és ezáltal kapcsolatot teremt a kozmikus síkok (föld és ég) között.[33]

A körtánc időpontja, valamint az ugyancsak jelképes színhelyek és tárgyak, így a megújuló természet, az életfa, az élet vize, a templom, s maga a tánc is azzal nyernek értelmet, ha mindezeket a középkori gondolkozás szimbólumrendszerébe illesztjük, úgy ahogy ezt Huizinga megfogalmazta: „Minden dolog, minden közönséges történés titokzatos kapcsolatban van a legszentebbel, és ez megnemesíti."[34] S ebben a szellemben nyer értelmet az is, hogy a körtánc esetében egy archaikus tradíció miként illeszkedik bele a keresztény középkor világképébe. Erre is **Huizinga** ad választ zseniális munkájában, *A középkor alkonyában*, amikor e kor szimbolizmusának a lényegét így foglalja össze: „A középkor sohasem felejtette el, hogy minden dolog abszurd volna, ha értelme kimerülne a jelenségvilágban betöltött funkciójában és helyében, ha lényege által nem nyúlna át egy másik, a miénken túli világba."[35]

Jegyzetek

1. E tanulmány először az Iskolakultúra (Vol. II. 1992. 21. pp. 83-86.) c. folyóiratban jelenz meg.
2. *Martin György*: A magyar körtánc és európai rokonsága. Bp. 1979.
3. *Bartók Béla:* Liszt-problémák. In: Bartók összegyűjtött írásai I. (Közreadja Szőllősy András) Bp. 1966. 701.
4. *Louis, Maurice A.-L.:* Le folklor et la dans. Paris 1963. 59.
5. *Goldschmidt, Änne*: Handbuch des deutschen Volkstanzes. Textband. Berlin. 1967. 35.
6. *Martin György*: A Tolna megyei néptáncok kutatása. In: Tánckutatás és tánchagyomány Dél-Dunántúlon (Szerk.: Bodai József) Bp. 1981. 21. nyomán
7. *Berkes Eszter:* A szlavóniai magyar népsziget tánchagyományai. Tánctudományi Tanulmányok 1967-1968. Bp. 1969. 128, 133.
8. *Maácz László:* Somogy táncélete. In: Somogyi táncok (Szerk.: Morvay P.-Pesovár E.) 1954. 40-41.
9. *Katona Imre:* Sárköz néprajza. Néptáncosok Kiskönyvtára 6-7. Bp. 1953. 15.
10. *Wolfram, Richard:* Die Volkstänze in Österreich und verwandte Tänze in Europa. Salzburg 1951. 58.
11. *Martin György*: i. m. 15. sz. kép.
12. *Pesovár Ernő:* A magyar tánctörténet évszázadai. Szöveggyűjtemény. Bp. 1972. 7.

13. Énekelj aranymadár. Német lovagköltők antológiája. (Válogatta és az előszót írta: Lator László) Bp. 1960. 300.
14. *Becker, Marie Luise:* Der Tanz. Leipzig é.n. 35. kép.
15. *Carmina Burana.* Középkori diákdalok (Szerk.: Kardos Tibor) Bp. 1979. 106. (3).
16. *Wolfram, Richard:* i. m. 58-59.
17. *Martin György:* i. m. 260., 293.
18. *Wolfram, Richard:* i. m. 58-59.
19. Alte Pinakotherk, München.
20. Vanyarc. MTA Zenetudományi Intézet Filmtára: Ft. 339.
21. *Pesovár Ferenc:* A magyar nép táncélete. Bp. 1978. 27-35.
22. *Louis, Maurice A.-L.:* i. m. 59.
23. *Carmina Burana.* 156. (12).
24. *Goetz, Hans-Werner:* Der kirchliche Festtag im frühmittelalterlichen Alltag. In: Feste und Feiern im Mittelalter. (Herausgeben von Detlef Altenburg, Jörg Jarnut und Hans-Hugo Steinhoff). Sigmaringen 1991. 57.
25. *Louis, Maurice A.-L.:* i. m. 79.
26. *Pesovár Ernő:* i. m. 25.
27. *Louis, Maurice A.-L.:* i. m. 73.
28. *Martin György:* i. m. 15.
29. *Klasszikus francia költők* (Szerk.: Lakits P.-Rónay Gy.-Szegszárdy-Csengery J.) Bp. 1963. 176.
30. *Carmina Burana.* 274.
31. *Vanyó László:* Az ókeresztény egyház és irodalma. Bp. 1988. 341-345.
32. *Lever, Maurice:* Korona és csörgősipka. Bp. 1989. 7-17.
33. *Eliade, Mircea:* A szent és a profán. Bp. 1987. 57.
34. *Huizinga, Johan:* A középkor alkonya. Bp. 1976. 155.
35. *Huizinga, Johan:* i. m. 151-152.

3. kép Martin György és Andrásfalvi Bertalan egy bátai idős asszonnyal

Andrásfalvy Bertalan

Visszatekintés az 1950-es és 60-as évek néptánc gyűjtéseire

A magyar néptánckutatásnak döntő korszaka volt 1951-től a 60-as évek végéig tartó időszak, amiben – annak idején – **Martin Györgynek** vezető szerepe volt. Ez idő alatt gyűlt össze az a táncfilm- és magnetofonszalag mennyiség és minőség, ami meghatározta a magyar tánckutatást. A 60-as évek után Magyarországon alig lehetett már eleven gyakorlatban néptáncot felvenni. Az a generáció, amelyik még a Gyöngyösbokréta idején kicsit feleleventette saját hagyományos táncéletét, már nem állhatott a kamera elé, azt már csak néhány idős ember képviselte. 1961-ben kiterjedhetett ez a táncgyűjtés Erdélyre, ami döntő táncanyagot hozott a magyar tánckincs megítéléséhez. A szorosan vett hazai kutatás kiegészült a moldvai, a mezőségi, gyimesi táncok filmezésével. **Kallós Zoltán** ekkor kapcsolódott be a filmezésbe. Erről az 51-től a 60-as évek végéig tartó korszakról szeretném – nem annyira tudományos, mint inkább személyes – emlékezésemet elmondani. Nyilván megérdemel ez a korszak egy pontosabb felmérést is, amire a későbbiekben valakinek vállalkoznia kell.

Ez az időszak egyáltalában nem volt kedvező a táncgyűjtésre. Miért? 1948-49 a fordulat éve. Megindul a faluban az az „osztályharc", amit a párt mesterségesen szít. Sorra büntetik és viszik el a kulákokat a Hortobágyra és más táborokba, megindul az egyház elleni kampány, az iskolák államosítása, a termelőszövetkezetekbe való kényszerítés, vagyis mindaz, ami a falvakban végső elkeseredésbe hajtotta az embereket. Ezekben a falvakban kellett táncot gyűjteni. A táncgyűjtésre azonban elszánt és lelkes csapat vállalkozott. 50-ben kerültem az egyetemre, a néprajz szakra, amikor **Martin György** és **Pesovár Ferenc** is. Előttünk jártak: **Pesovár Ernő, Maácz László, Erdész Sándor, Pálfi Csaba**, akik néhány évvel korábban kerültek erre a szakra és tánckutatással foglalkoztak.

Itt találkoztam tehát én is először Martin Györggyel, aki akkor – ugyanúgy mint én – a néprajz szakon vendéghallgató volt. Pesovár Ferenc is évfolyamtársam volt, aki jó ideig még egyenruhában járt, hiszen a Honvéd Együttes tagja volt és így került az egyetemre.

Az 51-es tanévben kezdte meg **Vargyas Lajos** a tanítást ezen a szakon. Már korábban, nyilván méltó lett volna arra, hogy itt tanítson, de politikai okokból ezt megakadályozták. Ő gyűjtötte maga köré azt a csapatot, amelyik ennek a tánckutatásnak hosszú ideig a derékhadát képezte. Ebben az esztendőben kezdődött volna, de aztán mégis elmaradt **Szentpál Máriának** a táncírásoktatása is az egyetemen, mint szabadon választott tantárgy. Vargyas Lajos tanár úr akkor kezdte

bemutatni a **Kodály Zoltán** *Magyar Népzenéjéhez* készült példatárat. Akkor még kefelenyomatban hozta a lapokat és ezeket vettük végig – hiszen ez a példatár önmagában is talán a legragyogóbb bevezetés a magyar zenei hagyományba! Ezeken tanultunk meg lejegyezni, kottáról olvasni, és mindazt, amit akkor a népzenéről, népdalról tudni kellett. 51 tavaszán Pesovár Ernő közreműködésével (vezetésével) került ez a csapat tulajdonképpen a Népművészeti Intézetbe, külső munkatársként, helyesebben alkalmi megbízatásokkal.

Széll Jenő és **Muharay Elemér** jóvoltából és segítségével megkezdtük az ún. kultúrversenyek látogatását. Különös ellentmondása ez ennek a korszaknak. Megindult a támadás a magyar hagyományok, a magyar kultúra folytonossága ellen és ugyanakkor mégis a Népművészeti Intézet próbálta szervezni a tájak, falvak hagyományos kultúráját bemutató kultúrversenyeket. Ezek természetesen már bizonyos mértékig ideológiai zászlók alatt mentek, de a lényege az volt, hogy megmozgassa az embereket a falvakban még fellelhető hagyományok felélesztésére. Bemutassák táncaikat, énekeljenek, színdarabokat adjanak elő, műsort mutassanak be. Volt ebben persze sok nevetséges dolog is. A tsz-ekbe agitáló asszonyok csasztuskáitól kezdve különböző alkalomra írt propagandisztikus színpadi jelenetekig. De voltak táncok is. Néha egészen egyszerű formában citerával, csak ének kíséretével, néha cigány vagy bumberdós zenekarral is. Arra kaptunk mi megbízatást, hogy járjunk el az ún. kultúrversenyekre és írjunk jelentéseket a Népművészeti Intézetnek, hogy milyen értékek bukkantak ott fel. Mi az, ami méltó arra, hogy tovább kerüljön a járási kultúrversenyből a megyei kultúrversenyre, vagy éppen az országosra. Így egyszerre voltunk felderítői a hagyománynak – kerestük a sok ocsú között a nemes búzát –, és egyszerre váltunk ítélő bíróivá a további csoportoknak a továbbjutásra. Nagyon kényes helyzet volt, mert nemcsak azt kellett megítélni, hogy ki volt jó énekes, ki énekelt népdalt, hanem azt is, hogy a szavalók közül, vagy az operaáriákat amatőr fokon eléneklők között kit kell tovább küldeni, ami presztízskérdése volt az ottlevő falvaknak.

Természetesen az egyetemre jártunk, ahol – abban az időben – bevezették a szigorú katalógust. Szerencsére ezek a kultúrversenyek mindig szombat-vasárnap voltak. Gyakran már péntek este ültünk föl a vonatra, hogy reggelre megérkezzünk a tett színhelyére, ahol a Pestről lejötteket – nemegyszer színészeknek, vagy a kultúrversenyt igazgató hivatalnokoknak néztek. Beültünk a zsűribe és ítélkeztünk. Jobb volt, ha sikerült inkognitóban maradni a háttérben és így készíteni a jegyzeteket.

Ezeken a kultúrversenyeken azonban a sok ocsú között fel-felbukkantak azok a tiszta búzaszemek, amiknek a filmezésére, az ott talált emberek felkeresésére aztán később sor kerülhetett. Kialakult a rendje ennek a munkának. Az első volt a felderítés, ami egyenlő volt egy ilyen kultúrversenyen való részvétellel. Utána az előkészítés következett, amikor lementünk a felfedezett együttes vagy szereplők

falujába és egy-egy szálon megindulva, egy-egy jó táncosnak vagy énekesnek az útmutatása nyomán összeírhattuk a faluban szóbajöhető embereket, akik táncolni, esetleg énekelni tudtak és hajlandók is voltak, illetőleg a gyűjtés lebonyolításakor segíthettek. Az előkészítés egyben azt jelentette, hogy rábeszéljük őket arra, hogy egy kitűzött napon – amit velük is megbeszéltünk – lejövünk és megpróbáljuk őket filmre venni. Ez volt a legnehezebb munka. Előfordult, hogy amikor megkaptuk az útbaigazítást, hogy itt és itt, ez és ez az ember a legjobb táncos, hogy oda menjünk el, bezörgetvén hozzá közölték, hogy most vitték el, vagy tegnap söpörték le a padlást, menjünk innen. Mégis azt mondhatom, hogy amikor minden okuk meg lett volna minket a legdurvább szavakkal kizavarni – hiszen nem ismertek minket és a rendszernek a leküldött pesti képviselőit láthatták bennünk –, soha durva szóval nem találkoztunk. Azok is megvendégeltek minket, akik szinte mindenükből kifosztottan álltak ott. Nem egyszer órákig tartott, amíg rábeszéltük őket. Elmagyaráztuk, hogy a tánc milyen fontos számunkra. Ha nem akart táncolni, mert hiszen most vették el a földjét, most vették el a csikait, most kényszerítették be a tsz-be, őseitől örökölt házát is esetleg el kellett hagynia akkor, bármennyire nevetségesen fellengzősen hangzik ma, kezdtük magyarázni, hogy éppen ezért táncoljon mégis, mert hiszen itt egy hadjárat folyik a mi kultúránk, a mi hagyományaink ellen. Maga még tud táncolni, táncolja nekünk el, hogy megmaradjon az utókor számára. Nem egy esetben ez hatott, és ezek a kifosztott, elkeseredett emberek ráállltak, daloltak és táncoltak.

A táncfilmezés lebonyolítása a legnehezebb feladat volt. Egyrészt az előbb elmondott okokból nyilvános helyen táncolni ezek az idős emberek nem voltak hajlandók. Nemcsak azért, mert ebben az időben különösen furcsa lett volna, hogy valaki táncol, mulat, hanem azért is, mert akiket mi filmezni akartunk idős emberek voltak már, akik különben sem táncolhattak volna koruknál fogva nyilvános helyen, legfeljebb farsangban vagy lakodalomkor borosan, a tánc nem jól állt már nekik. Nem egyszer kérdezték – hogy képzeljük, hogy ők vénségükre, vén bolond módjára táncoljanak? S akkor újra és újra ezeket kellett elmondjuk. Mi ebben hittünk és tényleg hittel mondtuk, s ezért tudtuk rábeszélni őket. A kitűzött napon természetesen a rábeszélt embereknek még a fele sem jelent meg. Érthető volt. Legtöbb esetben az asszony volt az, aki letiltotta a férjét, hogy ilyen szégyenbe ne menjen bele, ne vegye szájára a falu, különösen most, ezekben az időkben. De ezeket is néha meg tudtuk mozgatni, ezekhez akkor újra kimentünk rábeszélni őket. A filmezést általában vasárnap délutánra tűztük ki. Még akkor elég fény volt, hiszen olyan gépekkel dolgoztunk, amikkel csak napfénynél lehetett. Lámpás felvételek ebben az időben egyáltalában még nem készültek, napfénynél kellett dolgoznunk és téli időben elég rövidke kis idő volt ez. Keresni kellett egy olyan udvart is, ami lehetőség szerint zárt volt. Az iskolaudvar volt a legjobb a legtöbb esetben. Úgy, hogy kívülről be ne lássanak, hogy lehetőség szerint valami fal kerítse a filmezés helyét. Lehetőség szerint a föld sima legyen, ne legyen sáros,

ne legyen buckás, köves, hogy azon táncolni is lehessen. Ezért láthatóak a filmen az iskolaudvar hátterében a nélkülözhetetlen kis mellékhelyiségek. Ilyen esztétikai dolgokra nem lehettünk tekintettel. A megadott időben a falakon roskadásig ültek a gyerekek, a szomszédok és minden érdeklődő. Természetesen meg kellett alkudni a zenekarral is. A zenészek legtöbb esetben nem mindig ajánlották fel olyan szívesen a részvételüket, mint a táncosok. Abból a pénzből, amit ezekre az alkalmakra megkaphattunk – reprezentációs keretet –, bort vettünk, és a zenészeknek fizettünk, ha kellett. Ha parasztzenészek voltak, akkor nem. Különösen ha a szomszéd faluból kellett összeszedni egyenként a cigányzenészeket, akkor bizony bele kellett nyúlni a bukszába. A filmezésnél kb. a következő munkamegosztás volt: egy ember fogta a kamerát. Rendszerint – ha hárman-négyen mentünk –, akkor **Martin György** volt az, ő filmezett. Az első felvevők kis órarugószerkezetű 16 mm-es gépek voltak; kurblis gépeknek neveztük őket. Később már nagy eredmény volt, amikor egy Admira-Elektric géppel mehettünk és az igazi jó felvételek már e korszak végén, vagy inkább ez után készülhettek hozzávaló korszerű gépekkel. Egyikünk kezelte a magnetofont. A magnetofon az első időben egy 11 kg-os MOM magnetofon volt, aminek a cipelése is külön embert kívánt. Ez rendszerint a népzenekutató volt, akit meghívtunk erre az alkalomra. Sorolhatnám, hogy kik voltak azok: **Zámbó Istvántól** kezdve **Hajdú Andrisig, Olsvai Imre, Vavrinecz Béla, Halmos István, Buchbinder Oszkár** és biztos hogy sokat kifelejtenék, ha elkezdeném sorolni. Általában legalább 3-4 ember kellett ahhoz, hogy eredményes filmezést lehessen végezni. Egy volt a jegyzőkönyv író, aki fölírta a táncosnak a nevét, lehetőség szerint az életkorát, a szalag számát és a táncot, amit táncolt, és általában ez volt az, aki ott állt, és próbálta még utolsó pillanatban is a hezitáló, visszalépni kívánó idős embereket rábírni a táncolásra. Ennek volt a legnehezebb munkája, mert szaladt a filmeshez, szaladt a magnetofonoshoz. Írta a jegyzőkönyvet, szaladt tölteni a butykost, beszélt a zenészekkel, és fényképezett is. Végre fölzendülhetett a zene, és táncolni kezdett a felbiztatott, megkért, rábeszélt, lekenyerezett, leitatott táncos. Akkor már minden egyenesben volt, ha idáig eljutottunk. A filmezés végeztével a hangulat kicsit javult, akkor már mások is ittak a borból, hogy ne kelljen kiönteni természetesen. A zenészek még muzsikálhattak és mi határtalan boldogsággal az esti vonattal hazaindultunk. Ami rendszerint éjszakai utazást jelentett, nem egyszer a „fekete vonaton", nem egyszer testünkkel védve a magnetofont a verekedő utasoktól.

Ezekben az időkben olyan fontos filmanyag került a Népművészeti Intézet, később a Zenetudományi Intézet Táncosztályára, mint a bogyiszlói, a botpaládi, a madocsai, a Galga mentiek (Bag, Tura, Galgahévíz, Boldog), a tyukodi, a bujáki, a vásárosbéci, a karádi, a bátai, őcsényi, decsi, alsónyéki, a bukovinaiak anyaga. Ez volt a határainkon belüli anyag, egészen 1961-ig.

Minden esztendőben három-négy ilyen nagyobb akció volt, aminek az előkészítésében is s a filmezésében is résztvettem. Általában a dunántúli részek előké-

szítését vállaltam. Hónapokkal-hetekkel előtte jártam ezekben a falvakban s gyűjtöttem mindent, amit lehetett, hogy keressem közben azokat az embereket, akiket a táncfilmezésre rá tudok beszélni.

A határokon kívül ebben az időben nagyon kevés film készült. Erdélybe egészen 1956 nyaráig csak legközelebbi hozzátartozóknak, különleges engedéllyel lehetett utazni és csak 56 nyarán nyílt meg a határ, amikor azt hiszem az összes tánckutató valamilyen formában megfordult Erdélyben. Igazi nagy filmezésre, táncgyűjtésre ebben az évben még nem került sor. Készültünk rá, előkészítettük, jött az 1956 októbere. Mégis döntő volt a tánckutatás számára ez a rövid látogatás is, mert akkor találkozhattam Lészpeden **Kallós Zoltánnal**, akivel utána leveleztünk, amíg ő szabadlábon volt.

1961-ben egy IBUSZ iroda előtt elmenve láttam, hogy az IBUSZ 4 napos erdélyi utat indít. Ez akkor különleges lehetőség volt, mert az 56-os felkelés után újra lezárultak a határok, Erdélybe jutni magánúton vagy csoportosan nem lehetett. Megint visszaállt az a rend, hogy haláleset, vagy súlyosabb betegség esetén különleges engedéllyel lehetett csak Erdélybe útlevelet kapni. Ezt az IBUSZ indította 4 napra. Nagyvárad-Kolozsvár volt az út és erre riadóztattam akkor **Pesovár Ferencet** és **Martin Gyurkát.**

Sikerült időben értesíteni **Kallós Zoltánt** is – aki akkor Gyimesen volt –, hogy két és fél napot tudunk tölteni Kolozsvárott, viszünk gépet, szeretnénk a környéken filmezni, gyűjteni. A szokványos IBUSZ utak voltak ezek. Egyetlen egy buszban, idegenvezetővel, szoros programmal. Nagyvárad megtekintése után este érkeztünk Kolozsvárra, ahol Kallós Zoltán várt minket. Mindent előkészített. Szülőfalujában Válaszúton, Bonchidán és Mérán filmeztünk két napon keresztül. Elkértük magunkat a csoporttól, hogy nem veszünk részt a csoportos kolozsvári műemlék-, múzeumi- és városlátogatáson. Ezen a két napon készültek az első hiteles filmek az erdélyi táncokról, amelyek a zenével együtt kerültek felvételre. Ez volt az első felejthetetlen erdélyi gyűjtőút. Röviden ugyanaz történt itt is, mint a magyarországi filmezésekkor csak nem volt idő annyira előkészíteni s nem egy helyen a hazatérő traktorról vettük le azt az embert, akiről Kallós Zoltán tudta, hogy jó táncos. Másikat a szénaboglya rakásából hívtuk le és úgy ahogy volt az akkori munkaruhában, overallban, munkanadrágban állítottuk a kamera elé. Természetesen ugyancsak meg kellett ismételnünk az érveinket. Nekik sem volt nagy kedvük a táncolásra, s meg kellett magyaráznunk, el kellett mondanunk, hogy milyen nagy szükség van arra. Bármennyire – most is, akkor is – megmosolyogták ezeket az érveket: ha nem táncol, akkor sírba viszi ezt a tánctudást. S mennyire igaz volt. Ezt a generációt Magyarországon a 70-es években már nem lehetett megtáncoltatni és tulajdonképpen ma az erdélyi gyűjtéseknél is ez a generáció hiányzik és már egészen más az, amit most találunk.

Mindezt ezen az emlékülésen mondom, mert ezeknek a gyűjtéseknek fő mozgatója **Martin György** volt. Ő volt legfelkészültebb ezekhez, mindazt tudta, amit korábban erről a területről – népzenéről, néptáncról, népszokásokról – tudni kellett, vagyis felkészült és nemcsak vaktában vágtunk bele a munkába. Azért szeretném bemutatni a videóra átvitt változatát az akkor készült néma filmeknek, bár ezek a némafilmek már sokkal többet értek, mint a korábbiak. Tudniillik – nem tudom már, hogy melyik filmezéstől kezdve – Tinkának eszébe jutott az, hogy a dallam kezdésekor áthúzza a kezét a lencse előtt. Ettől kezdve tudtuk szinkronba hozni a magnetofonfelvételt a mozgással. Ettől kezdve volt lehetséges az, hogy a zene és tánc kapcsolatára figyelhessünk és földolgozhassuk, ill. földolgozza Martin György, akinek ez adta meg a lehetőséget, hogy a táncokat a zenével kapcsolatosan strukturálisan is vizsgálhassa.

Az a többszázezer méter film, ami ebben a periódusban készült, lehet, hogy technikailag rossz; színhelye, a bennelévő öltözet hétköznapi, néha megdöbbentően rossz; de nem reprezentatív táncfilmeket akartunk csinálni, hanem a mozgást akartuk rögzíteni. Ezek a kulcsai a magyar néptánckutatásnak.

Az volt az elvünk, hogy először egyenként minden táncos táncolt, utána mindenki együtt. Akkor rengeteg új dolog jött elő, és akkor a kiválasztott emberek jöttek, mert hiszen takarékoskodni kellett a filmmel is. Aki a közös táncban feltűnt, valami olyat táncolt még, amit az egyéni táncában nem táncolt, akkor őt újra filmeztük. Körülbelül ez volt a módszer általában az ilyen filmezésnél. Ezzel el is telt az idő. Amikor a fényviszonyok már nem engedték tovább a filmezést, a zenekar mindig együtt maradt és amíg lehetett akkor a hangszeres zenéket vettük fel magnetofonra. Rendkívül értékes anyag került ilyenkor elő, hiszen a táncalkalom azokban a zenészekben is – nemcsak az erdélyiekre gondolok, hanem a magyarországiakra is – előhívta a régi emlékeket, s egymás után próbálkoztak olyan dallamokkal – ezeknél a tánczene felvételeknél –, amiket évtizedek óta nem játszottak. Akkor látták, akkor jöttek rá, hogy mi iránt érdeklődünk, mi az ami nekünk fontos s akkor ők próbáltak segíteni és hozzátenni azt, amit gyerekkorukból vagy évtizedekkel előbb átéltek, hallottak és próbálták ezeket lejátszani. Egy alkalommal egy vak cigány is volt ott, aki csodálatos dallamokat játszott. Mivel vak volt, már nem nagyon játszott zenekarral együtt, viszont az anyaga, amit játszott az tényleg az erdélyi verbunk zenének a legszebb darabjai voltak. Ez is a filmezésnek az estéjén volt, amikor már a filmezés lehetetlenné vált, és folytatódott a zenefelvétel a szobában. Körülbelül így volt ez a magyarországi színtereken is. Lehetőség szerint tehát a filmezés után még együtt maradtak a zenészek, a táncosok és gyűjtők is és ezeken az estéken igen sokat tanulhattunk.

Nem véletlen, hogy zárt kapuk mellett csináltuk, mert féltünk, hogy valami baj lesz ebből. Erdélyi utainkon ha egyik faluból a másikba indultunk, éjszaka mentünk, nehogy feltűnő legyen vonulásunk. Ennek ellenére 64-ben, mikor beidéztek

Szamosújvárra, fölolvasták, hogy az előző esztendőkben melyik napokon melyik faluban voltam. Mindent figyeltek, mindenről tudtak.

Ugyancsak a mérai filmezés alkalmával volt az egyik legmegdöbbentőbb élményem, amikor ugyancsak Árussal – aznap ismerkedtünk meg – fönt a hegyen filmeztünk. De ez már késő október volt. Hogy az októberi napfényt kihasználhassuk, fölmentünk a hegyre – jó távol volt ez a falu fölött az a hely, ahol muzsikáltunk – és sorra táncolt 4 vagy 5 ember legényes táncot, melyet korábban még nem vettünk föl. Akkor ez az **Árus Feri** azt mondta: „Tudom, hogy maguk kicsodák, maguk pesti színészek. Most mi eleget táncoltunk, most táncoljanak maguk is! Ekkor **Martin Gyurkát** taszigáltuk, löktük előre. Ő ismerte **Molnár Istvánnak** azokat a filmjeit, amit 1942-ben, 1943-ban készített ugyancsak Mérában. Fölkészülésként erre az erdélyi útra szóról szóra, pontról-pontra megtanulta Martin Gyurka az akkor 19-20 éve felvett táncot. Akkor mindegyikünk nagy ámulatára ódaszólt Árusnak: Akkor egy legényest húzzatok! Elkezdte húzni Árus a legényest és ő meg eltáncolta azt, amit a filmről megtanult. Mellettem állt egy olyan 25 év körüli fiatalember. Egyszer csak elkezdett ordítozni: „Emberek nézzétek, az apám táncát táncolja!" Az apja akkor már több éve halott volt. S tényleg utána nyomoztunk. Róla szólt a felvétel, amit Molnár István Mérán készített. ... Hangya Józsi a magas, baloldali táncos, dadogott. Nagyon nehéz volt vele beszélni, mert mindig dadogott, de ha énekelni kezdett, akkor nem dadogott, csodálatosan énekelt, több felvétel őrzi a hangját.

Mindez csak számunkra nagy élmény. A kívülálló számára a zene nélküli tánc egy kicsit nevetséges. Ezek a felvételek már aztán többnyire úgy készültek, hogy beütéssel jeleztük a dallam kezdetét. Még ezen erdélyi gyűjtések alatt nem mindegyiken volt kialakult ez a módszer, és úgy lejegyzésnél szinkronba lehetett hozni a dallamot a tánccal. De itt van már, itt a beütés, látható volt, indult egy új dallam.

Ezeket a villanásokat akartam erről a korról felhozni. Aláhúzva megint azt, hogy ez az anyag pótolhatatlan gazdagságú, még ha a legrosszabb körülmények között – amit csak el lehet képzelni – készültek. Gazdaságilag és politikailag is. És hogy ez a filmezés mégis mind lehetővé vált, az néhány embernek köszönhető. **Széll Jenőnek, Muharay Elemérnek**, akik megindították, támogatták és elsősorban **Martin Györgynek**.

4. *kép* Válaszúton. Balról: Pesovár Ferenc és Kallós Zoltán

Kallós Zoltán

Visszaemlékezés az első közös erdélyi gyűjtőutakra

(Válaszút, Magyarszovát, Feketelak, Buza, Méra 1962.)

Elég nehéz dolog méltóképpen, személyéhez méltóan visszaemlékezni róla. Akik közvetlen környezetében dolgoztak azok tudják milyen ember volt. Azt hiszem, hogy csak jót lehetne mondani róla. Egy rossz oldala volt, hogy nem evett. Talán ez volt egyik oka, hogy ilyen hirtelen eltávozott közülünk. Ha nem tették oda az orra elé az ételt, napokig nem evett. Így volt ez a gyűjtőutakon is. Úgy kellett ügyelni, mint egy kisgyermekre, hogy ne hanyagolja el az étkezést.

Ha megnézzük a könyvtárát, azt hiszem, hogy abban minden benne van, az egész életműve. Ott irodalomtól elkezdve táncig, népzenéig, földrajz, történelem, minden. Úgyhogy azt hiszem, hogy tánctudományi körökben most érezzük legjobban a hiányát, ebben az átmeneti időszakban, főleg az Akadémián, azt hiszem hogy nagyon hiányzik.

Elmondanám először, hogy hogyan is kerültünk kapcsolatba és hogy szövődött a barátságunk. Annak idején én Moldvában tanítottam és **Andrásfalvy Bertalan**, mint egyetemista – azt hiszem – rendeztek egy kirándulást a román tengerpartra. Ő pedig Kolozsváron összekerült egy barátommal, aki neki távoli rokona volt, Bogdán Imrével. Elmondta, hogy szeretne elmenni Moldvába. Sokan le akarták beszélni erről az útjáról. Annak ellenére eljött. Ő nem ment le a tengerpartra. Én akkor Lészpeden tanítottam. Ez 56-ban volt. Utána jött a forradalom, megszűnt a levelezés, minden. Később újból felvettük a kapcsolatot és egyszer eljöttem én egy kiránduló busszal Budapestre, ugyanakkor jött egy unokaöcsémnek a felesége és egy moldvai jeles adatközlőm, Demeter Antiné Jánó Anna. Én persze csak három napot kaptam, mert útlevelet nem kaphattam, és akkor hozott össze engemet Berci Gyurkával. Akkor ő a Népművelési Intézetben dolgozott eléggé sanyarú körülmények között, egy sötét szobában, azt hiszem, hogy még ablak is alig volt rajta. Hát első dolga azt volt, hogy megajándékozott a Pátria lemezsorozattal, főleg a széki lemezekkel, mert az állott közelebb hozzám. Én azt ismertem Székről, mert annak idején **Nagy Olgának** a férje ott volt kispap és ott egyszer végighallgattuk a parókián. Mert a parókia kapott egy sorozatot ezekből a felvételekből Lajthától.

Utána átjöttek ők egy kiránduló busszal. Meg volt beszélve, vártam őket Kolozsváron az Asztóriánál. Ez volt az első kiszállásunk Válaszútra és Mérába. Következő úton ott volt **Pesovár Feri**, **Andrásfalvy Bertalan** és **Tinka**. Az úticé-

lunk **Válaszút**, **Magyarszovát**, **Feketelak** és **Buza** volt. Elsősorban a Mezőség tánckultúrája és a zenei hagyománya izgatták a legjobban a fantáziáját, mert a széki és a szépkenyerűszentmártoni gyűjtésen kívül semmit nem ismert ő sem, nem ismerték tudományos körökben sem akkor ezt a területet. Nemcsak a magyar, hanem a román tánckultúra is érdekelte, ami természetesen itt összefonódik, nemzetiségi terület lévén egy közösségen belül is. Vannak persze jellegzetes román és jellegzetes magyar táncok is, de mivel ugyanazok a zenészek szolgáltatják a zenét, hát összekeverik sokszor és amire egyik faluban azt mondják, hogy magyar, a másikban azt mondják, hogy román vagy fordítva. Először **Válaszúton** filmeztünk román, magyar és cigánytáncot. Onnan átmentünk **Szovátra**. Azt lehet mondani Szovátról, hogy egyik leghagyományőrzőbb mezőségi falu **Szék** után, talán vetekedik is a széki hagyományokkal. Főleg a ritka magyar tánc, a négyes és a szászka tánc volt az, ami előtte ismeretlen volt. Tőlem hallott róla és Székről került elő valami, de hát tudományosan addig még nem nagyon foglalkoztak a széki táncokkal sem. Úgyhogy ezeket néztük meg aprólékosabban. Szováton éppen kalákatáncot fogtunk ki, s az utcán táncoltak, a falu közepén. Hát a rendőr is ránkcsapott akkor. De akkor még könnyű volt ugrálni, mert még megvolt a Magyar Népi Szövetség. S volt egy támasz, a község bírója. Magyar ember volt **Bodor Andrásnak** hívták, akinek a felesége falumbeli volt. Vagyis jobban mondva az anyja válaszúti volt. Odajött a rendőr. Leigazoltatott. Tovább folytattuk a filmezést. Román, magyar táncokat filmeztünk. Onnan felültünk a buszra, s persze gyalog mentünk ki a főútra, mert nem voltak buszjáratok annyira még, mint most. Az utak is elhanyagoltak voltak. Gyalog cipeltük a nagy Butoba magnót. Egy kézzel felhúzható gép volt, kb. 15-16 kilós. Felültünk a buszra. Persze mind a négyen álmosak voltunk. A hátunknál ült egy buzai menyecske. Azt mondja: ugye maguk mind egy helyre tartoznak, azért ilyen álmosak? Hova mennek? – Feketelakra. – Kihez? Mondom kihez. Hát azt mondja: az a menyecske nekem rokonom. Mert az unokaöcsém felesége buzai volt. De mondom: holnap megyünk Buzába. – Kihez? – Bődihez, Szász Jóskához. – Hát az nekem unokabátyám.

Elmentünk **Feketelakra**, és a parókia udvarán filmeztünk 16-18 éves fiatalokat. Úgyhogy ott még teljesen megvolt a folytonosság. Sajnos jött ez a korszak, a Ceausescu-időszak, amikor elnéptelenedtek a falvak és teljesen végeszakadt a folytonosságnak. A magyar tánccsoportokat teljesen lezüllesztették, de nagy részben még a románokat is. Úgyhogy azt lehet mondani, hogy Feketelakon ez a kultúra a fiatalok körében már nem ismeretes, csak filmről vagy a hangzó anyagról, amit felvettünk. Két banda volt a faluban abban az időben. Kb. egy 6-700 lelkes falu, többségben magyar. Ez anyámnak a szülőfaluja. Onnan átgyalogoltunk **Buzába**. Bődiéknél voltunk, Jóska bácsiéknál. Egy régi nádfedeles ház volt. Annyian voltak. Így álltak a pitarba, a házba. De olyan csend volt, olyan fegyelmezettül viselkedtek. Gyönyörű felvételeket csináltunk. Ott volt egy magyar

prímás. Simon, – nem is tudom a másik nevét – Csutkó volt a mellékneve. Gyurkának ez a zenész tetszett a legjobban többek között. Most, hogy elmondjak egy történetet: Feketelakon persze ők is táncra perdültek mindannyian. Anyámnak a nővére, aki 9 évvel idősebb volt anyámnál – anyám nem is tegezte, kedezte – elnevezte Gyurkát ördögmatollának, hogy úgy jártak a lábai, mint a matolla, mint az ördögmatolla. Na most egy érdekes dolog történt, hogy mennyire tudott bánni az emberekkel és rábeszélni, ahogy mondják nálunk a Mezőségen, annyira kedves tudott lenni, hogy a bőre alá bújt az embernek. **Mérában** történt, hogy filmezés közben odakerült a helyi pásztor, aki mocsi születésű volt, furulyázott és táncolt is, de azelőtt egy néhány nappal jött ki a kórházból. Még azt is megtáncoltatta Gyurka. Erre azt mondták a méraiak, hogy Tinka még a halottakat is meg akarja táncoltatni.

Na most **Gyimesre** térve – itt van **Tankó Gyula** is – ott filmeztünk a házigazdáméknál, és vasárnapi tánc lévén, ott volt a szomszédban a tánc, a kultúrotthonban. Elmentek a táncba, a szomszédasszony felvette Gyurkát táncolni. A házigazdának a kommaasszonya, az is egy nagyon mulatós asszony volt. Kellett indulni a vonathoz és Gyurkát nem tudtuk „kivájni" a táncból, majdnem elkéstük a vonatot, annyira belemerült a táncba.

Most ez volt az egyik legtermékenyebb gyűjtésünk. De elmondhatok egy másik esetet **Ördöngösfüzesről**. Ez már a 6 hónapos hivatalos ott-tartózkodása idején történt, mert a hivatalos kiszállásokon kívül csináltunk mi ilyen „félrelépéseket". Többek között ilyen volt az egyik ördöngösfüzesi félrelépés. Ott anyámnak két első unokatestvére volt férjnél, azok gyerekei nagyon sokat segítettek a táncok felgyűjtésében, s a zenei felvételben. Úgyhogy vagy 16-18 embert filmezett egy nap alatt, akik legényest táncoltak. Kimentünk a cigánysorba és összegyűlt a tömeg az utcán. Jött a mocsi busz, nem tudott tovább menni. Megállott. A sofőr leszállott és egy nagyot táncolt az utca közepén.

Vasárnap lévén a gyerekek, a fiatalok nem mentek a mezőre a juhokkal legeltetni. Az öregek mentek el. Nem kaptuk el az öregeket. Hát hétfőn az öregek hol vannak? Ott voltak a **közösbe, hánták a ganéjt**. Na menjünk le, táncoltassuk meg az öregeket. Három jeles táncost tartottak ott nyilván a faluban. Kimegyünk, hát vittünk egy liter pálinkát is, kellett a hangulathoz. Nem, ők nem táncolnak, hogy táncoljanak **mies nap**, dologidőben szégyen táncolni, még ünnepnap igen, de mies nap nem lehet táncolni. Bekapcsolta Gyurka a magnót, erre elhajította az öreg a villát s a ganéjdomb tetején elkezdett táncolni. Na ilyen élményeink voltak.

(Filmvetítés ...)

Azt hiszem a legvirtuózabb mezőségi forgatós a feketelaki, szerintem. Itt elmondhatom, hogy itt került aztán egy kiváló táncos, az öreg **Kis Feri Bakó**, aki háromféle legényes táncot táncolt, a **ritka magyart**, a **sűrű magyart** és a **verbunkot**. Ez elég ritka, hogy mind a hármat tudja valaki. Anyámnál idősebb volt vagy

4 évvel, táncosa volt leánykorában. ... Ugyancsak itt találkoztunk Feketelakon egy olyan asszonnyal, akinek a fia, mint levente – a Szolnok-Doboka megyei és Kolozs megyei leventéket – Sopron megyébe irányították és ott meghaltak vagy 28-an Csókakőnél s valahányszor kimentem mindig elsiratta, mert velem volt egyidős és ez alkalommal is felvettük ezt a siratót. ... Sajnos nem hangos a film. ... Ez az öreg énekelt egy ilyen népdalt, hogy „Egy asszonynak éles nyelve egész falut bépengette..." s akkor Gyurka áttette, hogy Kallós Zoli éles nyelve egész várost bépengette... valami ilyesmi ...

A következő nagyon fontos és termékeny gyűjtése volt Gyurkának az a 6 hónap, amit hivatalosan töltött Romániában. Ebben az időszakban átjött aztán Sztanó Pali a hangosfilm felszereléssel és több helyen csináltak hangosfilm felvételt: **Magyarlapádon, Széken, Bonchidán.** Bonchidáról be volt szervezve, hogy átmegyünk Válaszútra – ez pünkösd harmadnapján volt – délelőtt filmeztünk Bonchidán, délután átmentünk Válaszútra. Összegyűltek a táncosok és a zenészek Válaszúton és egy olyan vihar kerekedett, hogy sajnos nem tudtuk megcsinálni ezt a hangosfilmet, ami eléggé bántott engemet is, mert pont a szülőfalum maradt ki ebből a hangosfilmezésből.

Most Bonchidára visszatérve, ott is megszűnt a folytonosság, mert Bonchidán is, Válaszúton is a lakosságnak 2/3-a román 1/3-a magyar és az akkori intézkedések szerint nem engedtek külön magyar táncot szervezni, házaknál sem lehetett összegyűlni. Megbüntették a fiatalokat, hívogatták a rendőrségre, úgyhogy megszakadt a folytonosság, megszűntek a zenekarok, úgyhogy az van, amit felvettünk magnóra és felvettünk filmre. Vége szakadt ennek a zenélési módnak, ugyanúgy lesz majd Gyimesen is. Kihal ez a generáció és vége az egésznek.

Na most **Gyimesre** visszatérve, ott is mesterségesen züllesztették le az egészet, ahogy én láttam a dolgokat, mert a néptanács és a szeredai vezetőség inkább szorgalmazta a csíki zenészeket és a fúvósokat, hogy lezüllesszék a helyi hegedűsöket, csúfolták, hogy ez egy maradi zenélési mód már ebben a modern világban nem állja meg a helyét. És milyen szegényes, és milyen primitív! Evvel tömték az agyát a gyimesi fiataloknak, hogy szégyelljék azt. Ugyanezért maradt le a viselet is. Egyik napról a másikra a gyimesiek teljesen kivetkőztek. Nem szerveztek csángó bálokat, mint azelőtt. Hát nekem olyan nagy élményem volt Felsőlokon, Gyuszi (Tankó Gyula) máskülönben annak idején mint legényember az adatközlőm volt, és a Tegnap a Gyimesbe jártam kötetben is elég szép számmal szerepel, mint adatközlő. Talán ez volt az egyik oka, hogy lemaradt a csángó tánc. Na most ott az én háziasszonyomnak az édesanyja nagyon értelmes, okos asszony volt, Zoltinak, a **Vak Zoltinak**, a zenésznek a nagyanyja. Egy alkalommal ott bementünk a táncba. Ott állítólag a fiatalok kérték a modern táncot. Na nézze meg – azt mondja – hogy mennek, mintha betegek lennének. Na menjetek, **eregeljetek** csak, mert sokára lesz, amíg odaértek. Így jellemezte a modern táncot az öregasszony...

Egyetlen szórakozási lehetőség volt **Feketelakon**, hogy minden vasárnap tánc volt. Beállították a zenészt tavasztól őszig. Gabonával fizettek és érdekes módon a templom közelében volt a tánc. Ha vasárnap harangoztak vecsernyére, leállott a tánc, bementek a fiatalok a templomba, kijöttek és utána folytatták a táncot. ... Ezek a fiatalok. **Bonchidán** ott sikerült összehozni a filmezést. Lehet, hogy ismerik **Bálint Pataki Jóskát**, aki most itt van. Az édesapja volt ott a református pap és nagyon jóban volt a falusiakkal, úgy a románokkal mint a magyarokkal. Ő szervezte meg az embereket, hogy eljöttek táncolni. Van **magyar akasztós**, és van **román akasztós** a Mezőségen. ...

Filmvetítés ...

Ez a ritka magyar. Érdekes módon **Bonchidán** szembe helyezkednek egymással két sorban, úgy táncolják a ritka magyart és időközben helyet cserélnek, **Válaszúton** pedig körben járva tapsikálnak és úgy kezdik a táncot. Azt hiszem ezek már mind meg is haltak, ezek az öregek. Olyan 80-85 év körüliek. A válaszútiak közül is csak talán egy él még, akit akkor filmeztünk, Lukács Marci. 69-ben volt ez a filmezés. ... Ez a tánctípus valamikor Széken is volt, aztán egy bizonyos változáson ment keresztül, kb. 5 faluban volt meg: **Válaszúton, Kendilónán, Kolozsborsán, Fejérden** és **Telekfarkán**. Típusban ez volt a leglassúbb tempó, úgyis mondták, hogy **lassú magyar**. ... A zenészre visszatérve, ez egy dinasztia volt. Az öreg **Szilaj, Pusztai Endre** az anyám lakodalmában is ő muzsikált. A cimbalmos pedig túlélte az egészet, ezelőtt három évvel halt meg vagy négy évvel 87 esztendős korában. ...

Sűrű magyar ... Válaszúton filmeztünk egyszer a Kis utcán, s jött az egyik nagybátyám az ökrös szekérrel, hordta a ganéjt a mezőre, s meghallotta, hogy muzsikálnak az udvaron. Megállította az ökröket, bejött és ő táncolta a legnagyobbat. A legényesben ő volt a legjobb. ...

Román csárdás ... Ezután jön a jellegzetes mezőségi román forgatós, a román akasztós. Egyik legszebb dallam, gyönyörű. A románoknál is ugyanaz történt, mint a magyaroknál. A fiatalok már nem tudják, csak az öregek ... Sebes csárdás, román csárdás ... Sajnos nincsen rajta a magyar lassú és a sebes csárdás.

* * *

Martin Gyurkára visszatérve, elmondhatjuk, hogy óriási munkát végzett. Sajnos pont akkor törött kettőbe ez az ív, amikor a legtöbbet tehetett volna, most jöttek volna a nagy szintézisek. Elmondhatjuk róla, hogy tánctudományi körökben talán **Bartókhoz** és **Kodályhoz** mérhető a munkássága, és tulajdonképpen az az iskola, amit ő elindított itt Magyarországon, a néptánc anyanyelvi szinten való megtanulása egyre inkább teret kezdett hódítani. Nemcsak Magyarországon, túllépte Magyarország határait is. Európa határait is. Japánban, meg Amerikában is, mindenhol így tanítják a néptáncot. Mert szorosan kapcsolódik a zenei anya-

nyelvhez ez a mozgáskultúra. És ő mindig azon volt, hogy ha gyűjtöttünk, hogy teljes táncciklusokat felvenni, úgy hangszerest, mind filmre is. Minden faluban megnézni azt tulajdonképpen, hogy miből is áll ott az a ciklus. Ugyanezt mondta annak idején Kodály is, hogy minél több hangszeres zenét kell felvenni. Mert nem voltak ilyen technikai felszerelések annak idején, hogy így lehessen rögzíteni ezeket a hagyományokat. A tanítványai ezt tovább folytatták és folytatják, főleg az Akadémián.

Kialakult egy olyan kör, akik nem is mint hivatásos zenészek vagy táncosok, hanem mint amatőrök, de rengeteget jártak át, mint pl. **Juhász Zoli** is, mérnök lévén egyszer csak úgy feltűnt vagy ne említsünk mást, mint **Berecz Andris** is, mint énekes csak úgy feltűnt, vagy **Halmos Béla**, aki szintén mérnökit végzett. Tulajdonképpen ő indította el annak idején őket is arra az útra, amit most csinálnak. Föltűntek a Röpülj Páván. Egyszer csak megjelentek Martin György lakásán gitárral **Sebő Ferivel**. Martin György volt az, aki felhívta figyelmüket, hogy vegyék csak kézbe a *Széki Gyűjtést*. Akkor eljöttek Erdélybe, hogy eredetiben is hallják ezt a zenét. Közösen voltunk egyszer egy alsótőki lakodalomban, ahol pont **Almási Pista** volt a násznagy, aki a Kolozsvári Folklór Intézetben dolgozik most is. (Volt egy lány náluk, aki a gyerekekre ügyelt, mert Pistának a nagyapja Alsótőkön volt pap, s ennek a Rózsikának volt a násznagya.) S ott egy olyan prímás muzsikált, akiről Járdányi említést tesz *A kidei magyarság világi zenéjében* **Csoma bácsi**, aki szarvaskendi volt. Egy teljes magyar zenekara volt. Kidében az muzsikált. És pont ez az öreg volt megfogadva a lakodalomba. Jó hogy fennmaradt egy néhány felvétel tőle, de az öreg meghalt és amit tudott, amit jó lett volna még felgyűjteni, magával vitte.

Most örvendetes dolog az, hogy van ez a **Martin Alapítvány**. És a fiatalok úgy látom, hogy foglalkoznak is evvel a problémával, mert azért pénz kell ehhez, hogy filmezni tudjunk, fotózni tudjunk, magnófelvételeket csináljunk. Tudjuk, hogy mit jelent az. Egy út különösen most nagyon sokba kerül. Az még örvendetesebb dolog, hogy egy román kollegánk is bekapcsolódott ebbe a munkába. Ezt a gyűjtést csak önzetlenül és minden nacionalista elgondolás nélkül lehet csinálni, mert a folklórban, a népi kultúrában nem ismerünk szűk történelmi és földrajzi határokat. Itt egy Kárpát-medencei kultúráról van szó, ami színekkel ugyan megkülönbözik egymástól, de tulajdonképpen ez egy európai kultúra, az egyetemes kultúrának szerves része és bizony ebből minél többet kéne megmenteni az utókor számára.

Reméljük, hogy Martin György szellemében ezek a fiatalok, akik mellette dolgoztak, tovább viszik ezt a munkát és az ő egyéniségéhez mérten ezt tovább kellene folytatni és csinálni. Én ennyit akartam mondani. Átadom a szót, mert az idő egy kicsit elhaladott. Sokat lehetne beszélni Martin Gyurkáról, mint emberről, de ezt bizonyára sokan tudják, hogy milyen volt, és fölösleges, hogy én erről még

beszéljek. Én mint barátomat... Neki köszönhetek sok mindent, hogy ennyire megismertek néprajzi körökben, folklór körökben és sohase felejtkezek meg arról, hogy én is megemlítsem. Ezért vannak ezek a közös kiadványok, hogy felszínen legyen a neve. Ha valakit valahol ismernek a világon tánctudományi körökben, azt hiszem, hogy az Martin György. Köszönöm a figyelmüket.

5. kép Pálfi Csaba, Maácz László és Martin György

Héra Éva

Martin György és a folklórmozgalom kapcsolata

A tánckutatás és a folklórmozgalom kapcsolata címmel jelölték a rendezők előadásomat, de én nem erről a tudományos igényű témáról szeretnék szólni. Megtették ezt már nálam hivatottabb értői is e témának, elsősorban éppen **Martin György**, aki az Intézetünk és a CIOFF által kiadott monográfia sorozatban adott erről teljes összefoglalást.

Martin György jelenlévő pályatársai munkásságának szellemiségét őrizve és folytatva adtak az elhangzott előadásaikban összefoglalást tudományos elemző munkájuk egy-egy állomásáról. Mindannyian érezzük, hogy ez az emlékezés a legméltóbb hozzá, hiszen tudjuk, hogy milyen önmagával is elégedetlenül sorolta mindazokat a témákat, feladatokat, melyek még feltárásra, összegzésre várnak.

Azok a kollégák, akik mellette dolgoztak, de azok is, kik valamilyen formában kapcsolatba kerültek vele, bizonyára sokat beszélhetnének arról, hogy mit jelent, vagy jelentett kutatói személyiségük, szemléletük, magatartásuk kialakulásában a **Martin Györggyel** való kapcsolat. A hihetetlen és önpusztító munkabírása, az igényessége, részletek iránti precizitása, a következetessége és az a kíméletlenül őszinte, mindig csak az ügyet szem előtt tartó, bíráló-ösztönző magatartása, mely pályatársaihoz való viszonyát is mindvégig jellemezte.

Munkássága a néptánckutatásban módszert és szemléletet meghatározó mérföldkő, de úgy érzem, hogy a **Martin Györgyről** kialakított kép nem teljes, ha csak mint **tudósról** beszélünk róla. Életműve nemcsak a tudomány számára fontos, hanem a **közművelődésben** is meghatározó, néptáncmozgalmunk fejlődésének irányadó. Erről szeretnék néhány szót ejteni.

A hazai néptáncmozgalom alakulása és fejlődése egyedülálló képet mutat Európa-szerte. Másságát, az európai hasonló revival mozgalmakhoz viszonyítva, az eredeti anyaghoz való tudatos viszonya adja. Nálunk már a mozgalommá szerveződés első szakaszában, a *Gyöngyösbokréta*, majd a *Regős cserkészet* idején is alapvető kérdés volt a **hitelesség kérdése**. Mennyiben igaz és néprajzilag hiteles az az anyag, amit az együttesek színpadra visznek. 1945 után, az intézményesülés első korszakában, a Táncszövetség, majd a Népművészeti Intézet tanfolyamain már **Martin György** és kutatótársai, akik maguk is kíváló táncosok, tanítják a táncosoknak a frissen gyűjtött eredeti táncokat. A falusi együttesek színpadi munkáját is alapos helyszíni gyűjtőmunka előzi meg. A legnagyobb hatású mozgalom, a táncházmozgalom kirobbanásának indítója az a rendkívül gazdag néptánc- és népzene gyűjtés, ami a példát és az alapanyagot szolgáltatta.

Mindezek azonban csak száraz tények, és csak félig adnak magyarázatot arra, hogy miért alakulhatott ki a 70-es évek végére a magyar néptánc és népzenei mozgalom világszerte ismert és elismert **magyar modellje**. Ennek okát a gyűjtések és a tudományos rendszerező munka eredményei mellett a **szellemiségben** látom.

Azoknak az embereknek a szellemiségében, akik a népi írók legjobb hagyományait folytatva, **Bartók, Kodály** munkásságát példázva, a néptánc és népzene fejlődésének egyetemességében gondolkodva, a kultúra és közösség kölcsönhatásainak jegyeit ismerve törekedtek arra, hogy ez a műveltség a mindennapi cselekvő kultúrában szervesüljön. Hogy a színpadon, a táncházakban és mindennapjainkban részünkké váljon. Ez a gondolat nemcsak teoretikus koncepció volt részükről, hanem a gyakorlatban is vállalták azt a közművelődési munkát, ami ennek az elképzelésnek a megvalósításához kellett. Tanfolyamokon tanítottak, előadást tartottak, fesztiválokon, találkozókon értékelték az együtteseket és ott voltak a táncházakban is. Támogattak mindannyiunkat személy szerint is. Kit bátorítással, kit szakmai tanáccsal, kit irodalommal láttak el, tematikákat, képzési anyagokat dolgoztak ki, és amikor szükség volt rá, kritizáltak és bíráltak bennünket. Nem érezték kevesebbnek a táncosokkal való napi törődést, kutatói munkájuknál. Hogy e két dolog egymástól elválaszthatatlan, bizonyították azzal is, hogy a tudományos munkába, gyűjtésekbe, lejegyzésekbe a gyakorlati szakembereket is bevonták. Kutatás és mozgalom életművükben szerves egységet alkot.

Amikor a régi Népművészeti Intézetről beszélünk eszünkbe sem jut, hogy a **Széll Jenő – Muharay Elemér – Poór Anna** által vezetett Intézet és az ott dolgozó munkatársak **Martin György**, a **Pesovárok**, **Kaposi Edit** és a többiek munkáját az 50-es évek Rákosi-Révai érájának kultúrpolitikájával azonosítsuk. Pedig mint **Széll Jenő** bácsi elmondja, ez az Intézet ugyanolyan sztálinista intézet volt, mint a kor többi intézete. Hogy más volt, az azoknak az embereknek, személyiségeknek köszönhető, akik adott politikai viszonyok közepette és adott gazdasági helyzetben végezték a máig példamutató munkájukat. Bizonyára ez a korszak edzette őket szándékaikban, és szellemiségükben halálukig összetartó munkatársakká.

S hogy miért mondom mindezt most el?

Mert rettenetesen hiányoznak! Hiányzik **Tinka**, hiányzik **Pesovár Feri** és hiányzik **Guszti bácsi**.

Nélkülük nem mi és nem ilyenek lennénk! Most amikor minden széthullik körülöttünk, amikor a dolgok át és újra értékelődnek, amikor elviekben már semmi nem akadályozza kultúránk vállalását, égetően fontos, hogy éljen bennünk az a közös szellemiség, ami átsegít a túlsó partra.

TEMATIKUS ÍRÁSOK

Giurchescu, Anca
Koppenhága, Dánia

A táncszimbólum, mint a kommunikáció eszköze

Elöljáróban szeretnék köszönetet mondani a meghívásért s azért, hogy részt vehetek a Martin Emlékülésen. Számomra Martin György nemcsak egy kivételes tehetségű tudós volt, hanem egy különleges személyiség, ritka jó barát, bőkezűséggel, érzékeny lélekkel megáldott nagy és erős egyéniség. Azért jöttem el, hogy kifejezzem a tudós iránti nagyrabecsülésemet, az ember iránti szeretetemet, s azért, hogy e gondolatokkal megemlékezzünk róla. Táncelméleti témájú előadásomban a táncot, mint komplex jelenséget fogom fel, amely különféle antropológiai, etnokoreológiai és esztétikai szempontokat egyesít magában, s ezen összefüggések magyarázatára törekszem.

I. A táncszimbólum természete

A tánc alkotó folyamat, amelynek során a táncos folyamatosan megváltoztatja az idő, tér és energia általános fogalmát. A táncnak extatikus funkciója van, amely a táncost kiemeli „önmagából", mindennapi életéből és egy virtuális, magateremtette világba helyezi őt. A táncos egy rendkívül érzékeny médiummá, közvetítővé válik, aki képes az olyan érzések, benyomások gondolatok kifejezésére és közvetítésére, amelyek a jelentés mélyebb szintjén verbálisan kifejezhetetlenek.

A tánc csak előadás formájában létezik, a táncos pedig ilyen módon úgy tekinthető, mint egy pszichoszomatikus egység, a tánc „teste és lelke".[1] Ő a tánc. (Blacking, J. 1984.) Az egyszerű tény, hogy a tánc nem alakítható át semmilyen más emberi cselekvésformává, megmagyarázza a jelentőségét, és megadja a létjogosultságát. Ezért a tánc mindig is fontos szimbolikus eszköz volt a ritusokban és szertartásokban, a művészi tevékenységben, az emberi kapcsolatokban és a kommunikációban.[2]

II. A tánc mint a kommunikáció eszköze

Az ember nemcsak „homo faber", hanem „homo communicans" is. Az emberek nemcsak azért táncolnak, hogy kifejezzék magukat, hanem azért is, hogy kapcsolatba kerüljenek másokkal és a környező világgal. Így, táncolás során 2 kommunikációs kör működik egyidejűleg: (Giurchescu, A. 1973. 178.).

1. a szűkebb belső kör és
2. a tágabb külső kör.

1. **A belső kommunikációs kör** magára a táncosra vonatkozik. Másként kifejezve, a táncos küldi is és fogadja is a közvetített üzeneteket. A tánc, mint előadás, tartalma a testritmus fizikai, érzelmi és értelmi fölfogása, az a mód ahogy azt a táncos maga érzékeli. Ezt a testi-lelki (pszichoszomatikus) állapotot (amelyet nagyon nehéz szavakkal kifejezni) a „táncolás állapotá"-nak nevezem. (Ezt a következő kifejezésekkel szokták leírni: repülés, forgás, lebegés, a tánctól való „elragadtatás".) Ennek az „állapot"-nak a minősége és érzelmi intenzitása kifejezőerőt kölcsönöz a táncmozdulatoknak, s megerősíti kommunikatív erejüket.
2. **A külső kommunikációs kör,** amelynek kiindulópontja szintén maga a táncos, meghatározatlan táncpartnerre, zenészre és nézőre van hatással. Valójában azonban a belső és külső kommunikációs kört nem lehet elkülöníteni. Úgy lehet fölfogni őket, mint a küldött és kapott üzenetek hálózatát, amelyek különböző csatornákon érkeznek pl. audiovizuális, kinesztetikai, emocionális, fogalmi csatornák. Ezek együtt alkotják az egységes és egyszeri táncfolyamatot. Egyértelmű kapcsolat van a táncélmény érzelmi intenzitása és a táncelőadás kifejező ereje között. Például, ha az érzelmi telítettség hiányát a táncban csak a technikai ügyességgel pótolják (ahogyan ezt néha a színpadi táncban teszik), a belső kommunikációs kör megsérül, és a kommunikáció csak a külső körben a táncosok és a nézők között jön létre. A személyes elkötelezettség és az érzelmi telítettség hiánya „üres" sztereotípiákat eredményez.

   Ebben a bonyolult kommunikációs viszonyban minden résztvevő (a táncos és a néző is) úgy vesz részt, mint önálló egyéniség (saját testi-lelki sajátosságaival) és mint egy társadalmi csoport tagja. (Így a tánc biológiailag és kulturálisan egyaránt meghatározott jelenség.) Ebből a viszonyból egy sor alapvető ellentétpár keletkezik, mint pl: egyénítés – társadalmasítás, improvizáció – szabályozás, alkotás – reprodukció, képesség – kompetencia, típus – variáns.

   Egy adott társadalmi közegben a tánc különböző módon szolgál a kommunikáció eszközéül:

   1. az emberek között,
   2. az emberek és a természeti környezet között,
   3. az emberi világ és a természetfeletti, mítikus világ között.

1. Társadalmi szinten a tánc kölcsönhatásokat közvetít az egyének között, egyén és csoport között, valamint különféle szempontok (kor, nem, családi állapot, etnikai hovatartozás, vallás, foglalkozás stb.) szerint strukturált csoportok között.
2. Az ember és a természeti környezet viszonyában a táncot szimbolikus „eszköz"-ként használják azért, hogy a kívánt hatást elérjék. Például Romániában a gyerekek „dobogással igyekeztek "előhívni „a meleget a földből", hogy így

siettessék a tavasz eljövetelét; magas ugrásokkal szándékozták előidézni a kender növekedését, valamint kora tavasszal a férfiak táncával és a földön való gurulással termékenyítették meg a szőlőskerteket. A környező teret, szimbolikus jelentésű geometrikus táncformák révén alakították (pl. körformával).

3. Rituális környezetben a táncszimbólum közvetítésével teremtettek kapcsolatot az ősökkel, a család elhunyt tagjaival, mítikus lényekkel (mint például a természet szellemeivel), a démonokkal és Istennel azért, hogy segítségüket és jóindulatukat kérjék. Más esetben a tánc funkciója a rossz szellemek elűzése. (Pl. a vlahok Horája a halotti ünnepen.)

A kommunikáció típusa szerint a tánc világában 3 fő kategóriát lehet megkülönböztetni. Azonban ezek nem mindig körvonalazhatók egyértelműen, s néha egymás mellett is létezhetnek.

- *Résztvevő típus*, amelynél az előadók és a közönség formailag nem különülnek el. Ez a társastáncok esete, amelyeknél tulajdonképpen mindenki részt vehet a táncban. (Pl. a társastáncok, a fesztiválok közös tánca a színpad körül, Vlah hora Odense-ből.)
- Az *előadó típus* – amelyre az előadók és a közönség határozott megkülönböztetése a jellemző. Itt a szerepek gyakorlatilag fölcserélhetetlenek, pl. a művészi tánc és a színpadi néptánc esetében.
- *Az elvont (ezoterikus) típus*, amelynél a kommunikáció rituális környezetben történik valós előadók és a titkos üzenet kiválasztott, természetfeletti címzettjei között. (Pl. a Căluş)

III. A táncszimbólum szerkezete

A kommunikáció során a tánc sohasem önmagában jelenik meg. A táncszimbólum több dimenziós jelenség, amely számos táncon kívüli (extra-koreográfiai) elemet is magában foglal, úgy mint: arcjáték, pantomim, zene, szó, szöveg/vers, kellékek, viselet, díszlet, proxémia, viselkedési szabályok stb. Mindezek együtt alkotják az értelmes, egyszeri üzenetet. Minden egyes alkotóelem alkalmas arra, hogy az emberi kifejezés önálló eszközeként akár elméleti, akár analitikai célokból tanulmányozzuk.

Az összetevők fontosságának hierarchiája változó. Ebből következik, hogy a tánc nem mindig a legfontosabb elem. Egy adott összefüggésben úgy is megjelenhet, mint segítője azoknak a kifejező elemeknek, amelyek a jelentés fő hordozói. (Pl. maszkok)

Összefoglalva: a tánc többjelentésű jel, amely ott keletkezik, ahol a szorosabban vett koreográfiai alkotóelemek más kifejező elemekkel kombinálódnak, és

ahol egy kulturális rendszer részeként más kulturális tevékenységekkel is kapcsolatban áll. A vizsgálat központi kérdése: melyek a tánc jelentéshordozó egységei? A kommunikáció típusától és körülményeitől függően ez az egység lehet egy meghatározott tánc, mint pl. a menyasszonytánc a lakodalomban, vagy a tánc egy részlete, vagy általában a táncolás mint tevékenység a zenéléssel, színjátszással összevetve. Például a közös táncalkalmakat szokás szerint valamilyen rituális, vagy szertatásos cselekmény nyitja vagy zárja.

A tánc szimbolikus jelentését kifejezhetik bizonyos mozdulatok, gesztusok, vagy a tánc egyes tényezői, mint pl. a ritmus, a térforma, a haladás iránya, a mozdulat dinamikája stb. Például:

- Egy személy karja alatti kiforgatás (Romániában és Franciaországban) a „birtokba" vagy védelembe vételt jelenti.
- Egy tárgy vagy személy körüli keringés igen sokfélét jelölhet. Jelentheti a megidézést, védelmet, erőátvitelt, szakrális tér kijelölését.
- Az energikus ostinato ritmus a természetfeletti erőt jelentheti, amely extázist hoz létre.

IV. A tánc jelentésének szintjei

Mivel a táncszimbólum többdimenziós szerkezet, a jelentésének sem egy, hanem számos szintje lehetséges. Ezért a táncot teljes komplexitásában kell elemezni, ill. értelmezni belső (szövegen belüli) és külső (szövegek közötti) struktúráját is beleértve. A tánc szemiotikai szintjei a következők:

- *Mély szint.* Ez a táncélménynek pszichoszomatikus fölfogása és önmagyarázata, amely ritmikus mozdulatmintákban fejeződik ki, s úgy fodíthatók le, mint érzések, hangulatok, szándékok, eszmék.
- A *fogalmi szint*, amely a táncról szóló tudásra, ideológiára és világnézetre vonatkozik.
- A *társadalmi szint*, ahol a táncszimbólumnak a társadalmi státus (nem, kor, foglalkozás stb.) és a társadalmi kölcsönhatások jeleiként szolgálnak (lásd a Vlah horát).

Ezek a szintek minden egyes táncelőadásban jelen vannak és hatnak, azonban nem mindig egyforma jelentőségűek. Hol egyik, hol másik tesz szert nagyobb jelentőségre a környezettől és a változásfolyamattól függően. (Giurchescu, A. 1989. 40.)

V. A tánc jelentése

Julien Greimas szemiotikus szerint a tánc mély jelentése kizárólag a táncostól függ, mivel csak az ember képes értelmet adni a cselekedeteinek (Greimas, 1975:81.). Tehát a tánc nem egyszerűen magában foglalja a jelentést, hanem minden előadás során újrateremti azt. Következésképpen a kutatás módszertani követelménye az, hogy a táncosok saját táncaikhoz való viszonyát vizsgálja mind fogalmi, mind érzelmi síkon.[3]

Egyes táncok jelentése többé-kevésbé világos, mivel szavakkal, dramatikus cselekménnyel, költészettel vagy pantomimmal lefordíthatók. A gesztusokkal ikonikus jeleket lehet létrehozni és kódolni, szótárszerűen rendezni lehet őket, mint pl. a Mudrákat a Kathakali indiai táncstílusban. Ezzel ellentétben nagyon nehéz „elmondani" a tánc jelentését, ha önmagáért való tiszta koreográfiai műként jelenik meg. Azonban az az egyszerű tény, hogy a tánc megjelenik, jelentést kölcsönöz neki mind az előadók, mind a nézők számára. A jelentés legáltalánosabb és legalapvetőbb szintjét, bármilyen tánc esetében akkor tudjuk elérni, ha a táncot a társadalmi környezetből vonatkoztatjuk el.

Összegezni a téziseket annyit jelent, mint megőrizni a lényegét, de szavakkal összefoglalni egy művészi alkotás értelmét, annyit jelent, mint elveszíteni a lényegét (Valery, 1936. 158.). Eszerint a tánc kifejező funkciójú művészi folyamat, amelynél a hangsúly a formán van. Ez azt jelenti, hogy a táncnak azok a belső koreográfiai tényezők adnak értelmet, amelyek lényegi tulajdonságait jelentik.

A. J. Greimas szerint a táncfolyamatot szervezett kinetikus tevékenységként lehet értelmezni. Ezt egy olyan „algoritmikus" program irányítja, amelyet csak rejtett programterve (tulajdonképpeni fő célja) alapján lehet megérteni.[4] A szóbeli nyelvtől eltérően a tánc szerkezeti elemeinek nincs önálló jelentése, s nem úgy működnek, mint a „szavak" egy mondat keretében.[5] Csak a programon belül, és csak a fő célhoz való viszonyuk révén nyernek értelmet. (Az ismétlés pl. alapvető jelentőségű a táncban, a szóbeli kommunikáció során viszont értelmetlen.) Összehasonlító kutatások azt mutatják, hogy ugyanazokat a célokat különféle programokkal is meg lehet valósítani, s előfordul, hogy többféle cél is tartozhat egyetlen programhoz. Ez a jelenség magyarázza a tácformák és stílusok nagy változatosságát.

VI. A táncszimbólum képzése

A tánc rendszere állandóan változik. Új szimbólumok jönnek létre, s a már meglévők módosulnak, mert az emberek világnézete, kifejező kedve, társadalmi kapcsolatai, gazdasági-, politikai- vagy környezeti feltételei is változnak. A táncfolyamat alakítása és önszabályozása magában foglalja a stabilitás és a közösségi-

vé alakulás tendenciáját, valamint az instabilitás és az individualizálódás tendenciáját is. (Shukman 1978. 201-202.)[6]

Új, sőt ellentétes elemek befogadásának képessége a struktúrákat életképesebbé, időtállóbbá teszi. Ezzel szemben a merev struktúrák gyakran szétbomlanak és végül eltűnnek. (Ezt sok példa bizonyítja.)

Mivel a kultúra különböző szintjei különféle gyorsasággal változnak (Winner 1976. 115.) az összehasonlító kutatások tanúsága szerint a táncrendszerek egyik fő problémája a szinkronián belüli diakrónia. Így a hagyományos és modern táncszimbólumok egymás mellett működnek, s ugyanannak a társadalmi csoportnak a tagjai nem csak egy, hanem számos táncformát mondhatnak magukénak, úgy mint: néptánc hagyományos keretek között, néptánc a színpadon, társastánc, művészi tánc és tánc az oktatás keretei között.[7]

Többjelentésű jellege és „univerzalitása" révén a táncot gyakran fölhasználják, sőt kihasználják – szelektálva és átalakítva – mint hatalmi szimbólumokat a politikai, kereskedelmi, művészeti és tudományos élet területén.

E tanulmány célja az volt, hogy néhány általános gondolatot közöljön a tánc, mint szimbólum természetéről, szerkezetéről és jelentéséről. Nyilvánvaló azonban, hogy az itt bemutatott gondolatok nem véglegesen kidolgozottak. Életképességüket és általánosíthatóságukat próbára kell még tenni az összehasonlító kutatás során különféle táncformákra és más-más kulturális környezetben alkalmazva.

Jegyzetek

1. Drid Williams, a következő fontos megállapítást tette:

   „A test tárgy", vagyis az anyagi „dolog" ... kívül áll a mozgás kódján, amely nem anyagi jellegű, belülről motivált, értelmileg megalapozott ... Az emberi lény tehát inkább a „kód generálója". Szimeziológiai összefüggésben a testet nem mint egy „gépezetet", hanem a „kód" közvetítőjét kell tekintenünk. (On Structures of Human Movements: a reply to Gell. Journal of Human Movement Studies vol. 6. (4) 317, 1980)

2. A tánc különböző társadalmi környezetekben betöltött szimbólikus funkciójának illusztrálására, a következő videofilm részleteket mutattuk be:

   - Vlah „Hora": hagyományos táncalkalom (Odense)
   - Vlah „Hora": változóban levő hagyományos táncalkalom (Hillerød)
   - Vlah „Folklor": színpadi előadás (Hillerød)
   - Vlah lakodalom: szertartásos keretben (Grabovica, Jugoszlavia)
   - Vlah „halotti tor": rituális keretben (Grabovica, Jugoszlávia)
   - Újévi maszkok: a tánc, mint más kifejezőeszközök segítője (Voinesti, Romania)
   - „Căluş": a tánc, mint a rítus fő eleme. (Bîrca, Románia)

3. Ha a természetes nyelvet tekintjük a nem verbális rendszerek (beleértve a táncot is) alapmodelljéül, akkor csak az előadók által nyújtott szóbeli értelmezések vezethetnek el a tánc jelentéséhez.

Minden válasz fontos, még az egymásnak ellentmondók is, ha a kutató kritikus távolságból személi azokat. „Egy megfigyelő nem mindig tudja meghatározni a megfigyelt személy szándékát, és egy önértékelés lehet hazugság, vagy lehet hibás az igazsághoz képest." (Horper, R. – Weiss, A. N. – Matarozzo, J. Dr. : 1972. 17.).

4. „A gesztus program célja képezi magát a *jelentést* – amelyet nem lehet szavakkal kifejezni – és a gesztus sorozat, amely hordozza ezt a jelentést képezi a *jelölőt*." (Greimas, A. J. 1975. 101.)
5. Például a néptánc erősen formalizált és jelentéssel nem bíró jelenség: a jelentést a változó dimenziók programjából nyeri anélkül, hogy az alapjelentés megváltozna.
6. Ez a viszony egy sor kérdés megvizsgálását teszi szükségessé a következő témákkal kapcsolatban: egyén – csoport, hagyomány – újítás, nyelv – beszéd, kompetencia – előadás.
7. Például 1976-ban egy romániai faluban a 40 év fölötti emberek a modern városi táncokat – amelyeket a helybeli fiatalok jártak – értelmetlen gyakorlatnak, „összevissza vad ugrálásnak" minősítette. Ezzel szemben a fiatalok számára a modern táncoknak meghatározott szerepe volt: a régi népi kultúra elmúlását és az új városi kultúra eljövetelét szimbolizálta.

Irodalomjegyzék

Blacking, John
1984 Dance as Cultural System and Human Capability: An Anthropological Perspective. *Dance a Multi-cultural Perspective. Report of the Third Study of Dance Conference.* Janet Adshead ed. p. 4-21, Guilford: University of Surrey

Giurchescu, Anca
1973 La danse comme objet semiotique. *Yearbook of the IFMC* 5: 175-178.

1989 A question of method: Contextual analysis of dancing at the Vlach „Hora" in Denmark. In: Torp, Lisbet (ed.) *The Dance Event: A Complex Cultural Phenomenon.* Procedings from the 15th Symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology Copenhagen, 1989. pp. 34-43.

Greimas, A. J.
1975 *Despre sens. Eseuri semiotice.* Bucuresti, Univers 1975. (orig. *Du sens*, Paris, Seuil 1970.)

Horper, Robert – Weiss, Arthur N. – Matarozzo, Joseph Dr.
1972 Nonverbal Communication: The State of the Art New York, John Viley & Sons 1972.

Shukman, Ann
1978 Lotman: The Dialectic of a Semiotician. In: *The Sign. Semiotics Around the World. Michigan Slavic Publications.* Ann Arbor, 1978. 9:194-206.

Valery, Paul
1936 Varieté. Paris, 1936.

Winner, Irene Portis – Winner Thomas G.
1976 The Semiotics of Culture Texts. *Semiotica* 1976. 18 (2): 101-156, Netherlands, Mouton

A szöveget angol nyelvről fordította: Felföldi László

6. kép Horpácsik János pásztorral, a Népművészet Mesterével

Dužek, Stanislav
Pozsony, Szlovákia

A szlovákok farsangi táncai

A **farsang** a szlovák néptánchagyományok fennmaradását lényegesen befolyásoló legjelentősebb élő táncalkalmak egyike. Ez a számos szokáselemet tartalmazó szinkretikus jellegű népszokás változatos formákban él a szlovák nyelvterületen. A farsangi időszakban vízkereszttől nagyböjtig gyakran fordulnak elő táncos mulatságok, de számos, jellemző farsangi szokással találkozunk az ünnep végén a farsangolók egész napos házról-házra járó fölvonulásai formájában is, amelyekhez gyakran kapcsolódnak táncok. A több napig tartó népes táncos mulatságok is a farsangi időszak utolsó napjaira koncentrálódnak.

A farsangi fölvonulások főként Szlovákia nyugati és középső részén fordulnak elő. Elterjedésük azonban itt sem egyenletes és formai szempontból sem egyöntetűek. Több szembetűnően aktív központról, illetve mikrokörzetről beszélhetünk a szokás elterjedési területén. Ide tartozik mindenekelőtt néhány olyan falu, amely **Záhorie** (Záhorie, Pozsony m.) középső részén **Senica**-tól (Szenice, Nyitra m.) nyugatra, **Trnava**-tól (Nagyszombat, Pozsony m.) északra található, **Trenčin** (Trencsén) és **Žilina** (Zsolna, Trencsén m.) környéke, a **Rajcianska** (Rajcsányi)-völgy (Nyitra m.), **Zlaté Moravce** (Aranyosmarót, Bars m.) és Levice (Léva, Bars m.) környéke, valamint a történelmi bányavárosok **Kremnica** (Körmöcbánya, Bars m.), **Banská Bystrica** (Besztercebánya, Zólyom m.) és **Zvolen** (Zólyom).

Jelen írásunkban azokról a változásokról szeretnénk beszámolni, amelyek a farsangi szokásokban s velük együtt a táncokban történtek az utóbbi évtizedekben Szlovákiában.

A farsangi szokások **időpontja** a hagyományos vasárnaptól keddig tartó időszakról a szabad szombatra és a vasárnapra tolódott, mert a korábban paraszti foglalkozású emberek bérfoglalkoztatásúakká váltak, s szabad idejüket nem maguk szabták meg. A szabad szombat bevezetésére 1968-ban került sor, s így alakult ki a szokás ma ismert időrendje.

Megváltoztak farsangi szokások **szervezői** és **résztvevői** is. A hagyományos falusi legényszervezetek helyett egyre inkább a hivatalos társadalmi szervezetek veszik kezükbe a rendezést, s az is előfordul, hogy a rendező szerepét magánember vagy egy család vállalja magára. Így a fő motiváció ma már inkább egy társadalmi csoport megmutatkozása és az anyagi haszon lett. A farsangi szokások résztvevőinek alapvető rétegét változatlanul a katonai szolgálatra behívott

legények képviselik, de az összetétel mindinkább megváltozik. A szokás aktív szereplői közé, akik eddig főleg csak nőtlen legények lehettek, egyre gyakrabban bekerülnek házaspárok, nők, gyerekek és cigányok is.

A farsangi szokásokban a változások legtöbbször visszafejlődésként jelentkeznek, mégpedig az egyszerűsödéstől egészen a teljes megszünésig. Idővel megváltozik a **szokások hagyományos forgatókönyve**, s a korábban helyi sajátosságként tapasztalt jelenségek szélesebb körben elterjednek, keverednek. A sajátos helyi figurákkal rendezett házról házra járó álarcos játékokat álarcos bállá, körmenetté, ünnepi fölvonulássá alakítják át.

A változás nem kerüli el a farsangi szokások táncos elemeit sem. A hagyományos **szertartásos táncok** száma egyre csökken. Egyre inkább keverednek, s a szokásos szórakoztató táncokkal – főleg a polkával és a keringővel – helyettesítik őket. Néhány olyan tánc, amely a mindennapi életben egyre inkább megszünésre volt itélve, gyakran a farsangi szokások reprezentatív táncaivá vált, holott eredetileg nem kötődött a farsanghoz. Helyenként ezek a táncok a farsang végén bemutató táncként jelennek meg, pl. **Považsky Chlmec**-ben (Hámos, Trencsén m.) a **csóktánc, seprűtánc, lapáttánc, rablótánc, bundatánc, hármas tánc, kendertánc**, amelyek közül csak a kendertánc utal a farsanggal való szorosabb összefüggésre. A farsangi táncokból néhol már csak töredékek maradnak. Így például **Vel'ká Lehotá**-ban (Nagyülés, Bars m.) a korábbi szertartásos botos táncból csak az maradt meg, hogy a láncba nem tartozó táncosok átugranak a két társuk által vízszintesen tartott bot felett. Más helyen a korábban szabadon rögtönözhető , többféle zenekíséretre eljárható táncok szabályozott, állandó formát nyernek.

A táncokkal együtt változnak a szerves alkotórészüket képező egyéb elemek: a kísérőzene és a viselet is. A változás fő iránya itt is a helyi sjátosságok eltünése s a szokáselemek nagyobb területen való egységesülése felé mutat, bár időlegesen megfigyelhető a hagyományos és az új szokások közös együttélése is. A **tánczenei repertoárban** és a **tánckísérő hangszerek** területén például ez az együttélés széles körben tapasztalható. A farsangi szokásokban a hagyományos és az elektronikus hangszereket ma még párhuzamosan használják. A hagyományos **viseletek** és **maszkok** még ma is jelentős szerepet játszanak. Ezeket még legalább a szokás főszereplői felöltik. Ha egy faluban a népviselet háttérbe szorul, akkor másvidékről, néptánc együttesektől vagy színházaktól szerzik be a szükséges kellékeket. Van ahol a jellegzetes farsangi álarcokat már a ma elterjedt polgári öltözékkel együtt használják, mert a népviseleti darabok beszerzése nehézségekbe ütközik.

A következőkben megpróbáljuk a farsangi szokások eléggé heterogén, változó és variálálódó táncos elemeinek típusokba sorolását. A katergóriák meghatározásánál figyelembe vesszük a táncok formai, funkcionális és tartalmi jellemzőit is. Elsőként három nagyobb csoportok különböztetünk meg a farsangi szokáskör-

höz való kapcsolódásuk eredete, intenzitása alapján. Az **első csoportba** soroljuk a farsangi szokásokhoz szervesen kötődő szertartásos táncokat. A **másodikba** azokat, amelyek az utóbbi időben kerültek a farsangi szokáskörbe a hagyományos táncéletből való fokozatos kiszorulásuk miatt. A **harmadik csoportot** azok a táncok alkotják, amelyeket ugyan a farsangi időszakban is táncolnak, de a táncélet bármely más alkalmán is előfordulnak. E nagyobb csoportokon belül kisebb formai-műfaji csoportok léteznek, amelyeket az alábbiakban mutatunk be:

1. **Farsangi szertartásos táncok**

1.1. **A jó termésért járt táncok**

Ide tartoznak azok a táncok, amelyek a növények (főleg a len és kender) és az egész vegetáció mágikus mozdulatokkal való serkentését szolgálják. Ezt a szólóban, párosan vagy csoportosan járt táncok során **magas ugrásokkal**, a táncoló nők **magasba emelésével, földobásával** vélik elérni. Meggyőződésük szerint, minél magasabbak az ugrások, annál jobban terem majd a kender, a burgonya stb. Leggyakrabban a helyi forgó páros táncokat járják ilyenkor, majd eljárják a farsangolók polkáját és keringőjét is a meglátogatott család nőtagjaival a farsangi vonulás során. Ugyanez történik az esti mulatságban is. Korábban e táncok főleg Nyugat- és Közép-Szlovákiában éltek, ma már csak e terület északi sávjában maradtak főnn. Párhuzamaikat szélesebb körben is megtalálhatjuk Közép- és Kelet-Európában.

1.2. **„Lakodalmi táncok"**

E táncok a lakodalmat parodizáló jelenetek során fordulnak elő, gyakran egy szalagokkal földíszített **farönk** vagy **fahasáb** – mint tánckellék – kíséretében. A farsangi fölvonulás során a farsangolók a fahasábot egy nő nyakába akasztják vagy a lábához kötik, majd páros forgó táncot járnak vele. Manapság e tánc korábbi rituális jelentése már nem világos a táncolók számára. Játéknak tekintik s a tánc közbeni akadálynak – a fahasábnak – gyakran gúnyos, erotikus jelentést tulajdonítanak. Területileg e tánc főleg Nyugat-Szlovákiában terjedt el, de analógiáit helyenként a keleti szlovákoknál is megtalálhatjuk.

1.3. **Nyársas táncok**

Egyszerű motívumkészletű, sokféle variációban előforduló fiú-, ill. legénytáncok ezek, amelyeket egy jellegzetes kellékkel – egy kardszerű eszközzel-járnak. Erre az eszközre tűzik föl a farsangoló legények az ajándékba kapott szalonnát. Előfordulnak e táncok szóló és csoportos formákban is. Pl. a körbe be nem vont táncosok egy általánosan ismert dal kíséretére egy a földbe vagy a mennyezetbe szúrt nyárs körül köröz-

nek és ugrálnak. Máskor, ha több nyárs áll rendelkezésre, ezekkel a földet ütik tánc közben. E táncok a XX. század közepéig főleg Dél-Szlovákia déli részén fordultak elő. Ma már ritkábbak.

1.4. **Botos lánctáncok**

Ezek a táncok az európai, főleg a német táncszakirodalomban céhes kardtáncként, ill. lánckardtáncként ismert táncfajta szlovákiai változatai. Szlovákiában a táncoló legényeket legtöbbször botok, vesszők, liánok, fából vagy fémből készült kardok kötik össze. A tánckompozíció két részből áll. Először a táncosok fokozatosan kört alakítva vonulnak, majd a második részben élénk ugrásokkal tarkítva a mozgást, átszaladnak a föltartott tánckellékek alatt vagy átugorják azokat. Kísérőzeneként az általánosan ismert farsangi dalt játszák háromnegyedes és kétnegyedes ütemben. E táncok szórványosan Nyugat- és Közép-Szlovákiában terjedtek el. A bányavárosok környékén s néhány más helyen máig fönnmaradtak.

1.5. **Abroncsos tánc**

A közép-szlovákiai **L'ubietova** (Libetbánya, Zólyom m.) faluból származó kádárok sajátos körtánca ez, amely rokon az előző csoportban ismertetett botos lánctáncokkal. A táncosok itt fából készült félkör alakú abroncsok segítségével fogóznak össze. Fejlett szerkezetű, számos térformációt tartalmazó, szabályozott tánc. Csúcspontját a táncvezető – a hajdú – által járt szólótánc képezi. Kísérőzenéjét négy különböző tempójú háromnegyedes és kétnegyedes ütemű dal alkotja. Eredeti környezetében ez a tánc az ötvenes években tűnt el. Legközelebbi párhuzamát a magyarországi Edőbényén találhatjuk.

1.6. **Törökös tánc**

Kevéssé elterjedt férfitánc. Elnevezése, a benne szereplő alakok és katonai jellege alapján úgy véljük, hogy a tánc a török elleni háború távoli emlékeit őrzi. Szabályozott szerkezetű, kétrészes tánc. Az első rész a „törökök" fölvonulásából áll, a második részben pedig élénk tánc következik a parancsnok körül egy közismert újstílusú magyar dallamra. E táncot Nyugat-Szlovákiában **Šaštín** (Sasvár, Nyitra m.) környékén ma is igen kedvelik.

1.7. **Álarcos táncok**

Számos különböző változatban előfordulnak a spontán improvizációtól a viszonylag szabályozottabb, állandóbb formákig. Ez utóbbiak ritkábbak. A farsangi fölvonulások és mulatságok dramatikus jeleneteiben fordulnak elő, gyakrabban páros táncok, ritkábban szabályozott táncok fölhasználásával, a megszemélyesített figurák stílusában járva. Zenekísé-

retük kötetlen vagy egyáltalán nincs is. Egész Szlovákia területén előfordulnak, de jelentőségük nem olyan nagy.

2. A farsangi hagyományokhoz újonnan kapcsolódó táncok

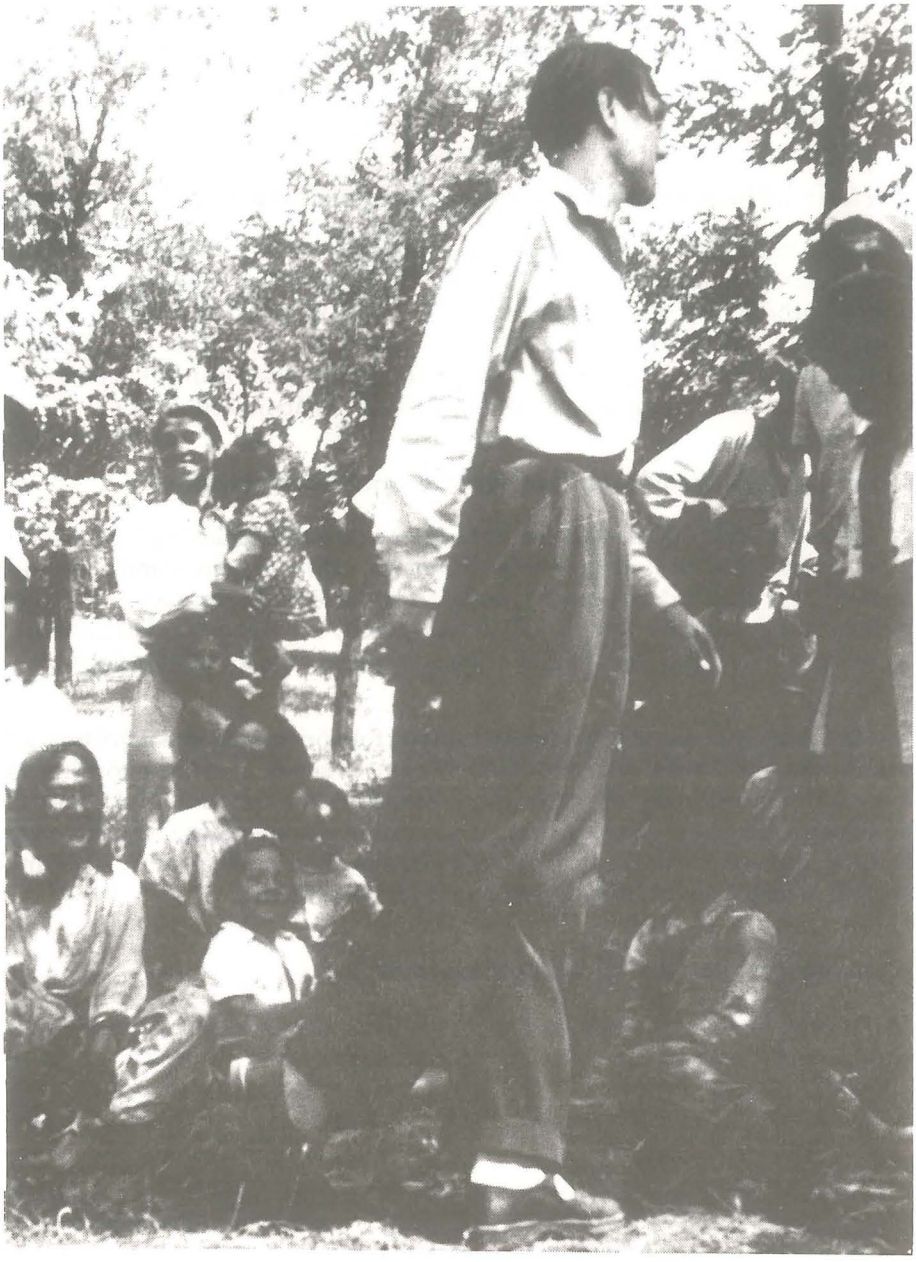
Korábban szélesebben elterjedt régies táncfajták, főként férfi, ritkábban női táncok, táncjátékok, amelyek a táncéletből fokozatosan kiszorulva a farsangi ünnepkörben még ideig-óráig funkciót találnak. Ide tartozik az odzemok (hajdútánc típus), a különféle kollektív játékos táncok (pl. csókos tánc, lapáttánc), páros táncok, hármas táncok vagy báli nyitótáncok. Kisérőzenéjük igen tarka, de kötött, behatárolt. Főleg Nyugat- és Közép-Szlovákiában fordulnak elő.

3. A farsangi hagyományokhoz nem szorosan kötődő táncok

Újstílusú forgó páros táncok, gyakrabban a polka, a keringő és a modern polgári társastáncok tartoznak ebbe csoportba, amelyek nem számítanak sajátos farsangi táncoknak, de általános szórakozó funkciójuknál fogva a farsangi táncrepertoárnak is jelentős darabjai. Gyakoriságukat, s a táncolásukkal eltöltött idő nagyságát tekintve, tulajdonképpen jelentősebbek, mint az előző csoportok.

Ha elfogadjuk azt, hogy a hagyományos folklórjelenségek, s közöttük a táncok fönnmaradásának alapvető föltétele egy életképes, a változó körülményekhez alkalmazkodó hagyományos táncalkalom, akkor kimondhatjuk, hogy Szlovákiában a farsang révén hagyományos táncaink fönnmaradása biztosítva van. A farsangi ünnepkör ma és valószinűleg a közeljövőben is „életet adó" alkalomként szolgál majd a szlovák tánchagyomány továbbéltetéséhez.

A szöveget német nyelvről fordította: Farnyik Éva



7. kép Cigánytánc végén

Dąbrowska, Grażyna
Varsó Lengyelország

A lengyel néptáncok forráskutatásának útján[1]

A táncos néphagyományok kutatásának jelenlegi szakaszában fontos feladat a kutatás alapját képező források problémájának újbóli áttekintése. A néptánc dokumentációjának[2] témájával már sokszor foglalkoztam, most arra a ma már egészen feledésbe merült, és az irodalomban kevésbé ismert komplex anyagra szeretném fölhívni a figyelmet, amelyet a párizsi Bibliothéque de l'Opera-ban végzett munkám során leltem. Néptáncokra vonatkozó lengyel kiállítási tárgyak legendás csoportjáról van szó, amelyek a néptáncokra vonatkoznak és amelyeket az 1937-es párizsi Világkiállítás részét képezték.

Mielőtt azonban rátérnék ennek bemutatására, feltétlenül szükségesnek tartom, hogy megemlítsek néhány történelmi tényt, amelyek e dokumentumok keletkezésének hátterét megvilágítják.

Párizsban 1932-ben alapították meg a **Nemzetközi Tánctárat** („Les Archives Internationales de la Danse", **AID**). Ez **Rolf de Maré** alapítványa volt, amelyet a ragyogó svéd táncos, **Jean Berlin** (1893-1930) balettművészeti alkotásának és az 1920-1930 közötti években a Théatre de Camps Elysées-ben működő svéd balett emlékének szentelt. Az alapítók által vezetett tánctár azt a célt tűzte maga elé, hogy gyűjteményt hozzon létre a – tágabb értelemben vett – táncról a tánctörténészek, táncosok és különösen a nagy művészek együttműködésével. Az AID volt ebben az időben az egyetlen ilyen jellegű gyűjtemény az egész világon. Azzal dicsekedhetett, hogy kitűnő kapcsolatot tartott fenn a francia tudósokkal és élvezte a francia hatóságok jóindulatát, de széles körű levelezést folytatott a világ számos pontján élő tudósokkal, művészekkel.

Az AID körülbelül a harmincas évek felétől különös érdeklődést tanúsított a néptánchagyományok iránt. Létrehoztak egy külön Néptánc részleget, amelynek sikerült egyedi dokumentumokat gyűjtenie a francia néptáncokról. A Tánctár vezetősége hamarosan azt a célt tűzte ki, hogy kibővítse ezt a részleget egész Európa területéről származó anyagokkal, dokumentumokkal és kiállítási tárgyakkal. Megszületett az a gondolat is, hogy az AID termeiben létrehozzák az európai néptáncokról szóló állandó kiállítást, amelynek végül is a **„néptánc-múzeum"** szerepét szánták. Biztosak voltak abban, hogy ez a fajta intézmény sok tánckutató „Mekkájává" válhat, és a megfelelően szervezett és rendezett gyűjteményeknek köszönhetően olyan műhelyként szolgálhat, amely nélkülözhetetlen lesz az Európában folyó néptánc gyűjtésekhez. A hosszú távú elképzelések megvalósításának kezdetét, s az említett kiállítás megnyitását kedvező időpontra, az

1937-es nagy párizsi Világkiállítás idejére tervezték. Elhatározták, hogy ezt az alkalmat teljes mértékben igyekeznek kihasználni. Megjelentettek tehát egy információs füzetet[3], amelyet az összes európai országba elküldtek. A kiadvány célja az volt, hogy „a tánctörténészeket és gyakorló táncosokat megismertessék az európai néptáncok tervezett kiállításának ötletével, valamint a kiállított tárgyak készítésének és bemutatásának módjával, annak érdekében, hogy mindannyiuknak lehetősége nyíljon a kiállításon való részvételre." A kiállítás megnyitását 1937. március 15-re tervezték, és ennek „szorosan kellett kapcsolódnia" a nagy Világkiállításhoz. Az információs füzetekben röviden megfogalmazták a kiállítási tárgyak jellegére és minőségére vonatkozó instrukciókat és sok olyan ábrát és fényképet is közöltek, amelyek a műszaki megoldások részleteire vonatkoztak. Pontosan leírták azoknak a bábuk kivitelezési módját, amelyek a hiteles népviseletbe öltöztetve (arány: 1:10) egy-egy tájegység jellegzetes táncmozdulatainak szemléletes bemutatására szolgáltak.

És most rátérek annak ismertetésére, hogy miként került sor a lengyel néptáncok bemutatására ezen a kiállításon. Mint ismeretes, ezidőtájt Lengyelországban nem volt olyan intézmény, amely a néptáncok szisztematikus dokumentálásával és tudományos kutatásával foglalkozott volna. Néhány egyéni kezdeményezéstől eltekintve rendszeres tánckutatás nem folyt.[4] A kezdeményezők közt volt **Cäsaria Baudouin de Courtenay-Jędrzejewicz** professzor, aki akkoriban a Varsói Egyetem Etnográfiai tanszékének tanszékvezetője volt, s tudományos munkáiban némi figyelmet szentelt a néptáncoknak. Ezért ő volt az, aki magára vállalta a feladatot, hogy előkészíti a lengyel kiállítási tárgyakat. Nem volt könnyű dolga. Kutatók híján magának kellett megszervezni azt a munkatársi gárdát, akik eleget tudtak tenni az AID feltételeinek és tudományos követelményeinek. A „táncos modelleknek" ugyanis – miként a „táncoló" babákat nevezték – „a valóságos táncos mozgást, illetve annak bizonyos mozzanatát hűen kellett ábrázolniuk". Cäsaria Jędrzejewicz professzor a következőket írta erről egyik cikkében:

> „... A népi kultúra valóságát a lehető legpontosabban kellett ábrázolnunk (...), amikor az Etnográfiai Intézetben elkőkészítettük az anyagot a népviseletek kicsinyített másának elkészítéséhez. (...) Arra törekedtünk, hogy megalkossuk a lengyel népélet igazi dokumentumait, mégpedig a helyszínen történő rekonstrukció révén. Így készíttettük el a ruhaanyagok, a hímzések, csatok, az öveken található fémdíszek utánzatait stb. – ami felettébb aprólékos munka volt (...) Ugyanezt tartotta szem előtt **Sophie Kwasnica** koreográfus is, aki a táncok hitelessége fölött őrködött (...), hogy semmi se menjen veszendőbe a stílusból. Azokat a nagy csoportos táncokat részesítettem előnyben, amelyek bizonyos ideológiai feladatot teljesítenek a néphagyományban, amelyekből olyan logikus kompozíció árad, amely kizár minden üres, fölösleges és hamis formát. Milyen messzire vagyunk még ettől a színpadi balettművészetünkben az óriási rendezői és táncos tehetségek és a kiváló műszaki lehetőségek ellenére! Milyen messze vagyunk a valódi művészetnek azon forrásaitól, amelyek ezekben, a tánc által kifejezésre juttatott, egyszerű népi formákban rejlenek!"[5]

Az előkészítő munka nyomán számtalan, igen értékes kiállítási tárgy került Párizsba. Ezek között voltak többek között a táncok néhány mozzanatát ábrázoló lapos domborműves tablók is; olyan táncokról, mint például a **troiak** Sziléziából, a **gorál-tánc** és az olyan lengyel nemzeti táncok ábrázolásai, mint a **krakoviak, mazurka, oberek** és **kuiaviak.** A tablók mindegyike alatt szerepelt egy a táncok jellemző mozgásfázisait ábrázoló rajzsorozat. Ezek alatt tűntették fel a kísérő zenét, s még ezek alá kerültek azok a kinetogrammok, amelyeket **Stanislaus Głowacki** Laban jelírással történő lejegyzése alapján készítettek. A tablókon kívül három térképet is elküldtek a Lengyelországban előforduló különböző tánctípusok és táncritmusok területi előfordulásáról is. Ezek a dolgok, miként az idézett cikk szerzőnője megfogalmazta:

> „...a Lengyel Etnográfiai Intézet számára nagy örömet jelentett, s nem csupán az intenzív munkával eltöltött eredményes hónapok miatt, hanem azért is, mivel e munka a Lengyel Néptánctár megalapítását is jelentette..."[6]

A táncok mellett elküldték Párizsba azokat a tánczenei hanglemezeket is, amelyek a **Julian Pulikowski** zenetudós vezette terepkutatások alapján készültek az illető táncok kísérőzenéjéről.[7] Az idézett cikk végén **Jędrzejewicz** professzor megállapította, hogy e kutatásoknak köszönhetően maguk a munkatársak és az etnográfusok is meggyőződhettek a lengyel néptáncok gazdag változatosságáról.[8]

A Párizsból kiinduló ösztönzés hatására megkezdődött az országban a néptánc hagyományok dokumentálása, azonban nem egészen két év elteltével a munka megszakadt.

A kiállítási tárgyakat 1937 első felében elküldték Párizsba, s a további sorsukról hosszú ideig nem tudtunk semmit. Emléküket Lengyelországban hiába kerestük. A Világkiállítás katalógusában[9] megnevezett, a kiállítás szervezésében résztvevő tudósok és művészek egyikének sem sikerült nyomára akadni. Közülük a legtöbben már nincsenek az élők sorában. Így külföldön kezdtünk hozzá a kereséshez. Kiderült számomra, hogy a **Les Archives Internationales de la Danse**-t 1952-ben feloszlatták. A *„Les Arts du Spectacle Francais Affiches ilustrées 1850-1950"* (Párizs, é.n.) c. kiadványban találtam egy utalást, mely szerint az AID gyűjteményeinek egy részét átadták a stockholmi **Arkivet för Folklig Dans**-nak, és a másik részt (az európai kollekciót) az alapító a páriszi Opera könyvtárának ajándékozta; ezek között szerepelt a tánccal kapcsolatos könyvgyűjtemény, számos fénykép, metszet, plakát. Itt azonban nyoma sem volt a „táncoló" bábuknak. Csupán a keresésükkel eltöltött két hét múlva sikerült bejutnom **Claude Marcel-Dubois** asszony, a **Musée des Arts et traditions Populaire** zenei részlege vezetőnőjének információi alapján és **Nicole Wild** asszony, a **párizsi Opera** könyvtár-múzeumának őre segítségével az Opera raktárába, ahol az egész Európából származó sok-sok baba között ott feküdtek a régen elfeledett lengyel babák is.

A megtalált „táncoló" bábuk teljesen mások, mint a modern álnépi szobrok, és nem azonosak azzal sem, amit egy útikalauzban[10] írtak róluk. Ha megpillantjuk őket, az az érzésünk támad, mintha fordított látcsővel olyan távoli, élő táncosokat látnánk, akik csak egy kis időre, a zene pillanatnyi szünetelése miatt hagyták volna abba a mozgást. Jobban szemügyre véve őket kitűnik, hogy a „táncoló" babák 8 csoportba[11] rendezve lengyel néptáncokat és táncos viseleteket mutatnak be egy-egy népszokás[12] keretében elhelyezve.

A „táncos" modellek és a hozzájuk tartozó dokumentumok további alapos értékelésére van szükség ahhoz, hogy jelentőségüket a lengyel néptáncok kutatásában megállapítsuk. Azonban az már ma is világos, hogy ezek a lengyel néptáncok dokumentálására vonatkozó első próbálkozások bizonyítékai s mint ilyeneknek lengyel archívumokba kellene kerülniük.[13]

Jegyzetek és irodalom

1. E tanulmány először a Muzyka című folyóiratban jelent meg (Vol. 100. [1981. 1.] pp. 70-75.).
2. Dąbrowska, G.: Hinsichlich der Untersuchungen des Volkstanzes (A néptánckutatásról.) Muzyka 1965, 1. szám, 34-39. oldal (Itt szó esik többek között a modern, tudományos módszerek felhasználásának szükségességéről, táncok dokumentálásáról a hangosfilm alkalmazásáról.)
3. Exposition des Danses Populaires d'Europe. Guide permettant la collaboration á l'Exposition. Paris 1937
4. Dąbrowska, G. op. cit.
5. Baudouin de Courtenay-Jędrzejewicz, C.: Tänze und Trachten, Arkady 1937. 5. szám, 268, 269. oldal, fényképek.
6. Mint az előző műben, 270. oldal.
7. Mint az előző műben, 271. oldal (A II. világháborúban az egész fonográfiai gyűjtemény elveszett).
8. Mint az előző műben, 271. oldal.
9. Catalogue officiel de la Section Polonaise á l'Esposition Internationale. Arts et tehniques dans la vie moderne. Paris 1937. (a „Pavillon de Archives Internationales de la Danse" című rész) 165-168. és 282-284. oldal.
10. Zygler, T.: Polnische Volkstänze. Führer über die Ausstellung im Ethnographischen Museum in Krakow. Krakow 1952.
11. Mint az előző műben, 167., 168. oldal.
12. Catalogue ... 165-167. oldal.
13. A Párizsban talált kiállítási tárgyakat a párizsi Opera átadta a lengyel félnek, és azok 1990 óta a Varsói Állami Etnográfiai Múzeumban találhatók, s nem csupán a lengyel kiállítási tárgyak, hanem az Európa más országaiból származók is. A leletet a szükséges restaurálási munkálatok elvégzése után e múzeumban állítják majd ki.

A szöveget német nyelvről fordította: Farnyik Éva

Zsornickaja, Marija
Moszkva, Független Államok Közössége

Az északi szamojéd népek hagyományos táncművészete

Az északi szamojéd népek – nyenyecek, enyecek és nganaszánok lakóterülete Európa északi, Szibéria nyugati és középső részének tajgai és tundraövezetében található.

Az északi szamojéd népek néprajzáról számos szovjet néprajzkutató munkái ismeretesek. E témának szentelte, többek között, összefoglaló monográfiáját **Vasziljev, V. I.**, valamint speciális tanulmányait **Popov, A. A., Dolgih, B. O., Prokofjeva, E. D., Prokofjev, G. N., Homics, L. V., Szimcsenko, Ju. B., Pelih, G. I., Gracseva, G. A.** és mások.[1]

Sajnos, a felsorolt szerzők közül, a kutatott népek szertartásainak, társas szórakozásainak leírása során csak kevesen szenteltek külön figyelmet a hagyományos néptáncoknak.

Ma már bizonyítottnak tekinthető, hogy a néptáncok, ha kezdetleges formákban is – kivétel nélkül mindegyik nép kultúrájában jelen voltak. Az egyes északi szamojéd népek estében a népi tánchagyomány különböző fejlettségi fokon van. Míg a nganaszánok esetében viszonylag gazdag tánchagyománnyal találkozunk, addig a nyenyecek és enyecek kultúrájában csak kevés táncszerű jelenség ill. szegényes mozgáskészletű, egyszerű tánc fordul elő.

Náluk a néptáncok nem alkottak önálló népi előadóművészeti műfajt, hanem a különféle szertartások, vagy játékok részét képezték. Valószínűleg ezért állították egyes néprajzkutatók, hogy közöttük, régebben néptáncok egyáltalán nem léteztek. Ezért fordítottam különös figyelmet az 1980-ban, 1981-ben és 1984-ben a **Jamalo-Nyenyec** és a **Tajmir Autonóm Körzetben** járt expedíciók alkalmával a nyenyecek, enyecek és nganaszánok táncfolklórjának, ill. mozgásos kultúrájának kutatására. E munka során megvilágítottam a tánc szerepét a helyi őslakosság életében, a táncok előadásának helyét és idejét, leírtam a hozzájuk kapcsolódó tárgyi kultúrát, a táncosok öltözékét és kinetogramokban ábrázoltam a hozzájuk tartozó mozgások plasztikáját. A táncosok legjellemzőbb mozdulatait és pózait diapozitívokon és filmfelvételeken is rögzítettem, a táncokat kísérő dallamokról pedig magnófelvételeket készítettem.

Mindezek a terepen gyűjtött anyagok, kiegészítve a szakirodalmi forrásokban föllelhető adatokkal lehetővé teszik az északi szamojéd népek hagyományos tánc-

művészetének összehasonlító vizsgálatát és változástörténetük megrajzolását. Jelen tanulmányomat ennek a témának szentelem.

A valamennyi északi szamojéd népre jellemző animisztikus világszemlélet alapján különböző szertartások jöttek létre, amelyeket az *ég*, a *föld*, a *víz* és a *természet* szülői tiszteletének szenteltek. Csaknem valamennyi ilyen szertartáshoz kapcsolódtak többé-kevésbé kifejlett táncok, illetve plasztikus mozdulatkompozíciók.

Mindegyik nép életében sajátságos formákban jelentkeztek az ünnepek, a hozzájuk kapcsolódó szertartásformák, amelyeket rendszerint táncok is kísértek. Ilyenek pl. a **tiszta kunyhó** vagy a **nagy nap** ünnepe a nganaszánoknál, vagy a nyenyecek és enyecek körében a családi vagy társadalmi élet bizonyos mozzanataihoz kapcsolódó és a természet szellemeinek bemutatott áldozatok.

Az adatközlőinktől származó értesüléseink szerint, amikor a nyenyecek áldozatot mutattak be a mennydörgés **He'** nevű szellemének a kunyhókban vagy éppen ott, ahol a zivatar elérte őket, sajátos áldozati táncot lejtettek egy e célra készített áldozati szánkó körül, amelyen elhelyeztek egy – **szadej** nevű – bálványt.

E tánc mozdulatai – egyik lábról a másikra való ugrálás, az egymás mellett állók összefogott kezének föl-le lendítése, a nap járása szerinti körforgás – minden esetben szigorú ritmust követtek. A szertartásos tánc résztvevői eközben a következő szavakat intézték a mennydörgés szelleméhez:

Oj mej, mej He
Kiméld meg életünket!
Oj mej, mej He,
Ne rombold le kunyhónkat!
Oj mej, mej He,
Fehér szarvast áldoztunk neked!

Amikor a nyenyecek, szent helyeiken szertartásokat mutattak be a szellemeknek, háromszor megkerülték a szent helyet vagy az illető szellemet megtestesítő tárgyat. Ezeket a rituális szertartásokat, érzelmeiket kifejező ritmikus, rögtönzött mozdulatokkal kísérték: fölemelték és leeresztették a vállukat, miközben a nap járása szerint körben mozogtak, lágyan jobbra-balra ringatták a csípőjüket stb. Ilyen alkalmakkor gyakran használtak egy sajátos eszközt is: egy hosszú pálcát, amelyre halbőrt húztak.

Adatközlőink állítása szerint a nyenyeceknél korábban igen elterjedt volt egy olyan játék, amelyben különleges jelmezekbe öltözködött nők ügyesen utánozták bizonyos állatok és madarak mozgását.[2] Annak megfelelően kialakított táncmozdulataik, hogy éppen milyen lényt utánoztak, nagyon jellemzőek voltak ezekre a

játékokra. A táncoló nő sajátos ábrázoló eszközökkel, rögtönzött mozdulatokkal eleveníti meg az illető állat vagy madár képét. Alkalmanként énekkel vagy állathangok utánzásával kísérték az ilyen táncokat. Mindezek akár dramatizált jelenetek formájában is megjelenhettek.

Idesz Izbrant és **Adam Brand**, a 17. század végén, *Följegyzések a Kínában járt orosz követségről* c. munkájukban így írnak a nyenyecekről: „Amikor ezek a szamojédek (nyenyecek – M. Zs.) szórakozni kívánnak, akkor párosával szembeállnak egymással, kört formálnak és kezüket-lábukat egymás felé nyújtogatva, tenyérrel csattanós ütéseket mérnek egymás talpára. Énekszó helyett ordítanak, akár a medvék".[3] Mellesleg ez a legelső, ismert adat az északi szamojéd népek táncairól.

Az idők során némely rituális táncok szórakoztató játékokká váltak, amiről egyértelműen beszámol a nganaszánok medvetáncát leíró **Middendorf, A. F.** is.

Ő 1878-ban Észak- és Kelet-Szibériában tett utazása alatt figyelt föl rá, hogy az *asz* (vagyejevszki nganaszán) népcsoportnál, amelynek etnogenezisében tunguz elemek is jelentős szerepet játszottak, nem a széles körben ismert tunguz „hejro" tánc volt elterjedt, hanem a tisztán szamojéd *medvetánc*. **Middendorf** azt is megjegyzi, hogy útja során csak egyszer látta, amint az aszok, egyébként nem nagy lelkesedéssel, eljárják a tunguz táncot is. Megfigyelései szerint a nganaszánok a medvetáncot kedvelték a legjobban. Az általa leírt mozdulatokat rendszerint kétszer adták elő: először lassan, majd gyorsabb ütemben. Mindemellett megemlíti a táncokat kísérő hangok jelentőségét is. Véleménye szerint a tánc első szakaszát követő hangok a medve morgását idézik, míg a gyorsabb részt kísérők az ellenfélre támadó ordítását.[4] Mindehhez még azt is hozzáfűzi, hogy a nganaszánok mindig áhitatos igyekezettel járták ezt a táncot.

A **szertartásos táncok** mellett a nganaszánok kultúrájában ismeretesek voltak a – nemegyszer alakoskodással járó – **szórakozó táncok** is. Például, amikor a **tiszta kunyhóban** az öregek összegyülekeztek, az ifjúság, **Popov, A. A.** megfigyelése szerint, odakint táncolt a szabadban. Tánc közben a fiatalok a szarvasok bőgését utánozták: a férfiak durvább hangon a szarvasbikákét, míg a nők finomabban, az ünők horkantásait.[5]

A **Middendorf** által 1878-ban, valamint **Popov** által 1931-ben elvégzett összehasonlító elemzések a nganaszánok táncairól, arra a következtetésre vezetnek, hogy **Popov** ugyanazt a táncot láthatta, amelyet **Middendorf**, csupán **Popov** szerint a táncolók nem a medve, hanem a szarvasok hangjait utánozták.

Szimcsenko, Ju. B., 1963-ban tanulmányt tett közzé az avami nganaszánok **anyi o-gyali** („nagy nap") ünnepéről, amely, véleménye szerint lényegesen eltér a **tiszta kunyhó** ünnepétől.[6] Ez az ünnepség egy éjszakáig tartott. Minden, áldozatot bemutató személy a hóba döfte pálcáját és táncolni kezdett. A körben fölváltva követték egymást férfiak és nők. A jelenetben mindig a legidősebb nő játszotta a vezető szerepet.

Adatközlőink elbeszélése szerint a fiatalok a tó környékén még a közelmúltban is szívesen járták a **betersze** (torokhanggal kísért) táncot. Ez hagyományos, hétköznapi táncnak volt tekinthető. Valószínűleg ez volt az a tánc, amelyet a nganaszánok korábban a **tiszta kunyhó** ünnepének alkalmával jártak a kunyhók előtt.

Ezt a „betersze" nevű táncot az öregek **narka beterszi**, vagyis **medvetánc** néven ismerték. Egy legendájuk szerint, a nganaszánok elődei, valaha régen, egyszer meglátták, amint az Avama folyó partján nyolc medve, mielőtt téli álmára visszavonult volna barlangjába, kört formált és bömbölve ugrándozott a hátsó lábán. A legenda szerint a nganaszánok azóta utánozzák a medvéket. Amikor 1980-ban, **Uszty-Avam** településen megfigyelhettük ezt a táncot, igen sokáig nem ismertük ki magunkat a mozgások plasztikájának és a tánc egész kompozíciójának terén. A táncosok, mintha csupán rendetlenül összesereglettek volna, hogy egy helyben topogjanak és valami állati üvöltéseket utánozzanak. Ez a látvány nagyon emlékeztetett arra a fényképfölvételre, amely **Popov** könyvében szerepel.

A lényegre akkor derült fény, amikor 1981-ben, a **Hatangi kerület Novaja** nevű településén megfigyelhettük, hogyan adják elő ezt a táncot a vagyejevi nganaszán csoport tagjai. A táncosok ez alkalommal idősebb házaspárok voltak. Saját állításuk szerint már jó 15 éve nem táncoltak. Mégis, hamarosan táncra perdült az első pár, **Kokora Csarkapte** és felesége, majd a második, **Mojbi Gyiktode** és felesége, **Mijbi Kjuszju** és végül a harmadik (nem házas) pár: **Munupte Aszjandu** és partnere **Lapszaga Njaszimte**. Két pár nagyon összehangoltan táncolt, mozdulataik pontosak voltak és így könnyűszerrel leírhatók. Figyelemreméltó, hogy bár ezt a táncot a mindennapi életben már régen nem járják, az adott népcsoport emlékezetében igen élénken él annak minden részlete, mozdulata.

E párok előadása nyomán írhattuk le a tánc mozdulatainak plasztikáját és egész szerkezetét. Maga a tánc a fölkéréssel kezdődik. A férfiak odaléptek kiválasztottjukhoz, átnyújtottak nekik egy-egy pipát és a csoportból kivezették őket középre. A férfi jobb kezében tartotta a pipa fejét, míg a nő, baljában a szára végét.

Valamennyi szamojéd nép táncművészetének közelségére még a 18. században rámutatott **Zujev, V. F.** Azt írta pl., hogy a jenyiszeji szamojédek, vagyis a nyenyecek „bár az osztjákoktól eltérő módon, az *uarakok*hoz (nyenyecekhez – M. Zs.) és a *tavgok*hoz (nganaszánokhoz – M. Zs.) nagyon is hasonlóképpen táncolnak. Maguk a táncok nem járnak különösebben bonyolult mozdulatokkal, viszont a legutolsó pár is pontosan ugyanúgy csinálja, mint a legelső, bármilyen sokan is legyenek. A szamojéd férfi, miután a nő jobb kezét megfogta a baljával, egymás után előrelendíti mindkét lábát. Eközben hangosan, teli torokból kiáltja a „goj" szócskát, utána halkabban, orrhangon a **gi** szótagot nyújtja el, majd megint hangosan következik a **goj** szócska, végül mély levegőt vesz és fölhorkant ... és így folytatódik tovább. Mindez nem valamiféle éneknek tekinthető, inkább a tánc

ritmusát határozza meg. A nők viszont, nyugodtan állva a férfi mellett, először leguggolnak, eközben lábukat oldalra kinyújtják és minden ütemrész végén halkan fölhorkannak. Az első párt azután seregnyi követi. Mikor már sokan összejöttek, körforgásba kezdenek és egymás kezét fogva folytatják a táncot, néha egész nap, mivel az egyik pár mindenképpen túl akar tenni a másikon."

Mindennek alapján, helyi megfigyeléseink és irodalmi forrásaink lehetővé teszik, hogy levonjunk bizonyos következtetéseket az északi szamojéd népek hagyományos táncművészetéről.

A régmúltban valamennyi északi szamojéd nép kultúrájában jelen voltak a termékenység kultuszának, a természet anyáinak szentelt táncok. Ezek visszhangja fedezhető fel valószínűleg a **tiszta kunyhó** ünnepén résztvevők szertartásos táncaiban. Popov ezenkívül fölhívta a figyelmet a fiatalok által ilyenkor a kunyhók előtt előadott táncok alakoskodó jellegére is. Véleménye szerint azonban a nganaszánok, e táncaikban a szarvasokat utánozták. Ezzel szemben **Middendorf** véleménye és a mi helyszíni megfigyeléseink szerint is medvét utánzó táncról van szó. Ez nem csupán a táncolók mozdulatainak plasztikájából és az általuk kiadott hangokból, hanem a táncosok egész külső megjelenéséből is következik.

A nganaszánok esetében jellemzőek a páros körtáncok, amelyek a nap járásának megfelelően mozognak, a férfiak és a nők által egyaránt kiadott hangok kíséretében. Maga a tánc plasztikája határozza meg, hogy a nganaszánok párosan és nem zárt körben adják elő őket. Emellett szólnak **Popov** fölvételei is, amelyeket mind a párokról, mind az egyes táncolókról elkészített. Ebből azonban bizonyos félreértés is következett. Egy táncos képtelen egyidejűleg előrelendíteni a bal kezét és a jobb vállát. Így csupán annak a megfigyelőnek tűnhet, aki oldalról szemléli a táncoló párt.

Szimcsenko megfigyelése arról, hogy a nganaszánok földbeszúrt botok körül is előadnak körtáncokat, minden bizonnyal későbbi jelenségre utal, amikor a nganaszánok már átvették a dolgaszán tánchagyományokat. A legősibb, **betersze** nevű nganaszán táncot ma már csak ritkán adják elő. A nganaszán nép körében napjainkban a régi dolgán tánc, a **hejro** tekinthető hagyományosnak.

A nyenyecek által az áldozati szánkó körül eljárt szertartásos tánccal előadóik azokra a szellemekre kívántak hatni, amelyektől a család boldogulása és a szarvascsordák állapota függött. Hiedelmeik szerint az elvégzett szertartások és az őket kísérő táncok rendeltetése a termékenység biztosítása volt.

A tánc- és dalfolklór hagyományaira támaszkodva, napjainkban a táncművészet új műfaja van kialakulóban, amelyet dramatizáltnak is nevezhetünk. Az újabb témák és a mai élettel kapcsolatos jelenetek kidolgozása megkövetelte újszerű kifejező eszközök megteremtését is, bár az emberek, állatok, madarak és más tárgyak ábrázolásakor széleskörűen alkalmazzák mindmáig a hagyományos,

plasztikus mozdulatokat is, amelyeket a mindenkori helyi közeg alakított ki az idők során, s amelyek világosan érthetők az érintett népesség számára.

A mai nyenyec működedvelő táncművészet legfőbb hordozója a **szira-szev** („Hópihe") népi együttes. A legismertebb nyenyec zeneszerző, **Njaruj, Sz.** dalait is gyakran adják elő a különböző együttesek.

A nganaszánok mai, dramatizált táncművészetét sikeresen propagálja a „**Hejro**" kórus és táncegyüttes, valamint számos helyi, működedvelő csoport is.

Jegyzetek

1. Popov, A. A.: Tavgijcü. (Tavgajok.) Moszkva, Leningrád, 1936. III; uő.: Nganaszanü. (Nganaszánok.) Szocialnüj sztroj, religija, izobrazitelnoje iszkuszsztvo. (Társadalom, vallás, képzőművészet.) ALOIE, 1945. 14/1. 34.; uő.: Nganaszanü. (Nganaszánok.) Szociálnoe usztrojsztvo i verovánija.(Társadalomszervezet és hiedelmek.) Leningrád, 1984. p. 152.; Dolgih, B. O.: Naszelenie poluosztrova Tajmür i prilegajuscsego k nemu rajona. (A Tajmir félsziget és környéke népessége.) In: Szevernaja Azija. (Észak-Ázsia.) Moszkva, 1929. II; uő.: Proiszhozsdenie nganaszanov. (A nganaszánok eredete.) Szib. E. Gy, I. Trudü Insztituta Etnografii. IX., Moszkva, Leningrád, 1952; uő.: Rodovoj i plemennoj szosztav narodov Szibiri v 17. v. (A szibériai népek törzsi-nemzetségi összetétel a 17. században.) Moszkva, 1960; Homics, L.V.: Nencü. (Nyenyecek.) Istoriko-etnograficseszkie ocserki. (Történeti-néprajzi tanulmányok.) Moszkva-Leningrád, 1966. p. 329; uő.: Problemü etnogeneza i etnicseszkoj isztorii nencev. (A nyenyecek etnogenezisének és etnikai történetének kérdései.) Leningrád, 1976. p. 189; Szimcsenko, Ju. B.: Prazdnik Anü o! = djalü u avamszkih nganaszan. (Az Ani o! ünnep az avam-vidéki nganaszánoknál.) Trudü Insztituta etnografii, 1963. 84. pp. 168-179; uő.: Kultura ohotnikov na dikogo olenia Szevernoj Evrazii. (Az észak-eurázsiai vadszarvas vadászok kultúrája. Moszkva, 1971.; uő: Nganaszanszkie ornamentü. (A nganaszánok ornamentikája.) Szovjetszkaja Etnografija. 1963. pp. 166-171; Gracseva, G. A.: K materialnoj i duhobnoj kulture nganaszan i encev. (A nganaszánok és enyecek anyagi és szellemi kultúrájáról.) In: Duhovnaja kultura narodov Szibiri. (A szibériai népek szellemi kultúrája.) Tomszk, 1980. pp. 80-94; uő.: Tradicionnoe mirovozzrenie ohotnikov Tajmüra. (A tajmir félszigeti vadászok hagyományos világszemlélete.) Leningrád, 1983. p. 173; Pelih, G. I.: Proiszhozsdenie szelkupov. (A szelkupok eredete.) Tomszk, 1972. 424. uő.: Szelkupü 17. veka. (Szelkupok a 17. században.) In: Ocserki szocialno-ekonomicseszkoj isztorii. (Társadalom és gazdaságtörténeti tanulmányok.) Novoszibirszk, 1981. p. 175. Prokofjeva, E. D.: Kosztjum szelkupszkogo (osztjako szamoedszkogo) samana. (Egy szelkup (osztják-szamojéd) sámán ruházata.) SzMAE. Moszkva-Leningrád. 1949. I. 35-375., uő.: Eneckij samanszkij kosztjum. SzMAE. Moszkva-Leningrád. 1951. XIII. pp. 125-153; uő.: Samanszkie kosztjumü narodov Szibiri. (Szibériai népek sámánöltözékei.) SzMAE. XXVII. pp. 5-100; Prokofjev, G. N.: Ceremonija „ozsivlenija" bubna u osztjakov szamoedov. (A sámándob „életrekeltésének" szertartása az osztják-szamojédeknél.) Izvesztija Leningradszkogo Goszudarsztvennogo Universziteta, II. Leningrád, 1930. és még sokan mások.
2. Zsornickaja, M. Ja.: Narodnoe horeograficseszkoe iszkuszsztvo nencev. (A nyenyecek népitánc művészete.) Vsze szojuznaja szeszszija po itogam polevüh etnograficseszkih i antropologicseszkih iszszledovanij 1984-1985. godov. Teziszü dokladov. Joskar-Ola, 1986. pp. 235-237.
3. Izbrant, I.-Branc, A.: Zapiszki o ruszszkom poszolsztve v kitaj (1692-1695). (Följegyzések a Kínában járt orosz követségről (1692-1695). Moszkva, 1967. pp. 271-272.
4. Middendorf, A. F.: Putesesztvie na Szever i Vosztok Szibiri. (Utazás Észak- és Kelet-Szibériában.) II. Szentpétervár, 1878. p. 672.
5. Popov, A. A.: i.m. (1.) p. 79.

6. Szimcsenko, Ju. B.: i. m. (1.) pp. 168-169.
7. Popov, a. A.: i. m. (1.) p. 80.
8. Uo.: pp. 78-79, + 50, 51. ábra
9. Pelih, G. I.: i. m. p. 102.
10. Prokofjeva, E. D.: Arhiv Insztituta Etnografii (Leningrad). (A Néprajzi Intézet Archívuma (Leningrád). 6/I. 102. p. 8.
11. Prokofjeva, E. D.: Mamont po predsztavlenijam szelkupov. (A mamut a szelkupok képzeletében.) Szbornik MAE. XI. Moszkva-Leningrád, 1949. pp. 350-351.
12. Vö. az 1982-ben a Népgazdaság Eredményeinek Kiállításán föllépett műkedvelő népi együttesek műsorának megvitatásáról készült gyorsírásos följegyzéseket. – A SzU. Kulturális Minisztériumának Klubszervezési osztálya.
13. Zujev, V. F.: Materialü etnografii Szibiri v 18. veke (1771-1772). (Szibériai néprajzi anyagok a XVIII. századból: (1771-1772). Moszkva-Leningrád, 1947. pp. 53-54.

A szöveget orosz nyelvről fordította: Füssi Nagy Géza

8. kép Hévízgyörki asszonyok között

Malmi, Viola
Petrozavodszk, Karélia, Független Államok Közössége

A szabályozott karéliai néptáncok története

A karéliai néptáncok kutatása csak a közelmúltban kezdődött. A **Lönnrot**,[1] **Krugovszkij**,[2] **Liszenov**[3] munkáiban fölbukkanó töredékes utalások keveset árulnak el arról, honnan és hogyan táncoltak néptáncokat Karéliában. **Lönnrot** 1836-ban Észak-Karéliában látta, hogyan járták a körtáncokat, – a **sinka** és a **kontra** nevű táncot. A korábbi leírások szerint Karéliában 1870 óta ismeretes a **francia négyes** és a **lancier**. Az elmúlt évtizedben, jelen tanulmány szerzője két kötetet adott ki *Karéliai néptáncok* és *Karéliai népi játékok* címmel, amelyekben mintegy száz eredeti karél tánc és ugyanannyi játék szerepel. E kötetek átfogó képet adnak a Karéliában ismert táncfajtákról, fölhasználva az említett korábbi forrásokat is. E táncok összegyűjtésével segíteni szerettük volna a karéliai folklór alaposabb tanulmányozását, s ezen belül a néptáncok gondosabb vizsgálatát is.

Mindenekelőtt vegyük most szemügyre a Karéliában közismert táncokat!

I.

Karéliában az 1920-30-as években sorra létesültek a különféle klubok, ahová a fiatalság szívesen járt el táncolni. Akkoriban főként a **keringő**, a **polka**, a **jablocska**, a **korobocska**, egyszóval a korabeli megszokott báli táncok voltak a legdivatosabbak. Ezek mind „jövevénytáncok", másszóval kívülről kerültek a karél kultúrába. Ezek a táncok fölépítésüket és motívumkészletüket tekintve erősen szabályozottak.

Karéliában a **francia négyes** volt a legnépszerűbb tánc – egy-egy táncest alkalmával húsz alkalommal is eljárták. Mindmáig csaknem minden faluban előfordul, a folklóregyüttesek is föltétlenül beépítik a műsoraikba.

A rendelkezésre álló ismeretek szerint a **francia négyes** a 19. század végétől honosodott meg Karéliában. Maga a tánc köztudottan francia eredetű, Szentpétervárott már a 18. század vége óta népszerű volt. **Gluskovszkij**, az ismert balettmester a múlt század 40-50-es éveiben így írt róla: „Korábban táncolták, manapság járják". Pontosan ez a „járják" volt az, ami e táncot kivitte a bálteremből a nép körébe. Oroszországban pontosan ebben az időben kezdődött meg diadalmenete. Később a karéliai fiatalságnak is az egyik legkedveltebb tánca lett. Jóval utána jelent csak meg a **lancier**, de mivel az alapvetően a **carré**-ra épül és előadása bonyolultabb, a karéliaiak régibbnek tekintik és csak elszórtan ismerik. Ezeknek a táncoknak ugyan szigorúan szabályozott a térrajza és lépésrendje, de ettől függet-

lenül minden táncos a maga módján járja azokat. Mondhatni, tág teret biztosít a táncos mozgáskészség kibontakozásának. Ha egy ifjú erre a táncra kért föl egy lányt, rendszerint azt mondta: „forduljunk egy francia négyest" vagy „járjunk el egy francia négyest". Ebben az időben Karéliában még nem is ismerték a „tánc" szót. Maga a kifejezés csak a báli táncok térhódításával terjed el.

Régebben ismertek voltak Karéliában a **kontratáncok** is: a **versenykontra**, a **versengőkontra** vagy az egyszerű **kontratáncok**. Valamennyi adatközlő véleménye szerint ezek a táncok két részből tevődnek össze. Egyik a szigorúan szabályozott körtánc, a másik a rögtönzött rész.

A Finnországban, 1974-ben megjelent karél szótár a **kontrát** csupán „valamiféle tánc"-ként határozza meg. Akik ismerik és emlékeznek rá, el tudják mondani, milyen, meg tudják mutatni, hogyan járták maguk, de arra a kérdésre, mit jelent a **kontra** vagy a **kereszt** a karél szóhasználatban **riszti** vagy **risztu** szó, az öregek közül senki sem tudott válaszolni.

A táncművészet történetét kutatva megtudhatjuk, hogy Oroszországban a 17. század végén – 18. század elején jelentek meg ezek a kisebb és nagyobb körökből, keresztekből, láncokból építkező táncok. **Jakob Stenil** (1712-1785) így írt: „Az udvari bálokon és a nagyvilági táncestélyeken már Nagy Péter ideje óta nem táncoltak mást, csak a francia, angol és lengyel kontratáncokat."[5] A kontratáncok voltak jellemzőek már a **Péter cár** által adott estélyeken és más összejöveteleken is. A cár személyes példájával járt elöl, sőt rendelettel is igyekezett meghonosítani a nemesség körében a nyugat-európai báli táncokat. **I. Péter** nemegyszer meglátogatta Karéliát, és amerre csak megfordult, az emberek ismerik a **kereszt- és kontratáncokat**. Ez természetesen nem úgy értendő, hogy maga Nagy Péter cár tanította volna erre a táncra a karél parasztokat. Hanem úgy, hogy a cár környezetéből és a főuraktól ellesett kontratáncok elterjedtek a paraszti közegben – esetünkben a karéliai nép között is.

A karélok **kontrah kizsattih**, vagyis **kontrát játszottak**. Az emberek azért hasonlították ezeket a táncokat a játékokhoz, mert meghatározott rendjük volt és szabályokkal rendelkeztek. Magát a **danse** = tánc szót a karélok mint fölösleges toldalékot elvetették a szóösszetételből. Mint fentebb már megjegyeztük, minden karéliai kontratánc két részre – egy szabályozott körtáncra és egy rögtönzött párostáncra – tagolódik. Ennek a második résznek megfelelően **játszották** ezeket a táncokat, s ez adott igazán lehetőséget a karél jellem kibontakoztatására, a függetlenség, az egyenlőségen alapuló férfi-nő viszony, a becsületesség, a tisztaság és a visszafogott büszkeség kifejezésére. A karélok sokhelyütt új, számukra érthető neveket adtak ezeknek a táncoknak: **riivattu** – ropogós, **kasareikka** – nagy fazék, **siiputtus** – tipegő (félig lábujjhegyen járt tánc).

II.

Teljes joggal merülhet föl a kérdés: vajon Karéliában léteztek-e a fölsorolt idegen eredetű táncoktól elütő, maga a nép által kialakított, szabályozott tánckultúra? Igen létezett! Ezek egyike a **kerék - kruugi**.

A Karéliában, húsz esztendő alatt tett utazásai során, a szerző nem egyszer meggyőződhetett róla, hogy más-más vidékeken eltérő módon adják elő ezeket a táncokat. Maga a **kruugi** szó mögött különböző módokon járt táncok rejlenek, nem úgy, mint a francia négyes esetében, amelynek mindenütt azonos a rendje és egységes a lépésmódja.

Karélia északi részén oly módon adják elő ezt a táncot, ahogyan azt a mindenkori **pattivaska** (karéliai táncvezető) vezette. A tánc menete az adott táncos képzelőerejétől függött.

A **Rugozer környéki** változat térrajza egységes, a tánc minden résztvevője mintegy keresztezi a tánctér közepét. A **Padan vidéki** változat egyszerű körtánc, ahol mindegyik táncoló ifjú a kör közepén forog körbe párjával. Az **Onyegán túlon** rendszerint páros táncként jelenik meg, amelyre maga a falu vezetője, név szerint szólítja elő a fiatal férfiakat. A tánc számos esetben két fázisból épült föl: magából a körtáncból és a körön belül járt páros táncból. A keréliai **kruuga** körtánc kezdeményezői mindig a férfiak voltak. További lényeges mozzanat, hogy a kör maga sohasem volt teljesen zárt. Különös továbbá, hogy a táncot kísérő énekek ritmusa általában nem egyezik meg a lépés ritmusával. A dal és a tánc külön-külön, egymástól függetlenül létezik. Rugozero faluban Agafonova, A. V. és Pronyajeva, I. Sz. idős asszonyok vagy tíz, különböző éneket énekeltek el nekem, amelyekre ugyanazt a körtáncot járták. Ebből arra következtethetünk, hogy a dalok későbbi rétegként rakódtak erre a jelenségre.

A **kruuga** tánc régisége mellett szól az is, hogy mindig férfiak kezdték. A nép körében úgy mondták, hogy a **kruuga-t vezetik**. Amint már említettük, maga a tánc szó későn épült be a karél nyelvbe, ezért nem „**táncolták**", hanem „**vezették**" a **kruuga-t**.

III.

A körtánc műfaja csaknem minden nép kultúrájában megtalálható. Erre a tényre már számos kutató nemegyszer fölhívta a figyelmet. **Sachs** pl. a tánckultúra legősibb megnyilvánulásának tekinti a körtáncot.[6] **Karabanova, Sz.** arról ír, hogy az eszkimóknál létezett valamiféle „körbenjárás ünnepe".[7] **Sternberg, Ja.**, a nyivh fiatalság szórakozási lehetőségeinek felsorolásakor a „köben járt táncot" is említi.[8] **Karabanova** arra a következtetésre jut, hogy „a vizsgált népek közül az egymás szomszédságában élők esetében – ilyenek az orocs, a negidel, evenki, jakut, tunguz, ajnu népek -, a körtáncok széles körben elterjedtek".[9] Az evenki, even és a jakut nép körtáncairól ír **Jakutföld néptáncai** c. könyvében **Zsornicka-**

ja.[10] A kutatók egybehangzó véleménye szerint a körtáncok műfaja mára már kilépett a szertartások köréből. Másrészt a legrégibb folklórréteghez tartozó körtáncok gyökerei messzire visszanyúlnak az ókor és a középkor szertartásainak világába.[11] Egyszóval, a körtáncokban „fölfedezhetők az ősi rítusok nyomai".[12]

Számos kutató, jelentős terjedelemben foglalkozott a rituális táncok kérdésével is.[13] E leírások lényegét a következőkben foglalhatjuk össze: Rituális aktusokra mindig valamilyen esemény nevében került sor. A szertartás tárgya (totem, tűz, szent fa, valamely személy) rendszerint középen helyezkedik el, az esemény résztvevői pedig körülötte. A körbenállás, ill. a körben mozgás a középen zajló események keretéül szolgált. A kör a legkényelmesebb forma a közepén zajló cselekmény megfigyelésére, s ezen kívül, a közösség társadalmi viszonyainak kifejezésére. Jelentősége van a kör haladási irányának, a kör közepén álló tárgynak vagy személynek a körön belül végzett cselekményeknek, az elhangzott dallamoknak, szövegeknek. A körben való mozgásnak két alapvető formája van: 1. Vagy összefogódzás nélkül mozogtak a körben, ami lehetővé tette az egyéni megnyilvánulásokat, ill. azt, hogy bárki, bárhol csatlakozhatott a körhöz, 2. vagy az élen haladó mögött, egymásba kapaszkodtak, ami csak a sor végén tette lehetővé a csatlakozást és alárendeltséget jelentett az élenjáróval szemben. Sok körtánc, köztük a karél „kruuga" is, az utóbbi elv szerint épül föl. A zárt kör föltételezte valamennyi érintett egyidejű részvételét és az egymással szembeni, kölcsönös függőséget. Magának a szertartásnak meghatározott szerkezete, meghatározott rendje volt.

A mindenkori eseményekhez aktívan viszonyultak: „minél magasabbra ugráltak, topogtak, illetlenül szökdécseltek, erős csípőmozdulatokkal keringtek". A tánc lexikáját szertartások esetén az esemény maga sugallja, az tükrözi az éppen zajló cselekmény tematikáját, hiszen minden résztvevő igyekezett a maga módján kifejezni viszonyulását a rítus objektumához. Amennyiben a szertartás a totemhez kapcsolódott, e lexika is tárgyszerű, könnyen fölismerhető volt, viszont elvontabbá vált, ha pl. a napra, a vízre vagy a földre vonatkozott. Minden résztvevő önállóan cselekedett, rögtönzött viselkedése tükrözte az esemény tárgyához való viszonyát. De mit is merítettek a körtáncok magából a szertartásból? A lexikájukat? Nem! Csupán annak szabályozott formáját! Ez lehetett **kör** – szabályos körmozgás esetén, **vonal** – ha sorban álltak és **cikkcakk**, ha ilyen formában mozogtak.

A köröket nem csupán az emberiség első táncainak kezdeteként kell szemlélnünk, hanem a vallás győzelmeként is a pogány, totemisztikus hiedelmek fölött. A körtáncok az első olyan táncok, ahol a cselekmény nem valaki vagy valami tiszteletére, hanem az ember örömteli, ünnepélyes hangulatának szellemében zajlik. Ilyen esetekben a mindenkori résztvevő a maga nevében lépett föl, szabadon és vidáman tárta föl saját énjét. Ez az ember győzelmét jelentette a természet

erői fölött, nem hangsúlyozottan, de mégis a győzelem érzését fejezte ki. A szertartásos cselekmény teljes rituális mágiáját a résztvevő annak szentelte, amit az adott pillanatban éppen imádott: a félénkség és a rettegés, a szeretet és a tisztelet kényszerítette az egyént az adott bálvány szellemében zajló cselekvésre. Az ember a körtáncokban lépett föl legelőször a maga nevében. A körtáncok előadásának idejét minden esetben konrétan kell megvizsgálnunk. Egyben azonban biztosak lehetünk: a körtáncok ott alakultak ki hamarabb, ahol korábban hódított tért a vallási, egyházi kultúra. E táncok Oroszországba valószínűleg a 11. században a kereszténység fölvétele után, Karéliába pedig a 13. században jelentek meg. (A krónikák tanúsága szerint Jaroszlav Vszevolodovics 1227-ben „tömegével keresztelte meg a karélokat".[16]

Jegyzetek és irodalom

1. Putesesztvie Eliasza Lennrota. Putevüe zametki, dnevniki, piszma. (Elias Lönnrot utazásai. – Úti jegyzetek, naplók, levelek.) Petrozavodszk, 1985. pp. 187-191.
2. Krugovszkoj, M. A.: Oloneckij kraj. Putevüe ocserki.(Az Olonyecki kerület. Úti beszámolók.) Szentpétervár, 1904. pp. 21-52.
3. Liszanov, V. D.: Doszulnaja szvadba, peszni, igrü, tancü Zaonezsja Oloneckoj Gubernii. (Doszul mennyegző: Az Onyegán túli Olonyecki Kormányzóság dalai, táncai, játékai.) Petrozavodszk, 1916.
4. Ivanovszij, N. P.: Balnüj tanec l6-l9. vv. (Báli táncok a 16-19. században.) Leningrád-Moszkva, 1948. III.
5. Golejzovszkij, K.: Obrazü ruszszkoj narodnoj horeografii. (Az orosz néptáncművészet formái.) Moszka, 1964. p. 16.

6, 7, 8, 9. Karabanova, Sz. F.: Tancü malüh narodov Dalnego Vosztoka SzSzSzR. (A SzU távol-keleti vidékei kis népeinek táncai.) Moszkva, 1979. pp. 18, 80-81.

10. Zsornickaja, M. J.: Narodnüe tancü Jakutii. (Jakutföld néptáncai.) Moszkva, 1966. pp. 84, 89, 102, 104.
11. Rudnyeva, A. V.: Kurszkie tanki i karagodü. (Kurszki tankik és karagodok.) Moszkva, 1975. p. 81.
12. Zsornickaja, M. Ja.: id. mű p. 49.
13. Koroleva, E. A.: Rannie formü tanca. (Korai táncformák.) Kisinyov, 1977. p.177.
14. Koroleva, E. A.: O genezisze krugovüh tancev. (A körtáncok eredetéről.) Kisinyov, 1973. p. 83.
15. Golejzovszkij, K.: id. mű p. 13.
16. Karelü Karelszkoj ASzSzR. (A karél ASzSzK karél népessége.) Petrozavodszk, 1983. p. 20.

A szöveget orosz nyelvről fordította: Füssi Nagy Géza

9. kép Kunszentmiklósi táncosokkal.
Jobb szélen Szappanos Lukács, a Népművészet Mestere

Costea, Constantin
Bukarest, Románia

Az erdélyi román botos táncok

Az igen gazdag román néptánckincsben látszólagos ellentmondás van a legarchaikusabb és az újabb táncok között, amelyek a többévezredes gyökerekből fejlődtek modern formákká. Közülük a **dansuri de ceată** – a csoportos férfitáncok családja az, amely a legerősebb régi gyökérrel rendelkezik, amely mára komplex formává terebélyesedett. E típuscsalád két legjellemzőbb és egymással szoros rokonságban lévő altípusa a **călușereşte** és a **fecioreşte**, amelyeknek a román néptánchagyomány történeti fejlődésének kutatásban igen fontos szerepe van.

A típuscsalád elnevezése (dansuri de ceată) nem véletlen, hanem tudatos meggondolás eredménye, amely a falusi társadalom keretében szerveződött férfitársaságokra vonatkozik. Olyan zárt, titkos csoportokra utalunk ezzel az elnevezéssel (pl. călușari), amelynek tagja a falu összes nőtlen legénye, akik mágikus erejű szertartásos táncaikkal megvédik a falut minden rossztól és rontástól. Ennek érdekében a csoport tagjai minden évben a téli ünnepek idején, Karácsony táján összegyűlnek, hogy megszervezzék az alkalmi táncokra való fölkészülést.

A csoportos férfitáncok többsége igen virtuóz. Az egész testet igénybevevő atlétikus, sőt akrobatikus elemeket tartalmaznak, amelyek tökéletes harmóniát képeznek. A többi férfitánctól alapjában abban különböznek, hogy ezekben a körben, félkörben vagy oszlopban táncoló férfiak semmilyen módon nem fogóznak össze, s ez nagyban meghatározza e táncok ma ismert, sajátos formai és funkcionális sajátságainak kialakulását. A fogás, a fizikai kontaktus hiánya, s az ebből adódó viszonylagos függetlenség módot ad a táncosoknak egyéniségük kinyilvánítására. Így a táncok kollektív jellege ellenére lehetőség nyílik az átlagosnál tehetségesebb egyéniségek kiemelkedésére, s a szólisztikus elemek kifejlesztésére.(E kérdések elmélyítése további kutatást igényel.)

Az összefogózás hiánya mellett jellemző sajátja még e táncoknak a bot, mint segédeszköz használata a botos caluseresti és fecioresti táncokban, amelyek a típuscsalád legrégibb legreprezentatívabb tagjai. Történeti párhuzamaikat a **călușereşti**-ről, **păstoresti**-ről és a **haidau**-król szóló történeti forrásokban találhatjuk, amelyek a mai csoportos férfitáncainkhoz igen közel álló formai elemekről – nagy ugrásokról, mély hajlásokról, guggolásokról, lábkörzésekről – tanúskodnak. Az említett történeti táncokról már a 15. század óta vannak emlékeink, de joggal hihetjük, hogy ezek ennél jóval régebbi gyökerekkel rendelkező táncok. Különösen ha figyelembe vesszük az ezeréves hagyományt hordozó erdélyi **călușs**-sal való kapcsolatukat.

Az egyik legrégibb leírás, amelyben már könnyen azonosíthatjuk a mai fecioresc-re jellemző kinetikai elemeket, a 18. századból maradt ránk, és az osztrák **Franz Joseph Sulzer**től származik.

A szerző szerint:

„Körülbelül hat vagy több fiatal legény vagy pásztor botjukra támaszodva táncolnak, átugorják azt, miközben néhány nagyon nehéz ritmusú lépést tesznek, amelyek látszólag nem egyeznek a zene ritmusával; köralakban ugrálnak, anélkül, hogy egymásba fogóznának s időnként kurjantanak."

Mai ismereteink szerint a F. J. Sulzer leírásában szereplő mozdulatok a fecioresc nevű botos táncban az 1960-as évekig föllelhető volt Erdélyben a Maros középső folyása, valamint a Maros és a Küküllő közén.

Egy másik adatgazdag leírás, amely a botos fecioresc szemléletes jellemzését adja, **Augustino de Gérando**-tól származik. Gérando című 1845-ben Párizsban megjelent művében egy teljes fejezetet szentelt az erdélyi románok szellemi életének és külön kitért az **oláh táncra** is. Adatainak nagy értékét az általa ismert és átélt események aprólékos bemutatása adja. A következő idézetben Augustino de Gérando egy botos **fecioresc** táncot ír le az elnevezés említése nélkül:

> „Miután párosával, köralakot leírva néhány lépést tettek, a férfiak és a nők szétváltak. A nők körbejárták a férfiakat, mintha valamilyen kedves vagy dédelgetett tárgyat kerestek volna fürkésző tekintettel. A „lovagok" menetelő katonák módjára helyben topogtak, majd hosszú botjukra támaszkodva szabálytalanul ugráltak, s közben kiabáltak, mint egy verekedésben vagy küzdelemben."

A második idézetben a szerző a Kolozsvár melletti Lóna nevű falu táncát mutatja be:

> „Egy különös, fölfoghatatlan zene hangjaira a kör alakban elhelyezkedő férfiak egy pontba rakták botjaikat, a lábukat lendítve ugrottak és nagyokat kurjongattak."

Tekintetbe véve a történeti forrásokban bemutatott táncok és a recens hagyományban élő hasonló táncok formai sajátosságait, úgy véljük, hogy a botos **fecioresc** és a **Călușari** csoport repertoárjának elején szereplő tánc szorosan összefüggenek, hasonló jellegűek. Hogy hogyan vált a rituális töltetű **călu**ș tánc egyik darabja a legényszervezetek világi, szórakozó táncává, azt valószínűleg az a hangulati töltet s az a funkció magyarázza, amit e tánc a hagyományban betöltött és ma is betölt.

A **călușari**-kat fizikailag és szellemileg egyaránt kiemelkedő emberekként tisztelték. Elvileg minden fiatalember tagja lehetett e szervezetnek, azonban a jelölteknek bizonyos követelményeknek meg kellett felelniük. A szervezetbe való beválasztáshoz elsősorban jó táncosnak kellett lenniük. Csak a táncok megismerése és a bemutatásukhoz szükséges ügyesség elsajátítása után történt meg a

jelölteknek a rituális szakmai titkokba való beavatása. A fiatal legényemberek csoportja, amely bizonyos mértékig katonai normák szerint szerveződött, közbülső szakasznak tekinthető a „căluşari"-k felsőbb társaságába való bekerüléshez. Ebben a szakaszban természetes módon történt meg a rituális funkciójú calus és a botos fecioresc elsajátítása, a fiatalok tánckészletébe való átmenete. Innen már csak egy lépés e táncok rituális közegen kívüli gyakorlása, elterjedése.

A botos fecioresc-nek a căluşeresc-től való teljes elszakadása, véleményünk szerint a 18. század vége felé következett be, amikor a căluşeresc Erdély bizonyos területein hanyatlásnak indult. Ennek következtében a múlt század elejére már **Reghin** (Régen) és **Hunedoara** (Hunyad) környékét kivéve a caluseresc Erdélyben mindenütt eltűnt, s helyét fokozatosan a botos fecioresc vette át. Az idők folyamán a megváltozott társadalmi és kulturális körülmények között a botos fecioresc is kezdett háttérbe szorulni, és átadta helyét a hasonló típusba tartozó, de újabb táncfajtáknak. A két világháború közötti időben a botos fecioresc elterjedése már csak a **Maros középső folyására** (Marosvásárhelytől Gyulafehérvárig) és a **Küküllő fennsíkra** korlátozódott, s nyomai még megtalálhatók a **Hîrtibaci völgyben** és **Nagyszeben környékén** (Mărginimea Sibiului) is. A tánc visszaszorulása folytatódott a második világháború után is, bár a folklórfesztiválok és versenyek keltette újabb érdeklődés a visszaszorulás ellen hatott.

Ahhoz, hogy a botos fecioresc formai jellemzői és azok kialakulása világosabbá váljon, tisztáznunk kell a táncban használt bot szerepét. Az ugyanebbe a típusba tartozó többi táncfajtához képest a fecioresc-ben a bot szerepe passzív, csak támasztékként szolgál, megkönnyítve a jellegzetes széles mozdulatok kivitelezését. A botra való támaszkodás a lehető legszélesebb mozdulatok kivitelezésére serkenti a táncosokat s így válnak lehetővé a 135 fokos szöget is meghaladó lábívek. Terepmunkánk során a táncosok elmondták, hogy az ugrások során a lábujjhegyükkel a ház gerendáját próbálják megérinteni.

A botos fecioresc típus ma főként a Maros középső folyása mentén él **De bîta, De bat, Bătrînească de bat** elnevezésekkel. Nagy ügyességet kívánó tánc, amelyben a táncosok körben vagy félkörben helyezkednek el. Jellemző lábmozdulataik: a lábfejek szinte önálló mozgása, nagy ugrások, sarok kopogások és a mély törzshajlítással, csípőforgatással kombinált széles láblengetések. Gyakori karmozdulataik: a karok önálló mozgása, egyensúly megtartását szolgáló karmozgások, tenyérrel a föld ütögetése. A kombinált láb-kar mozdulatok aránya kisebb, időnként szinte semmi, mivel a táncosoknak csak egy szabad karjuk van a botra való támaszkodás miatt.

A jellemző ritmusforma a daktilus, amely gyakran bipódikus pirrikuszokkal kapcsolódik össze, főleg a táncszakaszok végén, ami e típus egyik meghatározó sajátossága. Pl. UUUU ‖ UUUU – UU. Hasonló szerepe van az olyan szinkópás ritmusformáknak, mint: 𝅗𝅥 ♩ ♪♩ ♬

A táncmotívumok kétüteműek (a zenei motívumok hosszának megfelelően) és 7-8 hasonló – nyolc rövid szótagos – időmértékes versláb alkot egy nagyobb egységet. A táncfrázisok két motívumból állnak a+a vagy a+b képlet szerint. A különböző változatok szerkezetének vizsgálata során kiderült, hogy a botos fecioresc-nek nincs kikristályosodott, szabályozott szerkezete, s ez érvényes az egész fecioreşti családra. A fecioresc változatok általában **ponturi**-ból (pontokból) épülnek fel, amelyek négy kétnegyedes ütemű motívumból állnak. Ez a tánc legstabilabb szerkezeti egysége. A pontok száma és sorrendje a táncfolyamaton belül a táncosok pillanatnyi egyéni hangulatától és a dinamikai fokozást előíró közösségi táncalkotási szabályoktól függ.

Egy komplex táncváltozat modellje két részből áll. Az első rész kör formában járt egyszerűbb motívumokból áll, s a kör haladása vagy egyirányú vagy szimmetrikus. A második rész körben vagy félkörben zajlik, négy motívumból álló pontokból épül fel és tizenhat ütem terjedelmű. Az első a **kezdő motívum**, a második a **gerinc motívum** (ez a meghatározó elem), a harmadik a gerinc motívum ismétlése, a negyedik pedig a **záró motívum**, amely általában az első változata. Az így fölépített pont szerkezeti képlete a+b+b+a. A gerincmotívumok **hidat** alkotnak, amely a tánc folyamán táncos egyéniségekre jellemző módon ível. A dallam első négy ütemére a kezdő motívumot csak egy táncos járja, a többiek csak állnak. A második négy ütem alatt a szólista a gerinc motívumot mutatja be a többi táncos a kezdő motívumot táncolja, azután mindannyian a gerincmotívumot járják s a záró motívummal együttesen fejezik be a pontot. A tánc szerkezeti képlete így a következő lesz:

a szólista	A	+	B	+	B	+	A′
együttes	szünet	+	A				

Más változatok hasonlóan épülnek fel, de a szólista szerepét egy másik táncos vállalja. Minden táncos a kedvenc **hídjánál** válik szólistává. Ez a modell az idők folyamán átalakult. Az átalakulás egyik oka az volt, hogy a botos fecioresc-et a hagyományos táncciklusban szereplő páros táncokhoz kapcsolták. Ennek az lett a következménye, hogy a modell két része szét vált, ezzel önálló jelleget és külön elnevezést kapott. Az első rész neve **Sarita**, a másodiké **Ponturi cu fata**. A legkorábbinak tartott kapcsolódási forma az olyan cikluson belül, ahol a Haidau is előfordul a következő: **Sarita – Purtata – Ponturi cu fata.**

A páros táncokhoz való kapcsolódás másik következménye az volt, hogy a páros táncban zavaróvá vált botot elhagyták. Ez azonban a tánc fölépítésében, motívumkészletében nem hozott lényeges változásokat, mert a táncos legények a bot híján a partnerükre támaszkodnak. Néhány helyen a fecioresc továbbra is megőrizte önállóságát és a tánccikluson kívül is előfordul.

Irodalomjegyzék

Bîrlea, Ovidiu
1969 Colindatul în Transilvania. Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei 1965-1967. Cluj

1982 Eseu despre dansul popular românesc. (Editura Cartea Românească), București

Costea, Constantin
1961 Jocuri fecioreşti din Ardeal. Editura Muzicală, Bucureşti

1987 Jocurile fecioreşti transilvanie arie de difuziune şi terminologie. Revista de Etnografie şi Folclor 32. (1) Bucureşti

1988 Jocurile fecioreşti Transilvanie – atestari documentare. Revista de Etnografie şi Folclor 33. (1) Bucureşti

Flintiu C. I.
1936 Coreografie românească. Tîrgoviste, Tipografia „Dîmboviţa"

Gérardo, Augustino de
1845 La Transylvanie et ses habitants. Paris

Giurchescu, Anca
1959 Despre ciclurile de joc din Ardeal. Revista de Folclor 4. (1-2.) Bucuresti

1963 Jocurile ciobaneşti din satul Dumbrave. Revista de Folclor 8. (3-4.) Bucureşti

Giurchescu, Anca – Costea, Constantin
1962 Haidăul. Revista de Folclor 7. (1-2.) Bucureşti

Niculescu-Varone, G.T.
1938 Jocurile nationale românesti. Editura ziarilui „Universul", Bucuresti

Pop, Mihai
1976 Obiceiuri traditionale româneşti. C.C.E.S. Institutul de cercetări etnologice şi dialectologice, Bucureşti

Sulzer, Franz Joseph
1781 Die Geschichte des Transylvanischen Daciens. Viena

A szöveget franciából fordította: Herboly Edit

10. kép Legkedvesebb adatközlőjével,
a magyarvistai Mátyás István „Mundruc"-cal

Starbanova, Anna
Szófia, Bulgária

A bolgár férfitáncok harci jellege

A hagyományos bolgár népi kultúrában csak a férfiak játszanak hangszereken, a hangszeres zene pedig elsődlegesen a férfitáncokhoz társul. A hangszeres és az énekhanggal kísért lánctáncok (horok) között az a legfőbb különbség, hogy az előbbiek fejlettebb szerkezetűek, bonyolultabb felépítésűek, lépéseik változatosabbak és összetettebbek.

A jelen dolgozat témája – „Hangszeres és harci táncok" – számos kérdést ébreszthet bennünk. Egyrészt vannak-e egyáltalán ilyen táncok Bulgáriában? Ha vannak, melyek azok? Beszélhetünk-e harci táncokról, amikor a klasszikus bolgár népi kultúra megrekedt a középkori típusú fejlett helyi (falusi) kultúra szintjén? Létrejöhettek-e ilyenek, ha a klasszikus népi kultúra őrzőjének, az úgynevezett patriarchális bolgár parasztnak egész kulturális élete, így táncélete is a falusi közösségi életre koncentrálódott, ahhoz kötődött és az motiválta? Bulgária fejlődése sajátos történelmi úton járt, amely hátráltatta az autonóm állam kialakulását, a középkori típusú városi kultúra kifejlődését, a világi és udvari kultúra létrejöttét. E jelenségek és különösképp az a tény, hogy Bulgáriának a tizennegyediktől a tizenkilencedik századig, amikor az ottomán birodalom részét képezte, nem volt saját hadserege; bizonyára nem kedvezett a harci táncok kialakulásának és fönnmaradásának.

Ez a téma másrészt ráirányítja a figyelmünket a harci táncok lehetséges forrásaira. Felvetődik a következő kérdés is: melyik táncos szokás, illetve szertartás tartalmazza azokat az alapelemeket, amelyek megfelelő körülmények közt harci tánccá alakulhattak?

Sajnos írásos feljegyzések híján csak az idős emberek visszaemlékezéseire támaszkodhatunk, ha a kérdésre válaszolni akarunk. Az ő fiatalkori emlékeik alapján még bepillanthatunk ebbe a viszonylag régies kultúrába, és felkutathatjuk a harcjelleg kialakulását egy olyan etnikai közösségben, amely öt évszázadot töltött idegen uralom alatt.

A bolgár **férfiavató szertartások**nak számos típusa van. Ezek a szokások különböző időkben és különböző helyeken keletkeztek, de mindegyik a férfivá avatás hagyományos szertartására és annak sajátos kettőségére épült: egyrészt fiúkat avatnak férfivá, másrészt a felavatás erejének birtokában megszentelik a földet, a falut vagy a házat. A férfiavatási szokások előfordulásának Bulgáriában 3 fő köre volt: a **katonaság**, a **papság** és a **földművelő közösségek**. A különböző

történelmi és kulturális körülmények közt a hangsúly a három fő terület közül az egyik felé tolódott el. Mivel e három előfordulási kör egysége nem szakadt meg, csak a köztük levő egyensúly változott. A harci jelleg mindig megmaradt bennük akár gyengén, akár erősen.

A férfi rítus fő típusai a következők:

1. *Roussalii* és *Kaloushari*;
2. *Koukeri* (Némajátékosok) és *Sztarci* (Öregemberek);
3. *Karácsonyi köszöntés.*

A **Roussalii** és a **Kaloushari** szertartás fő eleme a hangszeres kíséretű tánc, míg a **Koukeri** és a **Sztarci** fő tevékenysége a mítikus lények és történetük bemutatása, a maszkot viselő (parodizált) rituális szereplők mimikus táncai segítségével. Az ősi férfivá avatási szertartás keresztény változataként a **karácsonyi köszöntések**ben a mágikus szavak és a szakrális szövegek használata dominál. A mitológikus történetek, hosszú áldások elmondásán keresztül, csoportos férfidalok és táncok jelennek meg bennük, miközben a házigazdát dícsérik és megszentelik a házat. (Ezek az egyedüli, a keresztény egyház által engedélyezett tevékenységek, ami az angyalok énekével való hasonlatosságuknak köszönhető.) A szinkrónia szempontjából ez a kép rendkívül jól fejlett rendszerét mutatja a férfiak művészi tevékenységének, a férfiak népművészetének. A fejlődés különböző útjai különböző jelentésű szertartásokat hoztak létre Bulgária különböző részein különböző korokban, és ez végső soron a különböző népművészeti ágak hierarchikus rendszerét eredményezte. Mindezeknek a szertartásoknak megvan az a harci jellege, melyet az egykori beavatási táncoktól örököltek. Ez megnyilvánul a fegyverekben, a lobogók használatában, az esküben, a titkos előkészületekben és különösképp a férfiak társaságán belüli szigorú szervezettségben, amely hadi rendet és fegyelmet feltételez. Ez a harci jelleg a történeti korok és körülmények szerint változik: időnként előtérbe került, majd elhalványult.

A beavatási szertartás tipikus elemei – a hagyományos pszichotechnikai formák: az extatikus tánc, a transzba esés – a legjobban a **Roussalii** és a **Kaloushari** szertartásban őrződtek meg. A samanisztikus elemeket is őrző extatikus tánc a mágikus gyógyítás, amit a transzbaesés sajátos technikájával érnek el. A szertartást végző társaságokban egy késő ókori rítus bizonyos jellemzői fedezhetők föl: a merev szabályokkal rendelkező harci férfi-szövetség és a házak **chetak**ban (bandákban) történő látogatása. Ezért van az, hogy a **Roussalii** táncok szigorú rendjükkel és fegyelmükkel, a vezér parancsára végrehajtott esküvel és cselekvésekkel, valamint az elmaradhatatlan botokkal és kardokkal erősen emlékeztetnek a harci táncokra. A betegséget kiűző, szimbolikusan keresztezett kardokat valóban nagyon kevés választja el a stilizált harci mozdulatoktól, az úton összetalálkozó két banda közti valóságos küzdelmet pedig a hódító elleni küzdelem gondolatától, vagyis a harci haidouk-tánctól. E jellemzők alapján a **Roussalii** tánco-

kat harci táncnak tekintik, mivel a táncosok kardot viselnek, gesztusaik és mozdulataik pedig harcot mintáznak.

A **Kukeri**-k és a **Starci**-k szimbiózisa. Szertartásában 2 téma fonódott össze. Egyrészt a férfiak harci beavatásának, másfelől a hős és a Földistennő közti hierogám házasság bronzkori modelljének paródiája. Ezért szerepel a **Kukeri** társulat tagjai közt a Király-Hős-Vezér figura, a parodizált hierogám pár, melyet egy **Baba** (Öregasszony) és egy **Sztarec** (Öregember), **Boulka** (Menyasszony) és **Mladozsenec** (Vőlegény) vagy mások képviselnek. A szokás elemei között feltűnik a jelképes szántás, amely a termékenységet biztosítja, a vezér áldása, amely tulajdonképpen szitkozódás, az Öreg Király jelképes meggyilkolása és újjászületése is. Átalakulásuk során a csoportos férfivá avatási szertartások az új agrárszimbólumokat kebelezték be, miközben a beavatás agresszív harci ereje átalakult agrár jellegű megszentelő erővé. A szakrális forgatókönyvben a résztvevők úgyszólván színészek, akik a királyi hierogám komplexum epizódjait játsszák el. A körülmények és a néphagyomány változásával a régi forgatókönyv új valóságelemeket kezdett magába szívni a régiek helyébe. Ez ad magyarázatot arra, hogy a mai orvos és a pap figurája mellett megjelennek katonai rangú álarcos férfiak is, valamint a proto-bolgár, török és az 1945 utáni bolgár hadsereg figurái (tisztek, pasák, tábornokok és mások). Így a **Kukeri**-k táncaiban továbbra is fontos szerepet töltenek be a harci jelenetek. A harci jelleg fokozatosan új jelentést nyer, s új mozdulatokkal és új kellékekkel bővül.

A **Starci**-k dionüszoszi karneválhoz fogható felvonulása – csengőkkel, kecskék „bicegő járásával", állatokkal és más maszkokkal, tehénkolompok viselésével és megszólaltatásával – valójában a másvilágon tett beavatási út agrár-orgiasztikus megnyilvánulása. Ezen a ponton térünk ki a bolgár folklórban megőrzött táncos felvonulások és a harci jelleghez fűződő kapcsolatuk magyarázatára.

A bolgár népi lakodalom egy régies modellt testesít meg, amelyben a házasság az ellenséges „törzsek" közötti politikai és katonai szövetség szerepét is betölti. Innen erednek a népi lakodalmakban a mai napig megőrzött szembeszökő harci elemek: ellenségesség a sógorság (különösképp a menyasszony családja) iránt, előkészületek a leánykérésre, a lakodalmas menet mint harci menet táncolja végig az utat zászlóval és hadizsákmányokkal, a menyasszony „erődjének" (házának) bevétele ravaszsággal, sarccal vagy táncbeli ügyességgel, a menyasszony elrablása és a sógorság felülmúlásának, lefőzésének gondolata. A korábbi férfiavatási csoport átalakul a vőlegény barátaiból, rokonaiból és vele egykorú társaiból álló férfitársasággá, amely egész idő alatt őrzi a vőlegényt, tisztítja és megszenteli az utat, táncolja a **rukenica**-t. A rukenicát ma induló is helyettesítheti.

Az előbb említett férfiavatási típusokkal ellentétben a **karácsonyi népszokás** a házasság előtti legényavatásra összpontosít, s a szertartás célját főleg énekkel, hangszeres zenével és szövegekkel fejezi ki. A **karácsonyi népszokás**ban a néma-

játék teljesen új jelentést nyer és új helyet kap a keresztény naptárban. Azáltal, hogy pogányok, piszkosak és parodisztikusak, szemben állnak a hivatalos, komoly és tiszta szertartásokkal. Ezért van az, hogy az olyan ritmikus mozgási tevékenységek, mint az ugrálás és a tánc, melyek a házról házra járó férfikompániákra jellemzők, nem annyira velejárói a **karácsonyi népszokás**nak. Bulgária bizonyos részein azért az énekesek hosszú láncban táncolnak végig az úton. A Nap halálának és újjászületésének mitológiai felfogásával párhuzamosan a **karácsonyi népszokás** a Bolgár Nemzeti Újjászületés gondolatát is magába olvasztotta. A bolgár néphagyományban talán a **karácsonyi népszokások** példázzák legjobban a folklór történeti változását és a változó korhoz való állandó alkalmazkodását. Ezért van az, hogy a **karácsonyi népszokás**, amely alapjában agrár jellegű keresztény átmeneti rítus olyan tartalmak kifejezésére is képes, mint a Nemzeti Újjászületés által ösztönzött etnikai önazonosság. Az a tény, hogy Bulgária **karácsonyi népszokás**ai állandó változásban vannak, megmagyarázza a férfiak buzgó lelkesedését, mellyel a mai napig is éneklik a karácsonyi énekeket és beállnak a karácsonyi táncokba. Arra is magyarázatot ad, miért éppen a karácsonyi népszokás vitte tovább és tartotta fenn a **haidouk** ideált a népi kultúrában. A **haidouk** gondolat kínálta a legerősebb ösztönzést a férfiasságra és a nemzeti identitás és történelmi emlékezet megőrzésére. Ennek megfelelően, végül is kard vette át a **Bouenek**-nek nevezett füzértánc vezetője által hordozott kenyér helyét, a táncosok pedig bocskorukat és buggyos nadrágjukat csizmára, sarkantyúra és lovaglónadrágra cserélték.

A férfiak parancsszavakkal irányított lánctáncai fejlettebb formai szintet képviselnek, már nem függnek közvetlenül a szertartás rendjétől. Sok háború volt a századfordulótól az 1920-as évekig, és Bulgária aktívan részt vett bennük. A katonai szolgálat megteremtette a feltételeket a közösségek közti széleskörű egységesüléséhez a lépések, táncbeli rutin, a füzértáncok és a zene terén. Ez vezetett az úgynevezett parancsszavakkal irányított férfi lánctáncok bonyolultabb változatainak kialakulásához. Bizonyos változatokban a lépések általában hangsúlyozottak, markánsak és agresszívebbek. Ezt tükrözik a lánctánc elnevezései is: **Batereina** (a „battery", azaz elem szóból), **Topchiiskata** (a *top*, azaz ágyú szóból), **Pousheka** (a *poushek*, azaz puskaporfüst szóból), **Biy-biy** (a *biy*, azaz „tűz" harci parancsból).

A vezető szerepe a férfiak rítusának és táncainak harci jellegéből következik. Még a nem-rituális férfitáncokban is van vezető. A rend, fegyelem és a táncfigurák váltása mind a táncvezető parancsára történik, aki pálcát, ostort vagy akár keszkenőt használ. Hogy miért táncolnak férfiak kifejezetten női kellékkel, a keszkenővel, egy későbbi előadás tárgyát képezi.

A szöveget angol nyelvről fordította: Kürthy Klára

Bogdani, Ramazan
Tirana, Albánia

Az albán néptáncok osztályozása

Az albán néptáncok változatos formákban őrződtek meg a mai napig. Ma is hozzátartoznak az albán nép mindennapi életéhez. Hazánkban a tánc élő valóság. Nem csak a hivatalos nemzeti ünnepek alakalmával táncolnak, hanem a családi és társasünnepek alkalmával is. Táncaink szépségének forrásai a változatos mozgásformák, a sokszínű zenekíséret, a szép költői szövegek és a gazdag népviselet. Gyűjtésük és rendszerezésük az albán néptánckutatók legfontosabb feladata. Az utóbbi időben számos komplex expedíció indult az ország minden részére a néptáncok filmen való megörökítése érdekében. E rendszeresen folyó munka eredményeként a Népművészeti Intézet filmarchívuma már többszáz táncfilmmel gazdagodott. Az archívumban őrzött filmek, hangfelvételek és fotók képezik a néptáncok hiteles, tudományos dokumentációjának alapját. Az Intézet az Albán Tudományos Akadémia keretében működik. Néptánckutatásunk eredményeiről az idők során számos kiadvány jelent meg. Készülőben van az albán néptáncok kétkötetes gyűjteményének kiadása is, amely Albániában első alkalommal használja a Lábán táncjelíró rendszert a táncok közlésére.

Mielőtt a táncok általános osztályozásának ismertetésére térnénk, tekintsük át azokat az alapvető szempontokat, amelyeket a néptánckutatás során érvényesítenünk kell.

Néptánckutatásunk arra irányul, hogy megállapítsuk az albán néptáncok ideo-esztétikai értékeit, azokat a népéleti társadalmi és történelmi körülményeket, amelyek közt keletkeztek, léteznek és azt a szerepet, amelyet táncaink a nép szükségleteinek kielégítésében betöltenek. Miközben a táncot művészi jelenségként vizsgáljuk, kellő figyelmet fordítunk a történelmi-társadalmi körülményekre, a gazdasági viszonyokra, a művészi valóságra, a földrajzi környezetre, az éghajlatra, a népviseletre és egyébre is.

Konkrétabban fogalmazva, néptánckutatásunk fő szempontjai:

1. A **tánc eredete**, származási helye és elterjedtsége a különböző néprajzi területeken. (Az esetek többségében a néprajzi területek és a táncdialektusok egybeesnek.) A táncok eredetére vonatkozó adatok származhatnak még a régészet (pl. cserépedények táncábrázolásai), a numizmatika köréből is, s a néptánckutatás forrásaiként használhatók a falusi vagy körzeti múzeumok archív anyagai és az idős emberek visszemlékezései is.

2. A **táncok neve**

   Az albán táncokat a következő elvek szerint nevezik el:
   vidékek szerint pl. „Vallja lunxhiote" (A lunxheriai terület tánca);
   tájak szerint pl. „Kcim malsorçe" (Felföldi ugróstánc);
   falvak szerint pl. „Vallje e Tropojes" (Tropojai tánc);
   városok szerint pl. „Vallja e Tiranes" (Tiranai tánc);
   műfaj szerint pl. „Valle burrash" (Férfitánc);
   forma szerint pl. „Valle rrethçe" (Körtánc);
   személyek szerint pl. „Vallja e Isuf Aratip" (Isuf Aratip tánca);
   az összefogódzás módja szerint pl. vallja „Gisht per gisht"
   olyan tánc, amelyben az ujjaikkal fogóznak össze a táncosok;
   eszközök szerint pl. „Vallja e shaptave" (Kardtánc);
   zenekíséret szerint pl. „Valle e kenduar" (énekes tánc), „Valle me saze" (Hangszerrel kisért tánc), „Plot molla lule te bardha" (Tele van az almafa fehér virággal...) vagyis a kísérődal első sora szerint, stb.

3. **Táncalkalmak**

   Ezek közé tartoznak a kalendáriumi ünnepek (nyárközép, Szent György nap stb.), a pásztormunkákhoz és a földműveléshez kapcsolódó társas munkák alkalmai (a birkanyírás napja, aratás), az emberélet fordulóinak szokásai (pl. lakodalmi szertartások), egy-egy vidék hagyományos összejövetelei (pl. vásárok, emlékünnepek) és napjaink társadalmi ünnepei.

4. A **táncosok nem, kor** és **társadalmi csoportok szerinti különbségei**, aszerint, hogy idős asszonyok, fiatalasszonyok, házas férfiak, legények, fiúk vagy a fiatalok vegyesen táncolnak.

5. A **táncok műfajai** (lásd a táncok elemzésénél részletesebben.)

6. A **táncok szerkezete** és morfológiai felépítése alkotóelemeik formája és kapcsolódási elveik alapján.

7. A **tánc zenekísérete**

   Itt megkülönböztetjük a **néma táncokat** (zenekíséret nélkül), a **füttyszóra járt táncokat**, a **polifon** vagy **homofon énekkíséretre járt táncokat**, a **hangszerkíséretre járt táncokat** s végül énekszóval és hangszerrel kísért **vegyes kíséretű táncokat**. A táncokat kísérő hangszerek közül leggyakoribb membrafon hangszerek a dajre, dob, aerofon hangszerek a duda, kavalli, curlja (oboa szerű népi hangszer), klarinét stb. kordofon hangszerek a ciftelia, sharkia, baklama (mindegyik a mandolin egy válfaja). Előfordul a curle (dudafajta), és dob, valamint saze (mandolinhoz hasonló) hangszeregyüttes is.

Az albán néptáncok elemzésének alapvető célja annak a gondolati-érzelmi tartalomnak a földerítése, amelynek alapján lehetővé válik a két főbb műfaj a **lírai** és az **epikus** táncok elkülönítése. Megjegyzendő, hogy ez a különbségtétel a

néptáncok – és általában a folklór – szinkretikus jellege miatt sokszor nehézségekbe ütközik. A táncok a népéletben a népművészet számos más ágával együtt jelenik meg mágikus szertartások és különféle rítusok keretében. Napjainkra a korábbi szokáskeret elvesztette jelentőségét és a táncok esztétikai jellemzői kerültek előtérbe.

Az albán néptáncokra is érvényesek a folklór általános jellemzői: a közösségi jelleg, a névtelenség, az improvizatív előadásmód, a népi-nemzeti jelleg megőrzése, stb. Mint művészi termék az objektív valóság tükrözésére törekszik a plasztikus, ritmikus és dinamikus mozgás, taglejtések vagyis a tánc segítségével. Sohasem önmagában, hanem zenei és költészeti elemekkel együtt fordul elő, s ha ezektől elválasztjuk, a tánc megértése lehetetlenné válik.

A néptáncok osztályozásának legfontosabb kritériuma mégis a koreográfiai forma. (Bár egyes táncoknál a szüzsé, az epikus tartalom sem elhanyagolható szempont.) A koreográfiai forma fő összetevői a láb és a törzs mozdulatai, valamint a karok és a fej helyzete. Ezek az elemek nem különülnek el egymástól, hanem összhangban vannak, s ez az összhang képezi azt, amit koreográfiai formának nevezünk.

A néptáncok két fő műfaji csoportra való fölosztása feltételezi a lírai és az epikus táncok formai jellemzőinek világos elkülönítését. Stílus szempontjából elmondható, hogy a lírai táncokra általában a nyugodt, szelíd érzelmi állapotot tükröző csendes, elegáns mozgásmód jellemző. Ezzel szemben az epikus táncokat a büszke, férfias érzelmeket kifejező eleven, gyors, dinamikus, impulzív táncolás jellemzi.

I. Lírai táncok

A lírai táncok az albán tánckészletben nagyobb számban vannak jelen és gyakrabban fordulnak elő a táncalkalmakon, mint az epikus táncok. Koreográfiai jellemzőik jellegzetesen egyszerűek, előadásmódjuk nemes, elegáns.

Többnyire nők táncolják vagy férfiak és nők vegyesen. Formai és tartalmi jellemzőik alapján a lírai táncokat a következő típusokba soroljuk:

1. Lírai munkatáncok;
2. Lírai rituális táncok;
3. Lírai lakodalmi táncok;
4. Lírai szerelmi táncok;
5. Lírai humoros táncok;
6. Lírai pantomimikus táncok.

1. **Lírai munkatáncok**

   Ez a táncfajta még ma is él a gyakorlatban. Művészi kifejező eszközeiket tekintve egyszerűek, mégis szilárd szerkezettel és erős érzelmi töltéssel rendelkeznek. Jól tükrözik a népnek a munkáról alkotott esztétikai felfogását. E táncok az általános tánctörténeti felfogás szerint régi rituális szertartások részei lehettek, erről tanúskodnak a bennük található egyszerű mozdulatok is.

   Az eddig gyűjtött lírai munkatáncok megtartották kettős, ill. alkalmazott művészi jellegüket, s ezáltal tudományos szempontból még értékesebbek. Tartalmi szempontból megkülönböztethetünk közöttük a **pásztormunkához** („Vallja e mjeljes" – Has vidéki fejőtánc, Kukes körzet), a **földműveléshez** („Vallja e mjelljes" – Vetőtánc, Zadrime, Shkoder körzet), a **háziiparhoz** („Vallja e tjerrjes" – Fonótánc, Leskovik, Kolonja körzet), és a **házimunkához** („Vallja e brumit" – Dagasztótánc, Kosova, Podgor vidéke) kapcsolódó táncokat.

2. **Lírai rituális táncok**

   E táncok a dramatikus és pantomimikus elemek összefonódása révén jönnek létre, s koreográfiai tekintetben visszafogottabbak, egyszerűbbek, de ugyanakkor kifejezőbbek, mint bármely másfajta lírai tánc. Korábban nagyobb népszerűségnek örvendtek, ma már azonban a társadalmi körülmények változása folytán, funkciójukat elvesztve kiszorulnak a népéletből. A rituális lírai táncok egykor változatos funkciót töltöttek be. Kifejezhették a **tavasz közeledtén érzett örömöt** („Ibolyvirág tánc" Kolonja körzet), vagy a **termés növekedése iránti vágyat** („Vallja e jeremise" – Jeremiai tánc, Opoje, Kosova). E csoportba sorolhatók a gyermekek játékos mozdulatai is, amikor **esőért könyörögnek**, mint a „Dordoleci i thatesires" (Madárijesztő az aszályban) nevű táncban, vagy amikor **virágot szednek** (Rituális virágtánc – Tropoja). Rituális környezetben zajlanak pl. Szent György ünnepén a **tűz körül járt játékos táncok**, amelyeket Albániában éppúgy, mint más európai népeknél az egykori pogány kultuszokhoz kapcsolódó táncoknak tekinthetünk. Hasonlóan régi gyökerűek a **zárt körben kultikus tárgyak körül járt táncok**, mint például a „Moj e hollë, moj e g'jate" (Karcsú, magas kedvesem – Zadrime, Shkoder körzet) nevű tánc. Ugyanebbe a kategóriába tartoznak a **llazarok rituális ünnepein járt férfitáncok** „Vallja e llazarëve" – (A llazarok tánca, Lunxheri, Gjirokaster körzet).

3. **Lírai lakodalmi táncok**

   Közéjük tartoznak mindazok a táncok, amelyek közvetlenül vagy közvetve a lakodalmi szertartás részét képezik. Vannak speciálisan a lakodalom kezdetét jelző táncok pl. „L'shoni rrug', l'shoni mejdan" nevű tánc (Utat nyitó tánc – Kosova, Podgor körzet), és vannak olyanok, amelyek a szertar-

tás végét mutatják („Vallet e zileve" – Harang táncok, Tirana). Külön figyelmet érdemelnek azok táncok, amelyekben a menyasszony a főszereplő. E csoporban járt táncokat, amelyeket a menyasszony maga vezet, általában **menyasszonytáncnak** nevezik.

4. **Lírai szerelmi táncok**

A lírai táncok kisszámú csoportját alkotják, amelyek hűen kifejezésre juttatják a nép erkölcsi alapelveit, mély emberi érzéseit, és morális érzékét. Ezekben a táncokban a **férfi és a nő közötti érzelmi kapcsolat** esztétikus formában tükröződik a partnerek kezdeményező és válaszadó gesztusai révén kibontakozó szerelmi dialóguson keresztül. Ez a tartalom, megfelelő szerkezeti fölépítéssel párosul. E kategória legtisztább típusát a zenekíséret nélüli szerelmi táncokban találjuk. Ezek az albán tánckultúra talán legszebb alkotásai, mint pl. „Kercimi i logut" – A találkozóhelyen járt tánc (Malesia e Madhe, Shkoder körzet), „Vallja e Shotes" – Shotai tánc, Kosova, „Vallja e Napolonit" – Napoleon tánca, Tirana, „Pellumbesha dhe skifteri" – A galamb és a héja, Mirdite.

5. **Lírai humoros táncok**

Tartalmuk szerint igen különfélék. Legelterjedtebb fajtája a „Rashë e theva shtembene" – Elestem és eltörtem a hordócskát (Zagorie, Gjirokaster körzet). E táncok koreográfiai elemei között gyakran előfordul, hogy a humoros elemek komikus elemekkel keverednek. Pl. „Vallja e Xhinxhilese" – Xhinxhilei tánc (Myzeqe). A humor és a szatíra ilyen összefonódása nevetséges jeleneteket eredményez. E táncokon keresztül a nép nevetségessé teszi a társadalmi élet különféle negatív megnyilvánulásait pl. a gőgöt, az önteltséget, a könnyelműséget (pl. „Vallja e Totes" – Totei tánc, Peruet körzet) és a patriarchális családi élet visszásságait („Burr' i vogel, moj kercure" – Kisfiú lesz a férjed, te szegény menyasszony" nevű tánc, Verce, Gramsh körzet).

E táncok fő megkülönböztető jegye a tánc, a gesztus, a mimika, az énekszó és olykor a szöveg szerves összefonódása, valamint a humoros, komikus vagy rituális elemekkel való ötvöződése. Formai szempontból leglényegesebb jellemzőjük a rögtönzés.

6. **Lírai pantomimikus táncok**

Egyes szórakozásai alkalmak, amelyeket a nép sok helyen „játékok"-nak nevez, szintén tartalmaznak táncelemeket. Ezeken a mulatságokon gyakran alkalmaznak drámai és pantomimikus elemeket. A táncos és a pantomimikus elemek ötvöződése révén jött létre a lírai pantomimikus táncok típusa. E táncok is gyakran teszik nevetségessé az elmúlt idők korlátoltságait és bűneit és jól kifejezik a nép bölcsességét, filozofikus gondolkodás-

módját s egyszersmind művészi és esztétikai tudatosságát. Ezekben a táncokban a lírai-rituális, a humoros-komikus és a tragikus-drámai elemek szervesen elegyedve hozzák létre a táncalkotást. A „Plaku i dasmës" - Öregember a lakodalomban, a „Loja e kapuçave" – Csuklyás játék nevű táncok nagy népszerűségnek örvendenek országszerte, s különösen a lakodalmak kései óráiban fordulnak elő. A lírai pantomimikus táncokban nagyobb szerepe van a spontaneitásnak és az improvizációnak, mint más táncokban. Különleges szerep jut a nézőknek is. A lírai táncoknak e típusához tartoznak azok a táncok is, amelyek az állatok vagy rovarok hangját utánzó parodisztikus jelenetekhez kapcsolódnak: „Ojna e lepurit" – Nyúlsírás (Hotolisht, Librazhd körzet), „Deshtë vrastorë" - Gyilkos kosok (Gash, Tropoja körzet), „Vallja e lejlekut" – Gólyatánc (Fusha, Kruja körzet), „Vallja e bletës" – Méhtánc (Lume, Kukes körzet).

II. Epikus táncok

E táncokat főképp a férfiak adják elő, ritkábban nők vagy nők és férfiak vegyesen. Két fő kategóriába sorolhatók:

1. Epikus harci táncok
2. A bátorságról szóló epikus táncok

E táncok **történelmi eseményeket** beszélnek el sajátos mozgásbeli eszközökkel, s emellett az albán történelmi, társadalmi és természeti körülmények között kialakított pozitív jellemvonások – **bátorság, merészség, erő, küzdőhajlam**, stb. – tükrözését, s a hagyományos hangulati és tartalmi mondanivalók bemutatását szolgálják. Ebben a tekintetben e táncok hasonlítanak a Balkánon élő hasonló tánctípusokhoz.

1. Epikus harci táncok

Az ebbe a kategóriába tartozó táncok könnyen fölismerhetők a **fegyverhasználat** alapján. A bennük megnyilvánuló erő, ügyesség, szépség sok külföldi szerző figyelmét fölkeltette. Így például L. M. Tallczy, A. Smileri, Mrs. Chnier, T.S. Huger, Pouqueville, N. Politis, Hobhoux és mások leírásaikban nagyra értékelték e táncok férfias tulajdonságait.

Hangulati-tartalmi mondanivalójuk és formai sajátosságaik alapján az epikus harci táncokat három csoportra oszthatjuk.

a. Az első csoportba a párviadalt bemutató küzdő táncok tartoznak, amelyeket két táncos ad elő pl. „Premja me tagana" – Kardcsapás, „Loja me pisqolla" – Pisztolyos játék (Rogiva, Kosova).

b. A második csoportban találjuk a csoportos harci táncokat, amelyek a csata előtti vagy utáni feszült hangulat bemutatását szolgálják pl. „Këlliçoja e pare" – Első kard (Lume, Kukes).

c. A harmadik csoport táncai az olaszországi Arberesh táji csoporttól valók. Ezek főleg az albán nemzeti hős Kasztriota György Szkander bég alakját és a török hódítók elleni küzdelmét jelenítik meg.

Az egyes táncokban fegyver gyanánt olykor botokat vagy köteleket használnak. Íly módon az albán harci táncok fogalma kibővül az ilyen jellegű táncokra is pl. „Këlliçoja e dytë" – Második kardtánc (Lume, Kukes körzet). Vannak olyan harci táncok is, amelyekben a táncosok fegyver nélkül, csak a karjuk erejével küzdenek pl. „Valle dyshe burrash" – Két férfi tánca (Deçan, Kosova).

2. **A bátorságról szóló epikus táncok**

Ezek a táncok a múlt eseményeiről egy fokkal általánosabb szinten emlékeznek meg. Olyan általános tulajdonságokat hangsúlyoznak, mint a bátorság, büszkeség, méltóság, józanság. A táncosok mozdulatai erőteljesek, virtuózak, s a mozgásmódot a belső lendület jellemzi. Ebbe a kategóriába tartoznak a **betyártáncok** is, amelyeket a többi tánctól az különböztet meg, hogy ezeket erősebben ihlették az elmúlt évszázadok konkrét történelmi eseményei. Ilyenek pl. a „Bilbilejte" és a „Budrumçja" nevű táncok (Laberia), valamint a „Vallja e Vitise" – Vitiai tánc (Karadaku, Morava e Siperm, Kosova, stb.). Hasonló táncokkal találkozhatunk Korca, Myzeqe, Durme, Cameri síkságán is. Manapság a bátorságról szóló epikus táncok közé soroljuk a Tokeria, Cameria, Myzeqea területéről származó, többszólamú énekkel kísért kettős férfitáncokat, a Laberia és Cameria területén ismert csoportos férfitáncokat, az Albánia területén szélesen elterjedt páros férfitáncokat, melyeket változatos formában táncolnak duda és dob kíséretére, valamint az északi, északnyugati és északkeleti vidékek szóló férfitáncait is. Ritkán előfordulnak olyan női táncok is, amelyeket bátorságról szóló táncként tarthatunk számon dinamikus mozdulataik, hősi pátoszuk miatt pl. a labériai, félkörben járt csoportos táncokat.

* * *

Olyan esetekben, amikor a lírai és epikus elemek egyazon táncon belül összefonódnak, egy harmadik csoport - a **lírai-epikus** illetve **epikus és lírai táncok** csoportja jön létre. Az előbbiek gyakrabban fordulnak elő az albán néptánc kincsben. Az utóbbiak közé tartozik néhány ballada pl. a „Ballada e murimit" – A befalazás balladája, „Fjala e dhene" – Az adott szó balladája és olyan táncok, mint pl. a „Kercimi i tepsse" – Tálcástánc (Rugove, Kosova, stb.). Az epikus-lírai táncok közé sorolhatjuk az olyan újfajta táncokat is, mint pl. a „Vallet e breza-

ve" – Generációs táncok, amelyekben keverednek az új és a hagyományos elemek, a gyermekek korának és fejlettségi szintjének megfelelő „Vallet e femijve" – Gyermektáncok, mint pl. a „Valle devolliçe" – Devollice tánc (Vranisht, Korca körzet stb.).

(Az előadás szövegéhez bőséges illusztrációs anyag kapcsolódik, amely minden említett táncot bemutat videofilm segítségével. A táncokról készült eredeti filmek a Népi Kultúra Intézetének archívumában találhatók Tiranában.)

A szöveget angol nyelvről fordította: Kürthy Klára

11. kép Martin György Sörös Imre dudással az MTA Zenetudományi Intézet raktárában

Domokos Mária

Magyar táncok az 1764-es országgyűlésen

Részletek egy félbemaradt Martin György tanulmányból

A Martin-hagyaték ún. „vegyes" anyagában 11 olyan iratgyűjtő van, melynek anyaga egészében vagy egyes részeiben a Magyar táncok az 1764-es országgyűlésen cím alatt szerepel, illetve bizonyosan ehhez a témához kapcsolódik. A nyersanyagból egy nagyszabású, Martin György munkásságának történeti tárgyú vonulatába tartozó tanulmány körvonalazódik, mellyel Martin a hetvenes évek első felében intenzíven foglalkozott, de a végső megformálással adós maradt. A befejezetlenség okát nem ismerjük. Feltehetően hosszadalmas könyvtári kutatómunkát igényelt volna a teljes kidolgozás, és ezt egyéb, sürgetőbbnek ítélt feladatok nem tették lehetővé. Feltűnő, hogy megjelent munkáiban, egy kurta lábjegyzettől eltekintve (Martin György 1977. 24. lábjegyzet) Martin még csak nem is utal erre a témára. Ez a tény egyrészt óvatosságra int bennünket: nehogy a szerző szándékai ellenére kerüljön napvilágra írásaiból valami, másrészt felbátorít: az általa fontosnak tartott téma ismét visszasüllyed az ismeretlenségbe, ha nem hívjuk föl rá a figyelmet.

Miről is van szó? Az 1764-65-ös országgyűlés egy ismeretlen részvevője latin nyelven naplót írt az országgyűlés eseményeiről. E napló a múlt század kiváló tudósának, az Arany János életrajzából ismert Szilágyi Istvánnak birtokában lévén ő annak egy érdekesnek talált részletét magyarra fordította, és rövid bevezetéssel a Vasárnapi Újság 1872. évfolyamában közreadta.

A naplórészlet egy, az országgyűlés idején a királynő, Mária Terézia által rendezett magyar bál részletes leírását adja. Közli a főúri részvevők és táncosok névsorát, a táncok, szám szerint 16 tánc nevét, és utal arra, hogy a zenét Barkóczy Ferenc hercegprímás magyar zenészei szolgáltatták. Az eredeti naplónak azóta nyoma veszett, és a Szilágyi-féle közlés is elkerülte a kutatók figyelmét.

Ez a naplórészlet Martin tervezett tanulmányának a magja, ebből kiindulva kezdett szélesebb körben vizsgálódni. Ösztönzően hatott rá az a körülmény, hogy időközben egy olyan tánczenei forrás is előkerült, mely Barkóczy prímás nevéhez kapcsolódik (Domokos Pál Péter 1978.), továbbá az, hogy más, párhuzamos források összehasonlító vizsgálatára is lehetőség nyílt. A könyvtári és levéltári munkával évek során (a könyvtári kölcsönzőjegyek szerint főként 1973-74-ben) egybegyűjtött nyersanyag több munkafüzetből, jegyzetcédulák sokaságából, dallamelemzésekből, vázlatokból, táblázatos és egyéb összeállításokból és fogalmazványokból áll.

A munkafüzetek, jegyzetek tájékoztatnak a felhasznált szakirodalomról. Országgyűlésről van szó, így Martin elsősorban történelmi alapmunkákat forgatott Magyarország 18. századi történelméről, az országgyűlések történetéről, Mária Terézia uralkodásáról, a kor jelentős személyiségeinek életéről, működéséről.

Mindvégig kereste az eredeti latin nyelvű naplót. Számolnia kellett azonban azzal, hogy nem kerül elő. Ezért szigorúan megvizsgálta a Szilágyi-féle közlést, forrásértékűnek tekintheti-e vagy sem. Külön foglalkozott Szilágyi István személyével, egyéb munkáival.

A párhuzamos források vizsgálata következett. Pontosan ebben az időben, 1764 júliusában indult útjára az egyik legjelentősebb hazai német nyelvű hírlap, a Pressburger Zeitung, s hetente kétszer tudósítást adott az országgyűlés társadalmi eseményeiről is. Hogy a magyar bált el tudja helyezni a többi esemény között, Martin négy hónap zenés-táncos rendezvényét jegyezte ki apróra a Pressburger Zeitung 1764-es évfolyamából. Ugyanígy tett egy másik korabeli forrással: Mária Terézia udvarmesterének, Khevenhüller-Metsch hercegnek naplójával. Khevenhüller a császári pár bizalmi embere volt, évtizedeken át vezetett naplójában az udvar és a királyi család tagjainak életéről készített részletes feljegyzéseket. E két forráson kívül Martin korabeli leveleket, más országgyűlési naplókat is felhasznált, és így pontosan össze tudta állítani az országgyűlés idején zajló háttéresemények menetét. Több példányban is fennmaradt az a letisztázott, négy hónapot felölelő eseményrend, melynek címe: „Zenés, táncos események az 1764-es országgyűlés idején júliustól októberig". Nemcsak a bálok szerepelnek benne, hanem minden olyan alkalom, amelyhez zene vagy tánc kapcsolódott: királyi fogadás, asztali zene, ünnepi nagymise, kirándulás stb. Utóbb Martin úgy döntött, hogy a Szilágyi-féle naplót nem különíti el, hanem beilleszti ide, időrendi helyére.

Az eseményrendet aztán táblázat formájában értékelte – elemezte tovább, a tánctörténész szempontjai szerint rendezve a tények halmazát: időpont, helyszín, alkalom, házigazda, részvevők, zenészek, táncok.

A vázlatok, pontokba szedett tervezetek alapján lehet tájékozódni arról, hogyan képzelte el Martin tanulmánya felépítését, és meddig jutott el a kidolgozásban. Legalább nyolc, különböző időben készült vázlat, munkaterv található a hagyatékban. Vannak szűkebb körűek – feltehetően ezek a korábbiak -, a teljes történelmi kitekintésű, több szempontot érvényesítő tervezetek pedig valószínűleg a későbbiek. Kezdetben talán csak egy rövidebb cikkre gondolt Martin, melynek keretében a Vasárnapi Újságbeli naplórészletet közli. Ekkor nagyobb szerepet szánt a Barkóczy-féle kottás kézirat táncdallamaival való feltételezett közvetlen összefüggésnek. (Mindkét forrásban szerepel a gyertyástánc; a napló 16 táncnevet sorol fel, a kottás kéziratban 19 táncdallam van; a táncnevek illetve táncdallamok egymásutánja nem véletlenszerű, hanem táncrendet látszik tükrözni stb.) A későbbi vázlatok szerint a zenei forrás elemzése szerepel ugyan Barkóczy személyével kapcsolatban, de a kétféle forrás közvetlen összekapcsolása nem.

Az alábbiakban a következőképpen járunk el: először a részletesen megírt vázlatok egyikét közöljük, majd annak menete szerint következnek az elkészült részletek. Egyes vázlatpontokat többször is kidolgozott Martin, ilyen esetben csak egy fogalmazványt közlünk. Jegyzetei rövidítve utalnak a felhasznált irodalomra, ezek kiegészítését az Irodalomjegyzékben hozzuk. Néhány elírást, tévedést külön jelzés nélkül korrigáltunk.

A nyersanyagban még számtalan adat, az egyes táncokra, a táncéletre, táncrendre vonatkozó érdekes, fontos, lényegbevágó megjegyzés, rövidebb fogalmazvány található, tehát a hagyaték az alábbi részletek közlésével e témára vonatkozóan koránt sincs kiaknázva.

* * *

Magyar táncok az 1764-es pozsonyi országgyűlésen

I. A Szilágyi-féle forrás, Réthei közlése, jelentősége.

II. Az 1764-es diéta körülményei, adatai, jelentősége. Mint cseppben a tenger benne megnyilatkoznak a későbbi törekvések. Személyiségek, kulturális, politikai törekvések, Mária Terézia politikája, módszerei; tánc és zeneélet jelenségei, felvilágosodás és rendi nacionalizmus csírája.

III. A táncos-zenés események lefolyása a párhuzamos forrás kiegészítésekkel. Időrendben.

IV. Barkóczy személye, zenekara, kódexe.

V. Tánc és zeneélet. Cigányok, prímás magyar zenekara, bálok, táncrendezés, parasztтánc, ... [?], táncosok, személyük.

VI. A táncok 1-16. sz.

VII. A táncrend és táncciklus.

[„Magyar táncok az 1764-es diétán" feliratú sárga irattartóban tintával írt, nehezen olvasható kézírás. Ugyanitt másik kéziratos lap, csekély eltéréssel ugyanígy, áthúzva.]

I.

Magyar táncok az 1764-es pozsonyi országgyűlésen

Szilágyi István máramarosszigeti tanár, akadémiai levelező tag, Petőfi és Arany történész és filológus barátja[1] a Vasárnapi Újság 1872. évfolyamában[2] tette közzé XVIII. századi tánctörténetünk egyik jelentős, s eddig figyelmen kívül hagyott dokumentumát, az 1764-es országgyűlés magyar báljának leírását. Szilágyi a birtokában volt, ismeretlen szerzőjű, latin nyelvű országgyűlési naplóból közölt

egy hosszabb részletet magyar fordításban „Királyi tánczvigalom Pozsonyban 1764-ben" címmel, amelyhez a következő bevezetést fűzte. „Az 1764-diki pozsonyi országgyűlés igen keményen tartotta magát a királyi kívánalmak irányában. Adófölemelés kívántatott a katonaság tartására, a melyet a rendek az előterjesztett mennyiségben sehogy sem akartak megszavazni. A nádor, gr. Batthány Lajos, s a personalis, báró Koller mindent elkövettek, hogy engedékenységre bírják a renitenseket. Majdnem két hónap alatt sem mehettek semmire. Végre is az udvarnak személyes leutazása látszott az egyetlen szernek, a mely még fordulást adhat az ügyek menetelének. A fejedelemnő, Mária Terézia, le is jött aug. hó közepén Pozsonyba, s ott mintegy tíz napot töltött, egész 26-káig.

Egy „Magán-Napló" van birtokomban, melyet az országgyűlésen jelen volt egy tag (kicsoda? nincs megnevezve) vezetett. Ebben az említett fejedelmi tartózkodás különösen is kiemeltetvén, föl van jegyezve, hogy azon idő alatt két tánczvigalom tartatott a pozsonyi várpalotában, melyek mindegyikét a királyné adta. A latin nyelvű feljegyzés magyar fordításban itt következik: ...".

Az elveszett vagy lappangó eredeti latin nyelvű forrás száz évvel későbbi magyar fordításának értéke az adatok nyelvi módosulásának lehetősége mellett is jelentős. Az 1764-65-ös nevezetes országgyűlésre vonatkozó diáriumok, naplók, tudósítások, követi jelentések – továbbkutatásra méltó – gazdag anyagából[3] eddig nem ismerünk ilyen – a mellékes eseményeket is részletező – jellemzést, hiszen az íródeákok feladata elsősorban a politikai, közéleti viták, határozatok, hivatalos események rögzítése volt. A Szilágyi által fordításban közölt események és adatok hitelességét személye, tudományos munkássága mellett közlésének részletező pontossága, valamint a diétai események más – e tekintetben szűkszavúbb – forrásaival, s a korabeli művelődéstörténeti, nyelvi adatokkal való egybevágása együttesen hitelesíti.

A becses közleményt kiváló tánc és művelődéstörténészünk, Réthei Prikkel Marián is ismerte ugyan, de jelentőségét lebecsülve pontos, részletes közlését, idézését mellőzte, s csupán a magyar tánckultúra XVIII. századi idegen divatokkal való megromlásának dokumentumaként kezelte.[4] Réthei munkája nyomán – mely máig a legteljesebb összefoglaló tánctörténeti forráskiadványunknak számít – ez a fontos közlemény érthetően elkerülte a zene és tánctörténet későbbi kutatóinak figyelmét.[5]

Az ez idő szerint forrásértékű cikk teljes szövegének újraközlése, valamint más források adataival való hitelesítő kiegészítése, egyeztetése és értelmezése révén a XVIII. század derekának tánc és zeneéletére vonatkozó gyér ismereteink lényegesen kibővülnek. A forrás jelentőségét megnövelik az utóbbi évtizedekben előkerült jelentős XVIII. századi tánczenei emlékek[6] adataival való összefüggések is.

Jegyzetek

1. Szilágyi István életrajza és irodalma. Ki volt Szilágyi, tevékenysége.
2. Vasárnapi Újság pontos adata, hibás tartalomjegyzék.
3. Az országgyűlés forrásanyaga, adatai, átnézett és átnézendő.
4. Réthei hol, hogyan foglalkozik vele.
5. Szabolcsi, Major, Sárosi, Domokos, Kaposi, Pesovár, Legány D., Bartha ...[?]
6. Kodály, Domokos, Kresánek, Szirmay Keczer, Apponyi, Mózi, Petneki stb. A 18. sz. források.

[„Szilágyi napló és a többi összesített eseményrend" feliratú zöld irattartóban kétoldalas gépirat, hozzá tűzve külön lapon kézírással a Jegyzetek.]

II.

Az 1764-es diétát gondosan előkészítették, és szokatlanul hosszú ideig tartó tárgyalások követték. A kancellár, a prímás és Kollár Ádám minden erővel támogatta a királynő adóemelésre vonatkozó intencióját, a rendek azonban mereven s a végsőkig ellenálltak. Mária Terézia az elérendő célok érdekében minden diplomáciai eszközt igénybe vett a közhangulat megnyerésére. Ezek között lényeges helyet kapott a főurakkal való személyes kapcsolatok ápolása is. A magyar főurak felé tett uralkodói gesztusok megnyilvánulásai voltak a környékbeli fűúri kastélyokba tett látogatások, kirándulások, vadászatok, az egymást érő fogadások, táncestélyek, mulatságok, bálok, ünnepségek. A királynő két ízben tett viszonylag hosszú ideig tartó pozsonyi tartózkodása, valamint esztergomi, budai és gödöllői utazása is ezt célozta. Törekvéseinek eredménytelensége csalódással töltötte el, s 1764 után uralkodásának még hátralevő 16 évében nem is hívott össze több országgyűlést, csupán a kancellárián keresztül kiadott rendeleteivel kormányozta Magyarországot. Barkóczy hercegprímás – ennek a korszaknak legjelentősebb magyar alakja, aki úgy látszik nem elég eredményesen, s nem fenntartások nélkül közvetítette, szolgálta és érvényesítette a rendek felé a királynő akaratát – ekkor lett kegyvesztett, s a kortársak ennek tulajdonították az energikus, nagy terveket szövögető (melengető) hercegprímás rövidesen bekövetkező halálát is.

Mária Terézia diplomáciai eszköztárában fontos szerepe volt az alattvalókkal való közvetlen társadalmi érintkezésnek, a bállal, táncünnepségekkel, mulatsággal kapcsolódó találkozási alkalmaknak. Leányához, Mária Krisztinához, Magyarország jövendő helytartójához intézett levélbeli tanácsai között megemlíti a királyi bálok rendezésének szükségességét, mely szerinte az alattvalókkal való közvetlen találkozás és kapcsolatteremtés egyik legfőbb eszköze, mellyel népe bizalmát megnyerheti. Tapasztalataira hivatkozva említi, hogy ezzel sikerült neki megnyerni az uralkodóház iránt bizalmatlan sőt ellenséges magyar főurak szimpátiáját, „hiszen a magyar nép szereti a táncot, mulatást, reprezentálást, s ebben minél többet kell részeltetni, mert ezzel lehet bizalmába férkőzni".

A 18. század második negyedétől a táncéletben gyökeres változások kezdődnek. A bál nyugat-európai ... [?] francia eredetű szokása ekkor honosodik meg

Magyarországon. (Apor, Rettegi, Barcsay) Ezzel párhuzamosan megfigyelhető a táncok mennyiségi szaporodása is. Az eddigi északi (lengyel, tót, zsidó), keleti (oláh, ruszin) és déli (cigány) táncdivatokat most közvetlen nyugatiak (minét, stájer, ländler) váltják fel, illetve egészítik ki. A Mária Terézia korabeli középiskolák állandó tantárgyai közé bevonul a tánc is, s a 18. századi iskoladrámák rendszeres tartozékai a táncbetétek. Az ünnepélyes keretek között megrendezett nagylétszámú bálok és az új táncok, valamint a tánc intézményes tanítása a tánc iránti érdeklődést egyre tudatosabb irányba tereli, mely már gyökeresen eltér a 16-17. század táncról alkotott felfogásától.

A 16-17. században kétféle, tánccal kapcsolatos felfogás áll egymással szemben. Egyfelől a protestáns prédikátorok morális szempontú pejoratív – mindenfajta táncolást mereven elutasító – véleménye. Ezzel ellentétes a magyarországi késő reneszánsz világi emberének tánckedvelő felfogása és feltétel nélküli rajongó érdeklődése (Balassi, Esterházy Pál) a tánc felé morális, vallási és nemzeti elfogultság nélkül, ami a reneszánsz életszeretet puritanizmustól mentes természetes megnyilvánulása. A 18. században már másféle tendenciák jelentkeznek. A múltat s vele patriarchális életformáját siratő konzervatív nemesség korlátolt provincializmusa és a nemzeti felvilágosodás első képviselői egy ponton találkoznak, közösen sajnálkoznak a régi magyar hagyományok, köztük a táncok pusztulásán, s kárhoztatják az új, mindent elsöprő idegen táncdivatokat, mint a magyar nemzeti szellem és kultúra kialakulásának veszélyeztetőit. Ez a hang először az erdélyi emlékíróknál, a patriarchális nemesi életformát siratő Apornál s Retteginél, Magyarországon pedig Orczy Lőrincnél jelenik meg, de átöröklődik Csokonain, Berzsenyin keresztül a reformkor haladó szellemű generációjának legjobbjaira is. Ekkor jelenik meg először határozott, nemzeti szempontú értékítélet az idegen és a magyar táncok között, aminek korábban nyoma sincs a történeti forrásokban, illetve csak morális értékítélet formájában jelentkezik. A 17. századi prédikátorok még nem nemzeti alapon, hanem puritán valláserkölcsi meggyőződésből bírálták a tánc minden nemét – elsősorban az újkori táncdivatokra célozva – a bibliai, klasszikus és középkori tekintélyérvekre hivatkozva. A 18. században terjedő nyugati divattáncok viszont másfajta ellenállást váltanak ki a nemzeti szellemű, patriarchális eszményeit védő konzervatív és felvilágosult közvéleményből s a nemzeti hagyományok ápolására serkentenek, s párhuzamosan gúnyolják az idegen divattáncokat, már nem puritán valláserkölcsi, hanem nemzeti szempontból vagy olykor a kettőt össze is kapcsolva.

Csokonai pl. az erkölcsös magyar tánccal állítja szembe az erkölcstelen idegen divatokat. Ez a nacionalizmus elsősorban a nyugati, értsd német-osztrák befolyás elleni tiltakozás egyik megnyilvánulása, de egyúttal felfigyelhetünk egyfajta belső nemzeti szűkkeblűség egyidejű megjelenésére is. Korábban – s sokszor még a korábbi korok hagyományaként – a magyar tánc összefoglaló terminusa magába foglalja a Magyarországon régebben divatos – természetesen nem kizárólag ma-

gyar eredetű német, lengyel, szlovák stb. táncokat is. Ebben a korban viszont határozottan megjelenik már a majd a 19. században teljes érvényre jutó disztinkció, amikor is a saját képét lassan kiformáló nemzettudat a magyar táncot már tudatosan nemzeti-etnikai alapon választja el az idegentől, mely egyre inkább kezdi jelenteni a Magyarországon élő másfajta etnikumok táncait is, akiknek nemzettudata szintén ebben az időben kezd ébredezni, s szembekerülni a magyarsággal. A 18. században e tájtól valóban idegen német, újlengyel, francia, cseh, olasz, angol stb. táncok mellett már az idegenek közé kezdik sorolni a magyarországi nemzetiségek (tót, oláh, cigány és zsidó nevű) táncait is, melyek a korábbi időszakban még magától értetődően egyenrangú társként szerepeltek a magyar tánc mellett, pejoratív megkülönböztetés nélkül, sőt legtöbbször a magyar táncok összefoglaló keretébe illesztve jelentek meg a forrásokban.

[„Magyar táncok az 1764-es diétán" feliratú sárga irattartóban 3 oldalas gépirat sűrű kék tintás javításokkal.]

III.

Zenés, táncos események az 1764-es országgyűlés idején júliustól októberig

1. *Július 16 Hétfő*

Den 16. fuhren die Herrschaften mit einer kleinen Gesellschaft, worunter meine Frau und ich begriffen waren, nacher Lanschitz, speisten allda zu Mittag und besahen sodann den nicht weit davon situirten, sehr angenehmen und mit verschiedenen Durchschnitten und anderen kunstreichen Erfindungen embellirten Wald, von welchen wir uns nach der von dem Hausherrn also benannten Isle de Calypso verfügten, welches Orth eine sehr besondere in die Donau vorreichende lang und schmale Langue de terre ist, worauf der Herr Canzler einen pavillon á la chinoise erbauen lassen, in deme mann sich gleichsamm um und um mit dem Fluss umgeben sihet und auf einer wahren vollkommenen Insel zu sein glaubt.
Nachdeme man dorten ein galantes Goûté champêtre unter Anhörung einer dergleichen Music eingenommen, kehrte alles sehr vergnügt zurück nacher Presburg. (1.)

2. *Július 18 Szerda*

a. Den 18. speiste der Hof in zahlreicher Gesellschaft bei den Herrn Primas in seinem Garten und nachmittags wurde gedanzet. (2.)

b. Den 18. dieses Monats geruheten beide Kaiserl. Majestäten, des Römischen Königs Majestät, des Erzherzog Leopolds, und der beiden ältesten Erzherzoginnen Königl. Hoheiten, bei Gr. Fürstl. Gnaden, des Königreichs Primas Grafen von Barkotzy, in desselben Sommerpallaste vor der Stadt, das Mittagmahl einzunehmen, während derselben eine vortrefliche Tafelmusik aufgeführet und nach aufgehobener Tafel getanzet wurde. Abends erhoben sich Allerhöchstdieselben in das Stadttheater, einer italiänischen Opera zuzusehen. (3.)

c. Der Erzbischof zu Gran, welcher allzeit Primas des Königreichs, und ein Reichfürst ist, hat seinen eigenen Sitz allhier. Sein Palast in der innern Stadt altes Gebäude, die Sommerwohnung hingegen vor der Stadt ist nach dem heutigen Geschmacke erbauet, und ziemlich weitläufig. An derselben befinden sich ein wohlangelegter Garten, und vor ein par Jahren hat man auch eine sehr schöne Alee danach gesetzet. (4.)

3. *Július 19 Csütörtök*

a. Den 19. verraiste der römische König mit seinem Herrn Bruder, Prinz Albert und noch einig anderen Chapeaux in die Berg-Statt; die Erzherzoginnen aber speisten mit I. I. M. M. und uns anderen de la suite et quelques autres distingués bei dem Herrn Palatinus in dessen erst neu angelegten und würcklich noch nicht vollendeten Garten-Gebäude, allwo dann auch wie gestern biss abends gedanzet worden. (5.)

b. Zu Mittag geruheten beide Kaiserl. Majestäten, nebst von zwo ältesten Erzherzoginnen Königl. Hoheiten bei Gr. Excellenz den ungarischen Palatin Herrn Grafen Bathyani in dero Gartengebäude das Mittagmal einzunehmen, und Abends dem Balle daselbst beyzuwohnen. (6.)

4. *Július 22 Vasárnap*

a. Den 22. fuhren die Herrschaften wie bishero alle Sontäg geschehen, offentlich zu denen Jesuitern und speisten sodann in publico. Abends ware Appartement. (7.)

b. Zu Mittag speiseten Allerhöchst Dieselben öffentlich, unter einer vortreflichen Tafelmusik, wobei sich abermal der berühmte Virtuos Herr Besozzi hören liess. (8.)

5. *Augusztus 6 Hétfő*

Den 6. wohneten sämmtliche Herrschaften der Fahnen-Weihung des Fürst Löwensteinischen Regiments von Cheveux légers bei; selbes lieget theils zu Stockerau und theils in Garnison Wienn; und weil der Kaiser den Fürsten wegen seiner besonderen Tournure d'esprit wohl leiden

mag, so hatte er nicht allein den Hof, sondern fast die halbe Statt dazu geladen und eigends das General Dickweillerische Schlössl Hiedlsee, welches gleich über die Brucken und nahe an den Orth der Function situiret ist, ausgelihen und auf verschiedene Art accomodiret, damit nicht allein die Herrschaften, für welche er á part einen hölzernen Salon erbauen und orniren lassen, sondern auch die übrige Gäste sodann speisen und auch danzen kunten. Utána hadgyakorlat és tüzijáték. (9.)

6. *Augusztus 13 Hétfő*

Den 13. Gala wegen der Erzherzogin Elisabeth, Diné ordinaire en compagnie, wo ich heut les honneurs machte. Abends ware Appartement, vor welchem der russische General Bruce seine Abschieds-Audienzien erhielte und durch mich mit einer zimmlich schlechten goldenen in etwas doch mit Brillanten garnirten Tabatiére und des gleichen Ring regaliret wurde. (10.)

7. *Augusztus 20 Hétfő*

a. Den 20. wurde das Ordensfest selbsten nach den statutenmässigen Ritu in der Sanct Martini Kirchen gehalten, worauf die Chevaliers in ihren Habiten, so eben nicht am anständigsten ausgesehen, theils einzeln, theils mit einander nacher Hof fuhren und allda speisten. Mann hatte in der Anticamera, wo die Kaiserin mit denen wenigen Grosscreutzen Tafel gehalten, eine Bühne wie letzhin zu Wienn zubereitet, von welcher der Kaiser und die übrige Herrschaften incognito zusahen. Abends hatte die Kaiserin anstatt des Appartement pour signaliser la fête, einen Bal haben wollen, mithin muste alles in Eille dazu veranstaltet werden. Das Soupé der Herrschaften ware nur en famille und mit Dames, um allen Verschmach und Disgusto zu evitiren; die übrige Compagnie wurde von dem Obrist-Kuchenmeistern in denen unteren Zimmern tant bien que mal regaliret. (11.)

b. A Szt. István tiszteletére rendezett ünnepség, felvonulás, vonulási sorrend leírása, trombita és dobszóval stb. Als Ihre Majestat auf die Schifbrücke kamen, wurden 36 Canonen gelöset, und bei Höchstderoselben Ankunft in dem Schlosse, in dasiger neu-erbauten prächtigen Kapelle, von dem Fürsten Primas, das Te Deum laudamus unter einer vortreflichen Musick angestimmet. (12.)

c. An eben diesem Tage speisete der Allerhöchste Hof öffentlich, und Abends war Ball, der bis nach 10. Uhr dauerte. (13.)

d. Délelőtt 10-kor mise Szt. István tiszteletére, majd: Ascendentes ita Arcem Regiam Suamajestates Equites omnes S. Stephani prandio excipiebantur,

et quidem Suamajestata Imperatrix cum Sereniss. Romanorum Rege ambo, ad unam mensam sedentes, inferius vero aliquantulum, ordinis ejusdem Magna Crucis Equites, ad aliam mensam prandebant, in conspectu ... (?) Procerum et Statuum Regni, reliquis Equitibus in distincto Cubiculo accomodatis.
Hora 6ta post meridiem Suamajestata in Arce Saltum instituit, quo invitati sunt Proceres et Status Regni, imo ad saltandum etiam admissi, qui Summa hilaritate gratiam Suamajestatis exosculabantur. (14.)

e. *Királyi tánczvigalom aug. 20.*

A pozsonyi várban királyi tánczvigalom tartatott Szent István ünnepén, aug. hó 20-án, mely tartott délutáni 6 órától éjjeli 11 óráig. Csupa német tánczokat produkáltak, mást nem. A tánczosokat, valamint a tánczvigalom nézőit a következő lajstromban láthatod olvasó barátom. (15.) (A lajstromot lásd a következő 25.-nél.)

8. *Augusztus 25 Szombat*

a. Sonnabend, den 25. diess nachmittag giengen die beiden Erzherzoge Ferdinand und Maximilian Kön. Hoheiten von hier nacher Schönbrunn ab, und Abends wurde in dem Königl. Schlosse abermal Ball gehalten, wobei durchaus ungarisch, und kroatisch getanzet wurde. (16.)

b. *Királyi tánczvigalom aug. 25.*

Augusztus 25-dikén, Lajos napján. t. i. palatinus gr. Batthyány Lajos nevenapján Ő királyi felségök bált, vagyis nyilvános táczvigalmat tartattak a várban, ahol Ő felségeik a tánczvigalmat nagy gyönyörűséggel s vidámsággal szemlélték.

A beosztás következő volt:

Nézők:

Mária Terézia, Magyarország királynéja.
A császár, I. Ferencz.
Az érsek, gr. Barkóczy Ferencz.
A passaui püspök.
A kalocsai érsek, gr. Batthyány József.
A nádorispán, gr. Batthyány Lajos.
Horvátország bánja, gr. Nádasdy Ferencz.
A personalis, b. Koller X. Ferencz.
Több mágnás. A statusok közül 30.
Nemes magyar urhölgyek vegyesen.

Tánczosok:

József, római király.
Leopold, főherczeg.
A szász herczeg, Albert.
Auersperg herczeg.
A cancellarius, gr. Eszterházy Ferencz.
Gróf Eszterházy Imre tábornok.
Gróf Széchenyi tbk.
Gr. Károlyi Antal tbk.
Hg. Auersperg tbk.
Gr. Keglevich József.
Gr. Eszterházi Gábor.
Gr. Csáky György.
Gr. Cziráky.
Gr. Klobusiczky.
Gr. Pálffy János.
Báró Amade Tadé.
B. Desewffy Sámuel.
B. Dőry Ferencz zempléni főispán.
B. Révay Ferencz.
B. Pejacsevics József.
Jankovics Antal, Horvátország követe.

Tánczosnők:

Mária Ànna, főherczegnő.
Mária Christina, főherczegnő.
Auersperg herczegné.
Széchenyi grófné.
Károlyi grófné.
Eszterházi grófné.
Eszterházi herczegné.
özv. Eszterházi grófné.
Forgách grófné.
Pálffy János grófné.
Tohay gróf kisasszony.
Szirmay gr. kisasszony.

A tánczok mind magyarok voltak, e szerint:

Lengyel táncz.
Cziczke táncz.
Parolás táncz.

Gombostű táncz.
Kerék táncz.
Varga táncz.
Lapoczkás táncz.
Czigány táncz.
Magyar contra-táncz.
Jaj, jaj, jaj... énekes táncz.
Gyertya táncz.
Tót táncz.
Régi magyar táncz.
Mars táncz.

Solo czigány-táncz, melyet Ő felségök előtt tánczolt Jankovics, Horvát-, Tót-, Dalmátországok követe, disz magyar ruhában, melyen három ujjnyi széles ezüst kapcsoló volt, mente nélkül; a ki midőn czigány módra különböző tánczfordulatokat tett, a táncz hevében megsikolván, majd hogy össze nem rogyott. Az esetet a királyné kegyesen megmosolyogta, a nézők pedig megtapsolták.

A császár a kanczelláriust kezénél megfogván, tánczra ösztönözte; azután meg Károlyi Antal tábornokot szólította fel, hogy tánczoljon egy oláhot.

Mig a várbeli királyi palotában ez a táncvigalom, mely Albert szász herczeg és a palatinus születési napjáért is ünnepeltetett, folya, Ő királyi felségeik egész vidámsággal szemlélték a tánczokat, s a főrendekkel és statusokkal, a kik jelen voltak, a legnyájasabb leereszkedéssel társalkodtak. A császár ide s tova sétálván, minden jelenlevővel vidáman beszélgetett. József, a római király s az öccse Leopold, valamint a főherczegnők egy tánczot sem mulasztottak el, s midőn a rendek mellett állván, azok által térdhajtással köszöntettek, ők azt főhajtással fogadták.

A királyné, midőn a baldachinumos királyi trónusra leült, jobbja felől maga mellé ültette a passaui püspököt, balja felől a palatinust, valamint az esztergomi érseket is, a kik azelőtt állottak, s majd a püspökkel, majd a palatinussal s érsekkel beszélgetett huzamosan. A tánczosokat és tánczosnőket jókedvvel szemlélte.

A palota alsó kapuinál, valamint a lépcsőkön mindenütt kettős gyalog fegyveres őrség volt felállitva; a királyi terem ajtajainál pedig fegyverbe öltözött gárdisták állottak őrt, mindenütt kettesével. A külső kapukon a német gárda vigyázott. Süvegét mindenik föltette.

A zenészek mindnyájan az esztergomi érsek magyar zenészei voltak.

Másnap, 26-dikán, délután egy órakor a felségek, hajón, mely dúsan volt zászlókkal felékesitve, Budára elutaztak. Kiséretökhöz még 40 hajó csatlakozott. (17.)

9. *Augusztus 30 Csütörtök*

Esztergomban
Den 30. gabe uns der Cardinal Nachmittag le plaisir d'une pêche auf der Donau; und wurde insonderheit ein sehr grosser Dick gefischet. Au retour ware Bal und mithin das Soupé etwas spätter. (18.)

10. *Szeptember 2 Vasárnap*

Gödöllőn (csak kisebb társaság a királynő nélkül). Férje távollétében Grassalkovics grófné a házigazda.
Nachmittag nahmen wir ein kleines Goûté in dem unweit des Schlosses befindlichen und wegen seiner Grösse und Schönheit des Gebäudes sehenswürdigen Presshaus; sodann wurde in dem neuen magnifiquen Saal gedanzet und sodann soupiret. (19.)

11. *Szeptember 4 Kedd*

Pozsonyban.
Dienstag, den 4ten diess geruheten Se. Majestät der Römische König, des Erzherzogs Leopold, und der beiden älteren Erzherzoginnen Königl. Hoheiten, das Mittagmahl bey Gr. Excellenz den ungarischen Palatin, Herrn Grafen von Bathyani einzunehmen, und Abends alldort einem Balle beizuwohnen. (20.)

12. *Szeptember 23 Vasárnap*

Az egész udvar a kapucinusok templomába megy istentiszteletre „und wohnten alldort dem Hohen Amte, welches Se. Excellenz der Herr Bischof Baron von Koller hielt, andächtigst bey, und speisete darauf zu Mittage unter einer vortreflichen Tafelmusik öffentlich." (21.)

13. *Szeptember 26 Szerda*

a. Den 26ten nach Mittag, um 1 Uhr verfügte sich der ganze Kaiserliche und Königliche Hof nach den eine halbe Stunde von hier entfernten Hochfürstl. Esterhazyschen Lustschlosse Kitsee, dem auch der ganze hohe Adel dahin über die Schifbrücke nachfolgte. Ihre Majestäten und Königl. Hoheiten geruheten das Mittagmahl in den prächtig ausgerichteten Saale gedachten Schlosses einzunehmen: so wie die Magnaten, und Stände an verschiedenen Tafeln sehr kostbar bewirthet wurden.

Da Seine Hochfürstl. Gnaden, diese Allerhöchsten Personen gebührend zu bewirthen, alles das Witz, Kunst, und Fleis hervorbringen kann, anwenden liess: so wurde dieser Tag zu einen Festin, wo Pracht, Geschmack, und Vergnügen beständig abwechselten. Nach aufgehobener Tafel gab man ein Zeichen mit einem Stück-Schusse, und sogleich liess man von einem Gerüste vor dem Schlosse, weissen, und rothen Wein rinnen, und dem Volke die Freiheit, das Fleischwerk von demselben zu hohlen. Zu gleicher Zeit ward auch ein Baum gestiegen dessen Gipfel der Kaiserl. Reichsadler zierte, und mit verschiedenen Prämien, und unter andern mit einem Beutel mit zwölf Dukaten behangen war.
Nachdem Ihre Majestäten, und Königl. Hoheiten diesem, und verschiedenen Bauerntänzen zugesehen, wurde der Ball eröfnet, der bis nach 7 Uhr vergnügt dauerte.
Utána tüzijáték, néhány ezer lámpa, kivilágítás. Az udvar 10 órakor tér vissza Pozsonyba. (22.)

b. Den 26. speiste sammtlicher Hof zu Kittsee bei denen Fürst Esterhazyschen, wo sodann gedanzet und ein Feuerwerck produciret wurde. Es hätte das ganze Schloss illuminiret sein sollen, allein der starcke Wind löschte die meiste Lampions aus. Gegen 10 Uhr ware zur Zeit des Soupé alles wieder zurück. (23.)

14. *Október 4 Péntek*

a. Bécsben „Den 4. wurde der Francisci-Tag gewöhnlicher-massen in grosser Gala mit Kirchen, Taffel-Dienst und Appartement celebriret." (24.)

b. Pozsonyban a névnapra a kalocsai érsek szolgáltat misét. Abends wurde in dem hiesigen Stadttheater ein durchaus mit Wachs illuminirter, und mit guter Musick besetzter Ball gehalten. (25.)

15. *Október 10 Csütörtök*

Pozsonyban
Mittwoch den 10ten, wurde abermal in dem hiesigen privilegierten Stadttheater ein prächtiger Ball gehalten, wobei sich sehr viele von dem hohen und niedern Adel eingefunden. (26.)

16. *Október 15 Kedd*

a. Bécsben
Den 15. wurde der Theresia-Tag, wie sonsten, nebst grosser Gala und denen gewöhnlichen Audienzen und Handkuss mit offentlichem Kirchen- und Taffel-Dienst celebriret; um aber dennoch etwas sonderbahres zu haben, so musste anstatt des Appartements Bal-paré in der Gallerie gehalten werden, worbei die englische Bottschafterin, gleich denen

Herrschaften, mit heruntergelassenen Schlepp ihre erstere Minuets d'honneur mit denen Erzherzogen gedanzet, sodann mit ihren Gemahl und übrigen Bottschaftern nebst denen Hofämtern und Conferenz-Ministren (dise aber wegen Enge des Raums mi parti, das ist Mann oder Frau) gewöhnlicher Massen dem herrschaftlichen Soupé beigewohnet hat. (27.)

b. Bécsben Mária Terézia névnapján Gála. 11-kor ünnepi istentisztelet. Délelőtt Schönbrunnban fogadja a jókívánságokat. Arany evőeszközökkel esznek stb.
Abends war Apartement bei Hofe, und ein sehr prächtiger Ball, machte den völligen Schluss, dieses höchsterfreulichen Tages. (28.)

c. Pozsonyban Mária Terézia névnapja tiszteletére a misén a kalocsai érsek. Zu Mittage gaben gedachte Se. Excellenz der Palatin des Königreichs, ein überaus kostbares Traktament, dabei sich eine ausgesuchte und wohlbesetzte Musik, hören liess.
Abends war wieder Soupee, und nach Endigung desselben, ein sehr prächtiger Ball, auch der Garten, und das ganze Gartengebäude, mit sehr vielen Lanternen und Lampen beleuchtet. (29.)

Jegyzetek

1. Khevenhüller 46. p.
2. uo.
3. Pressburger Zeitung 1764. 3. sz. (július 21)
4. uo. 1765. 81. sz. Pozsonyról szóló folytatólagos ismertetésben.
5. Khevenhüller 47. p.
6. Pressburger Zeitung 1764. 3. sz. (július 21)
7. Khevenhüller 47. p.
8. Pressburger Zeitung 1764. 4. sz. (július 25)
9. Khevenhüller 49. p.
10. uo. 50-51. p.
11. uo. 51-52. p.
12. Pressburger Zeitung 1764. 20. sz. (szeptember 19)
13. uo. 1764. 12. sz. (aug. 22)
14. OSzK Fol. Lat. 3327 Diarium 1764-65. 55/a lap.
15. Vasárnapi Újság 19. évf. 42. sz. (1872. okt. 20) 514-515. p. Szilágyi István: Királyi tánczvigalom Pozsonyban 1764-ben.
16. Pressburger Zeitung 1764. 14. sz. (aug. 29)
17. Vasárnapi Újság uo.
18. Khevenhüller 57. p.
19. uo. 58. p.
20. Pressburger Zeitung 1764. 17. sz. (szept. 4)

21. uo. 1764. 22. sz. (szept. 26)
22. uo. 1764. 23. sz. (szept. 29)
23. Khevenhüller 61. p.
24. uo. 62. p.
25. Pressburger Zeitung 1764. 25. sz. (október 10)
26. uo. 1764. 27. sz. (október 13)
27. Khevenhüller 65. p.
28. Pressburger Zeitung 1764. 29. sz.
29. uo. 1764. 28. sz. (okt. 17)

[„Magyar táncok az 1764-es diétán" feliratú sárga irattartóban 9 oldalnyi gépirat, utána külön lapon kézírással a Jegyzetek. Az aláhúzások Martin Györgytől. Egy indigós másodpéldány, a jegyzetek nélkül a „Szilágyi napló és a többi összesített eseményrend" feliratú zöld irattartóban. Augusztus 13-nál kihagytuk a Khevenhüller-napló egy részletét, mely tévedésből került ide.]

IV.

Barkóczy személye

A két becses forrás esetleges kapcsolatát, összefüggését gr. Barkóczy Ferenc hercegprímás személye jelenti. Lássuk, mit tudunk róla (Hóman-Szekfű, Finánczy Ernő, Marczali Henrik, Horváth Mihály).

Gr. Barkóczy Ferenc prímási székbe lépése előtt (1761. július 13.) egri püspök. Az országgyűléseken való szereplése alapján már ebben az időben jelentős személyiségnek látszik. Az 1751-es országgyűlésen ő üdvözli Mária Teréziát, aki erre magyarul válaszol. Barkóczy nevéhez fűződik az Erdődy által megkezdett egri püspöki palota építtetésének befejezése. 1761-ben a királynő – már mint prímást – a tanulmányi ügyek központi irányításával bízza meg a magyar királyság területén. Barkóczy hű alattvaló és ugyanakkor erősen magyar érzelmű s művelt ember volt. A tanügyi intézkedései során a jezsuiták befolyását igyekezett háttérbe szorítani: több papnevelő intézet vezetését kivette a kezükből, a Pazmaneumot Bécsből Nagyszombatba helyezte. Nagy építkezéseket kezdett Esztergomban, hogy a katolikus élet és iskoláztatás középpontjává ismét Szent István ősi alapítását tegye. A nagyszombati egyetemet bécsi mintára kívánta átalakítani, azaz ezt is kivetkőztetni jezsuita jellegéből. Az 1764-es országgyűlést megelőző időszakban a királynő jobbágyi terhek enyhítésével kapcsolatos s egyéb, a rendiség ellen irányuló intézkedéseihez nem kap támogatást régi, hű emberétől, Barkóczy Ferenctől sem. Az utolsó, 1764-65-ös országgyűlésen, mely után Mária Terézia már többet nem hív össze élete végéig, 1780-ig, Barkóczy még jelentős szerepet tölt be. Barkóczy 1765. július 18-án hal meg.

A néhány adatból is kitűnik, hogy Barkóczy Ferenc Mária Terézia uralkodásának idején az egyik legjelentősebb egyházi és politikai személyiség, aki lojalitása ellenére is a magyar rendi érdekek és a magyar kultúra jellegzetes barokk főúri

képviselője. Egri, esztergomi építtetései, tanügyi intézkedései mind arra utalnak, hogy a hazai kulturálódásért, a műveltségi szint emeléséért és magyar művelődési központok létrehozásáért sokat tett.

[„Magyar táncok az 1764-es diétán" feliratú sárga irattartóban egy oldalnyi, tintával írott első fogalmazvány, javítások nélkül. A cím piros filctollal, későbbi ráírás. Az első mondatban említett „két becses forrás": a Vasárnapi Újság cikke és a Barkóczy-féle kottás kézirat.]

V.

Lásd: a mellékelt táblázat.

[„Magyar táncok az 1764-es diétán" feliratú sárga irattartóban kockás lap mindkét oldalán ceruzával írt kéziratos táblázat, fekvő forma. Az aláhúzások és a jobb oldali kiemelések piros filctollal. Két tévedést korrigáltunk.]

VI.

Lengyel tánc

Táncnevek:
1. Polepsi (1656, 1681)
2. Lengyel tánc (1681, 1670, 1684, 1760, 1762, 1764, 1787, 1803)
3. Lengyel változó (1736, 1739)
4. Lengyel tánc = menyasszonytánc (1670)
5. Alla polacca (1803) = lengyel tempo

A lengyel tánc körébe vonható 5 névváltozatcsoportból legkorábbi a POLEPSI táncnév. Eszterházy Pálnál kétszer fordul elő, egyszer versében (1656) és egyszer nótajegyzékében (1681 előtt). Mivel a nótajegyzékben emellett, ill. ezelőtt a lengyel tánc első helyen – nyomatékosan ötször – szerepel, nem tarthatjuk valószínűnek a két tánc azonosságát. Nincs logikus magyarázata annak, hogy ugyanazt a táncot ugyanegy nótajegyzékben miért tüntetné fel a táncos Eszterházy Pál magyar és idegen nevén is, ha e kettő egymástól nem különbözne. Véleményünk szerint a lengyel tánc két különböző fajtájáról, egy korábbi, már régebben meghonosodott, asszimilált lengyelről és egy újabb, még idegenesnek tűnő, még friss jövevény polepsiről van szó. Valószínűleg ezért a disztinkció.

A LENGYEL táncnév a legrégibb és a leghosszabb ideig tartó – a 19. századig átvezető – elnevezés. Ez a név valószínűleg magyaros formájában is többrétegű lengyel hatást jelent. Megfigyelhető ugyanis, hogy míg a 17. századi, és a 18. század első feléből származó adatok mind magyar táncként, a többivel egyenrangúan emlegetik, addig a 18. század közepétől (egy-két forrás: Szilágyi, Gvadányi kivételével) már a pejoratív éllel emlegetett idegen táncok közt sorolják föl. (Orczy L., Rettegi, Csokonai), s ez nyilván az újabb divatok beáramlására vonatkozik. Bár hozzátehetjük, hogy a lengyelek iránti politikai rokonszenv következtében ez

Időpont	Helyszín	Alkalom, események	Házigazda	Résztvevők	Zenészek	Táncok	
VII. 16. Hétfő délután	Lanschitz (Cseklész), Duna-félsziget, kínai pavilon	ebéd, kirándulás, goûté champêtre, zene	Gr. Eszterházy Ferenc kancellár	kisebb úri társaság			*kancellár*
VII. 18. Szerda délután	Pozsony, prímási nyári palota kertje	ebéd, Tafelmusik, tánc, utána a városi színházban olasz opera	Gr. Barkóczy Ferenc prímás	királyi udvar nagy társasággal			*prímás*
VII. 19. Csütörtök délutántól estig	Pozsony, a nádor kerti épülete	ebéd, bál	Gr. Batthyányi Lajos nádor	királyi udvar	Besozzi		*nádor*
VII. 22.. Vasárnap délutántól estig	Pozsony	nyilvános ebéd, Tafelmusik, este Appartement	királynő	királyi udvar			
VIII. 6. Hétfő délután	Hiedlsee-i kastély fa-szalónja	Löwenstein-regiment zászló avatása, ebéd, tánc, hadgyakorlat, tüzijáték		királyi udvar és a fél város			
VIII. 13. Hétfő délután	Schönbrunn	ebéd, Tafelmusik, Appartement	királynő	kir. udvar, külföldi követek			
VIII. 20 . Hétfő délután	Pozsony várkastély	Szent István napi nyilvános ebéd Saltus regius, bál	királynő	királyi udvar proceres,Status regni		német táncok	*István nap királynő*
VIII. 25 Szombat este	Pozsony várkastély	Batthyány Lajos nádor név(szül) napja, Albert szász herceg szül. napja	királynő	királyi udvar proceres,Status regni	az esztergomi érsek magyar zenészei	magyar (16) és horvát táncok	*Lajos nap királynő*
VIII. 30. Csütörtök délután	Esztergom	bál, vacsora		királyi udvar			

Zenés, táncos események az 1764-es országgyűlés idején júliustól októberig

Időpont	Helyszín	Alkalom, események	Házigazda	Résztvevők	Zenészek	Táncok	
IX. 2. Vasárnap délután	Gödöllő kastélyterem	goûté, kirándulás a présházhoz, tánc és vacsora	Grassalkovics grófné	kisebb úri társaság			*Grassalkovics*
IX. 4. Kedd este	Pozsony	ebéd, bál	Gr. Batthyány Lajos nádor	királyi udvar			*nádor*
IX. 23. Vasárnap dél	Pozsony	ebéd nyilvános Tafelmusik	Br.Koller personalis	udvari hivatalnokok			*personalis*
IX. 26. Szerda d. u. 1-7 utánig 7-10	Kittsee-i (Köpcsény) kastély	fényűző ebéd, látványos népünnepély, famászási verseny, paraszttánc bemutatóval, bálnyitás, tüzijáték, vacsora, 10-kor vissza Pozsonyba	Eszterházy főherceg	királyi udvar és az összes mágnás		különböző paraszttáncok	*Eszterházy főherceg*
X. 4. Péntek este	Pozsony városi színház	Ferenc-nap; bál, (fáklyás, gyertyás világítás)			jó muzsika		*Ferenc-nap*
X. 10. Csütörtök	Pozsony városi színház	pompás bál		sok magas és alacsony rangú nemes			
X. 15. Kedd este	Bécs, Gallerie Schönbrunn (kicsi a hely)	Terézia-nap; Appartements Bal-paré, vacsora		angol követ, udvari előkelőségek		első menüett	*Terézia-nap*
u. a. dél, este	Pozsony, nádor kertje, kerti épülete	költséges ebéd soupé, pompás bál	Gr.Batthyány nádor		jó muzsika		*nádor*

Zenés, táncos események az 1764-es országgyűlés idején júliustól októberig (folyt.)

mindig is másfajta hangsúllyal jelentkezik, mint az egyéb idegen táncokkal kapcsolatos állásfoglalás.

A LENGYEL VÁLTOZÓ csak Apor Péternél fordul elő, a régi táncok között. Ez azonban szintén nem lehet azonos az általános értelemben vett lengyel tánccal, hiszen Eszterházy Pálnál, Kohárynál éppúgy, mint a Kájoni s egyéb kódexekben a változó tánc mindig külön táncként van megnevezve. Apor elnevezése csak arra utal, hogy itt egy speciális lengyel táncról van szó. Három dologra gondolhatunk: Wechselhupf – váltó lépés; Taktwechsel – taktusváltás, proporció; párváltás, személycsere – a leírás szerint erről van szó.

A lengyel tánc osztó MENYASSZONYTÁNCcal való azonosítása is figyelemreméltó adat. Ez a lengyel táncot a táncosztás és a menyasszonytánc kiterjedt szokáskörével kapcsolja össze. Ez adatainkat megsokszorozza, melyeket közvetve szintén a lengyel táncokkal kell összefüggésbe hoznunk.

Végül az Alla Polacca és Lengyel tempó elnevezés már a franciás divat térhódítását jelzi, elnevezésben s táncformában is új réteget jelent.

[Piros nylon borítóban „1764 – Barkóczy" feliratú vonalas füzetben található tintás kézirat, a cím és a táncnevek piros filctollal. A következő lapokon az Oláh tánc és a Tót tánc hasonló kidolgozása, de vázlatosabban. A borítóban lévő többi anyag szerint itt Martin a Magyarország zenetörténete II. kötetének táncfejezetéhez gyűjtötte egybe feljegyzéseit, lehetséges, hogy a fenti fogalmazvány is már ide készült a korábbi, félbemaradt tanulmány adatainak felhasználásával.]

A Martin György jegyzeteiben szereplő irodalom

Br. APOR Péter verses művei és levelei. Szerk.: Szádeczky Lajos. Budapest, 1903.

APPONYI = Uhrovská zbierka piesní a tancov z roku 1730. Ed.: Emanuel Muntág. Martin, 1974.

CSOKONAI VITÉZ Mihály: Dorottya vagyis A dámák diadala a fársángon. In: Összes versei I. 580-668. Szerk.: Vargha Balázs. Budapest, 1956.

DOMOKOS Pál Péter: Hangszeres magyar tánczene a XVIII. században. Budapest, 1978.

FINÁCZY Ernő: A magyarországi közoktatás története Mária Terézia korában I-II. Budapest, 1899, 1902.

FRAKNÓI Vilmos: A magyar országgyűlések története. Budapest, 1874-1881.

GVADÁNYI József: Pöstyéni fördödés. Pozsony, 1787.

HÓMAN-SZEKFŰ = Hóman Bálint és Szekfű Gyula: Magyar történet I-V. Budapest, 1928-1934.

HORVÁTH Mihály: Magyarország történelme I-VI. Pest, 1860-1863.

KAPOSI Edit-Maácz László: Magyar népi táncok és táncos népszokások. Budapest, 1958.

KHEVENHÜLLER = Aus der Zeit Maria Theresias. Tagebuch des Fürsten Johann Josef Khevenhüller-Metsch, Kaiserlichen Obersthofmeisters 1742-1776. Ed.: Rudolf Khevenhüller-Metsch, Hanns Schlitter. Wien-Leipzig, 1907-1925.

KODÁLY Zoltán: Magyar táncok 1729-ből. Új Zenei Szemle 1952.

KOHÁRY = gr. Koháry István versei Thaly Kálmán: Adalékok a Thököly- és Rákóczi-kor irodalomtörténetéhez I-II. Pest, 1872.

KRESÁNEK lásd Szirmay-Keczer

LEGÁNY Dezső: A magyar zene krónikája. Budapest, 1962.

Magyar országgyűlési emlékek. Monumenta comitialia regni Hungariae. Szerk.: Fraknói Vilmos I-VIII. Budapest, 1874-1883. Szerk.: Fraknói Vilmos és Károlyi Árpád IX-X. Budapest, 1885, 1890. Szerk.: Károlyi Árpád XI-XII. Budapest, 1899, 1917.

MAJOR Ervin: Fejezetek a magyar zene történetéből. Sajtó alá rendezte Bónis Ferenc. Budapest, 1967.

MARCZALI Henrik: Mária Terézia 1717-1780. Budapest, 1891.

MARCZALI Henrik: Magyarország története a 18. században. Budapest, /1925-35/

MARTIN György: Az új magyar táncstílus jegyei és kialakulása. Ethn. LXXXVIII (1977) 31-46.

MÓŽI, Alexander-dr. Ballová, Luba: Tance na Slovensku v 17. a 18. storoci. In: Universitas Comeniana, Facultas Pedagogica Tyrnaviensis Uc, Umenie II. Zborník Pedagogickej fakulty UK v Bratislave so sídlom v Trnave 1972, 59-213.

MUNTÁG lásd Apponyi

ORCZY Lőrinc: Költeményes holmi egy nagyságos elmétől. ... közre botsátotta Révai Miklós. Pozsony, 1787.

PESOVÁR Ernő: A magyar tánctörténet évszázadai. Budapest. é.n.

PETNEKI Anna: Lengyel-magyar zenei kapcsolatok a XVI-XVIII. századból. Kandidátusi értekezés. Budapest,1977.

RÉTHEI PRIKKEL Marián: A magyarság táncai. Budapest, 1924.

RETTEGI György: Emlékezetre méltó dolgok. Bukarest, 1970.

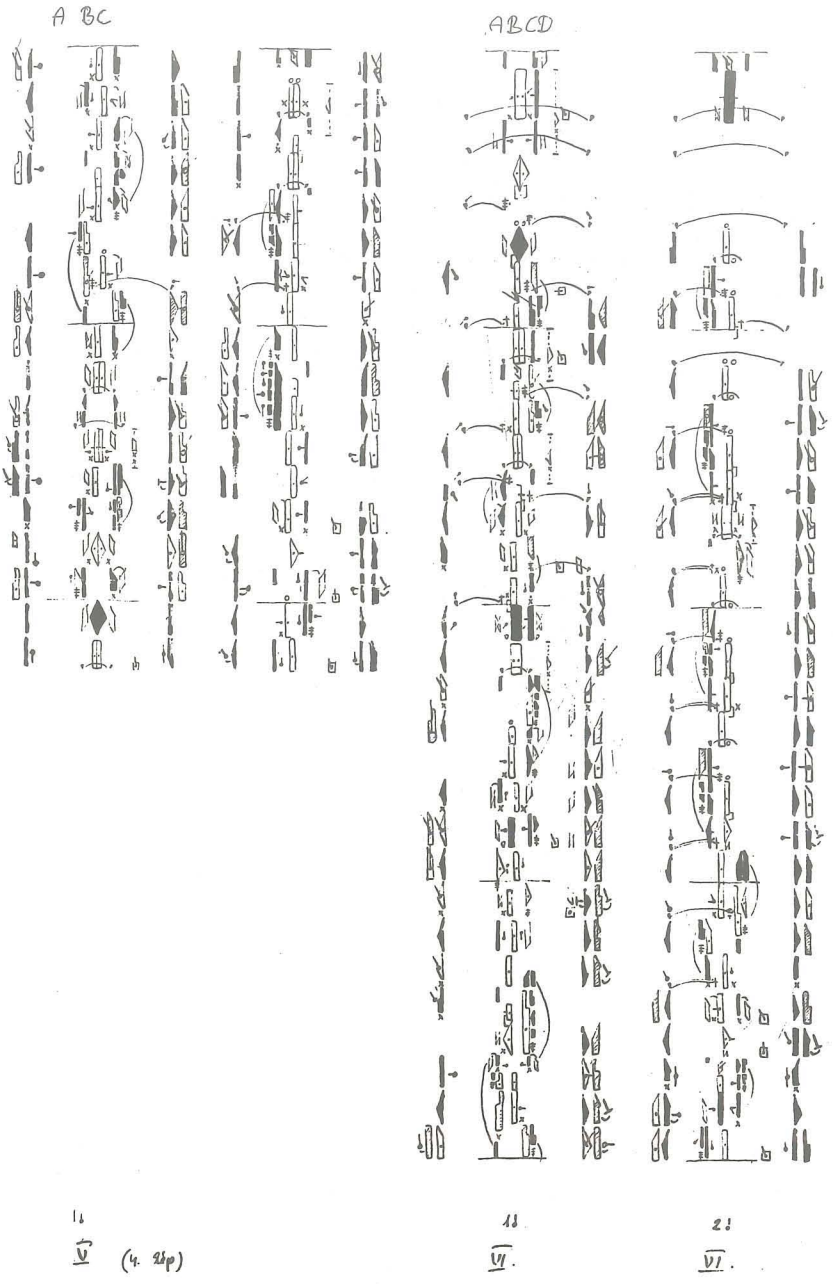
SÁROSI Bálint: Cigányzene... Budapest, 1971.

SZABOLCSI Bence: A magyar zene évszázadai I-II. Budapest, 1959. 1961.

SZILÁGYI István: Királyi tánczvigalom Pozsonyban 1764-ben. Vasárnapi Újság 19. évf. 42. sz. 514-515.

SZINNYEI József: Magyar írók élete és munkái I-XIV. Budapest, 1891-1914.

SZIRMAY-KECZER = Melodiarium Annae Szirmay-Keczer. Ed.: Jozef Kresánek. Praha-Bratislava, 1967.



12. kép Autogáf kinetogramm (mérai legényes)

Pálfy Gyula

Martin György kéziratos hagyatékáról

Martin György váratlan halála után nem sokkal úgy alakult, hogy – kisebb-nagyobb megszakításokkal ugyan, de – hagyatékának egy részét rendezhetem.

A teljes hagyaték tárgyi anyaga, – noha Martin György szellemisége egyetlen nagy egységgé tartja össze – a jobb áttekinthetőség érdekében a következő tematikusan csoportosított részekre tagolható:

1. Személyes, használati és emléktárgyak, valamint technikai eszközök. (Ez utóbbiak között van pl. az a Grundig magnetofon, amit **Rábai Miklós**-tól vásárolt az 50-es évek közepén – **Vásárhelyi László** szerint hozzávetőlegesen 10 q kakaó áráért.);[1]
2. Film-, fotó- és hangszalag-gyűjtemény.;[2]
3. Könyvtár (könyvek, folyóiratok, különnyomatok, fénymásolatok és fordítások);
4. Az ún. *Vegyes anyag* az, ami most szempontunkból a legérdekesebb. Ebben a csoportban egyaránt előfordulnak nyomtatott és kéziratos anyagok. (Ebben a hagyatékrészben az eligazodást egy ugyancsak tematikus csoportok szerint felépített rend segíti.)

E mostani alkalommal úgy gondolom, hogy a kéziratos csoportok közül csak azok tarthatnak érdeklődésre számot, amelyek **Martin György** szellemi örökségének tekinthetők. Ezek közül, most **két egységet** kívánok kiemelni. Az **egyik csoportot** annak reményében, hogy állománya gyarapszik. Ez a csoport nevezetesen **a levelezés**. Ennek is az a része, amelyik a **Martin** által írott levelek piszkozatait vagy másolatait tartalmazza. Ennek érdekében tisztelettel kérek ezúton is mindenkit – továbbá aki hallja adja át –, hogy akinek **Martin György** által kézzel esetleg géppel írott, vagy aláírt levél van a tulajdonában (esetleg a birtokában), vagy az eredetit bocsássa rendelkezésemre – legalább egy fénymásolás erejéig, vagy ha a fénymásolatot olvasható minőségben az illető maga is el tudja készít(t)e(t)ni –, a fénymásolatot küldje el **Borbély Jolán** címére (1052 Budapest. Károly körút 20.), vagy Intézetünk Táncosztályára (1250 Bp. Pf. 28.).

A másik csoport, amiről itt feltétlenül érdemes szót ejteni az, amelyikben ötletek, vázlatok, anyaggyűjtés és cédulák vannak egy-egy témához, továbbá befejezésig el nem jutott könyv vagy cikk vázlata, ill. előmunkálatai. Valamint olyan előadásszövegek vagy ezeknek vázlatai találhatók, amelyek később önálló formában nem jelentek meg.

A különböző helyeken és időpontokban megtartott előadások vázlatai és az esetleg megírt előadások szövegei – ezek 1956-1982 között keletkeztek –, a következő logikai csomópontok köré csoportosíthatók[3]:

- Egy kisebb vagy nagyobb magyar *táncdialektus* ismertetése (Pl.: Mezőség, Székelyföld, Rábaköz, Ny.-i palócok, a Kisalföld keleti széle, Dunamente.);
- A tánckincs *stílusrétegei* (folklorizálódott és polgári társastáncok is) és kapcsolataik;
- A *táncelemzés* szempontjai (a *motívum* kérdéskörének kibővítésével);
- *Néptáncgyűjtés;*
- *Szomszédnépi kapcsolatok;*
- Magyar *népi tánczene* és zenetörténet – különös tekintettel a periodikus zenére;
- *Tánctörténet;*
- *Folklorizmus* (a táncok továbbélésének lehetőségei, táncházmozgalommal kapcsolatos kérdések);
- *Szöveges gyűjtések* (helyszíni cédulák és tisztázataik, valamint szöveglejegyzések magnetofonról);[4]
- Itt lehet megtalálni azokat a pusztán címszavakban megőrződött ötleteket is, amelyeket szándékában állt megírni.

Összefoglalva: a – jelentős részben zenei vonatkozású – vázlatokról annyit biztonsággal lehet állítani, hogy impozáns zenetörténeti, népzenei és népi tánczenei anyagismeretről tanúskodnak.

Egyrészt bizonyos népi funkciókon átívelő, különböző tánctípusokat, tánckísérő- és szertartásdallamokat is magában foglaló dallamcsalád – egyes esetekben családok –, kapcsolatrendszere rajzolódott volna ki történeti hátterükkel együtt, ha lett volna ideje befejezni ezeket a nagyobbrészt anyaggyűjtés szintjén álló dossziékat.

Másrészt világosan kiderül – noha erre már a nyomtatásban megjelent munkák egy része is bizonyítékként szolgál –, hogy hosszú ideje szinte állandóan foglalkoztatták azok a zenei fejlődéstörténetre vonatkozó kérdések amelyeket már **Kodály** és **Bartók** tudományos munkássága is fölvetett, de többnyire csak kutatási lehetőségként és pusztán csak zenei szempontok alapján.

Martin György bizonyító eljárásába bevonta a táncok és kísérőzenéik tanulmányozása során szerzett tapasztalatait is és több szempontot együttesen érvényesítő (komplex) megközelítésmóddal igyekezett feleletet találni az elődök, vagy a maga által fölvetett kérdésekre. Itt érdemes utalni **Bartók** egyik – Népzenénk és a szomszéd népek népzenéje c. – munkájának[5] arra a részére, ahol »A rutén kolomejka hatása a magyar népzenére« c. alfejezetben olyan óvatosan fogal-

maz, hogy az egyik bekezdés »valószínű«-vel, a másik »lehetséges«-sel kezdődik és még közvetlen előzményként is odatoldja, hogy „A fejlődési menet – *inkább érzésem mint tudomásom szerint* – ez lehetett: rutén kolomejka → magyar kanásznóta → verbunkos zene → új magyar népi dallamok."

Mint azóta – mert nekünk ugye már könnyű okosnak lennünk – tudjuk, hogy **Bartók** csak abban tévedett, hogy a kanásznótát a kolomejkából vezette le, a fejlődésmenet további részét pedig **Martin György** igazolta – sőt finomította is –, elsősorban az erdélyi férfitáncok és a hozzájuk kapcsolódó kísérőzenék történet-tipológiai elemzése során föltárt összefüggések nyomán.

Ahogy több mást, az ilyen természetű dossziék anyagát is csak sajnálhatjuk, hogy nem tudta folytatni, befejezni.

A másik jelentős része a zenetörténeti vonatkozású adatgyűjteseknek az, ahol a történeti adatok nem feleltethetők meg pontosan – vagy szinte közvetlenül – a folklórból ismert változatoknak. Ezekről, ill. ezeknek egy részéről a következő előadásban **Domokos Máriá**-tól hallhatnak tájékoztatást.

Jegyzetek

1. Maácz László – az ÁNE akkor még létező státuszán – az együttes folkloristájaként szoros munkakapcsolatban állott mind Martinnal, mind pedig Rábaival. Szóbeli kiegészítése szerint Rábai a magnetofont a gyűjtőutakra korábban is, éveken keresztül rendelkezésükre bocsátotta, s Martin kérlelte Rábait nehogy véletlenül másnak adja el, hiszen a piaci ára ennek legalább másfélszerese volt.
2. Ezt a dokumentumcsoportot az MTA Zenetudományi Intézete megvásárolta, archívumában őrzi.
3. Ezek jelentős részét bizonyosan érdemes és hasznos lenne – ahol lehetséges pontosabb időbehatárolással, évszámmal ellátva – kritikai kiadásban megjelentetni.
4. Természetesen van itt-ott némi átfedés az összesen több mint 40 előadásszöveg, illetve vázlat között.
5. 1934-ben jelent meg először.

13. kép Sárosi Bálinttal, Vargyas Lajossal és Borsai Ilonával
az MTA Zenetudományi Intézet (a volt Népzenekutató Csoport) könyvtárában

Felföldi László

A Bikkessy-album táncra vonatkozó képeinek értelmezése

Bevezetés

Egy olyan témát szeretnék érinteni, amely a tánckutatás és a művészettörténet hatókörébe egyformán beletartozik, nevezetesen a képes tánctörténeti emlékek értelmezésének kérdését. Ehhez eszközként három képet választottam ki a Bikkessy-albumból. Az egyik az *Egy magyar verbunkos dudás* a másik a *Vigan tánczoló magyarok* s a harmadik a *Muzsikáló cigány Magyarországon*. Mindhárom közismert, gyakran idézett tánctörténeti-zenetörténeti forrásunk. (Fabó 1908., Szendrei 1905., Réthei 1924., Haraszti én., Keresztúri, Vécsey, Falvy 1960., Pesovár é.n.., Lányi, Martin, Pesovár 1983. stb.) Mi indokolta e képek újbóli kézbe vételét? Több oldalról jött az inspiráció, amelynek eredményeként a Néptánc Archívumban eddig több helyen nyilvántartott szöveges, kottás és képi anyagot önálló tánctörténeti gyűjteménybe kezdtük rendezni. Ez a munka megkívánja azt, hogy a történeti gyűjtemény minden egyes darabját újra kézbe vegyük s új szemmel újra megvizsgáljuk. E műhelymunka egy részletét szeretném most bemutatni.

1. A Bikkessy-album ismertetése

Mielőtt a 3 kép bemutatására térnénk, nézzük meg magát az albumot, amely tulajdonképpen a képek keretéül szolgál. A köztudatban röviden csak **Bikkessy-albumként** ismert gyűjtemény egy 78 képből álló viseleti sorozat Magyarország és Horvátország viseleteiről. Az eredeti képeket **Joseph Heinbucher Edlen von Bikkessy**, magyarországi német származású hadmérnök készítette az 1800-as évek elején s ma a bécsi **Nationalbibliothek** kézirattárában őrzik. A képekről készített szinezett rézkarcok igen népszerűnek bizonyultak, mivel három kiadást is megértek, s ennek köszönhetően számos példánya máig fönnmaradt magán- és közgyűjteményekben egyaránt. Első kiadása 1816-ból való, amely német és magyar nyelvű szöveggel jelent meg.[1] A második 1819-ben, a harmadik pedig 1820-ban történt.[2] Az 1820-as kiadáshoz Bikkessy **Csaplovics Jánost**, a kor legjobb néprajzi íróját kérte meg, hogy az egyes képekhez rövid ismertetőket írjon.[3] A képek kiadását a pesti **Gemeinützige Blatter** c. németnyelvű lapban terjedelmes kritika kísérte s így azok korabeli fogadtatásáról nagyon jó forrással rendelkezünk.[4]

A. „Egy magyar verbunkos dudás"

a. Esemény, résztvevők, helyszín, idő

Az első kép a sorozat 18. darabja. Csaplovics kommentárja szerint Eszterházy herceg ezredének Pesten létezett verbunkos bandáját s főleg annak dudását ábrázolja. A katonák között lévő parasztviseletes legény a jelek szerint az éppen katonává fogadott újoncot képviseli. A jelenet tulajdonképpen a táncos verbuválás legjellemzőbb mozzanatait – a verbunkbor elfogadását, a katonaviselet legjellemzőbb darabjainak, (a csákónak, kardnak, sarkantyúnak) fölöltését és a verbúváló katonákkal való közös táncot mutatja. A sematikus háttérből nem tudjuk, csak valószínűsíthetjük, hogy É- vagy ÉNy Magyarországon vagyunk, ahol **Eszterházy Miklós** herceg birtokainak nagyobb része és ezredének hadkiegészítő körzete elterült a kép készítésének idején. Az ábrázolt idő jelen vagy közelmúlt.

b. Táncosok, tánc

Tánc szempontjából a háttérben látható három férfi érdemel figyelmet, akik láthatóan együtt, de nem egyöntetűen táncolnak. A táncot meghatározó legfontosabb mozzanatok a képen a poharakat köszöntésre emelő lelkes karmozdulatok. Ez ad indítékot ebben a pillanatban a többi testrész mozdulatainak is. (Hogy milyen mozdulatról van szó, azt pontosan megmondani nem lehet, mert ilyen pozíció, mai folklórtáncaink ismerete alapján, számos motívumnak eleme lehet.) A térrajz, úgy tűnik kötetlen, illetve a kép alapján nehezen meghatározható. A három táncos közül a parasztlegény tánca az erőteljesebb, lendületesebb s egyben a legharmonikusabb is. Ezt a törzs erős balra dőlésével, a széles lábmozdulattal, a csákót igazító elragadtatott balkarmozdulattal és a poharat koccintásra lendítő jobbkargesztussal érzékelteti a művész. A két katona tánca visszafogottabbnak, szűkebbnek tűnik. A bal oldali katona mozdulatai kissé erőszakoltnak hatnak. Valószínűtlen, hogy a bal kézben tartott pohárral, hátra felé fordulva köszöntené a táncoló újoncra a bort. Ezt a beállítást valószínűleg a szimmetriára és nem a hiteles ábrázolásra való törekvés indokolta. A dudás, bár a lába mozdulni látszik, valószínűleg nem táncol, csak apró mozdulatokkal követi a zenét, ahogy erre a dudások mai gyakorlatában is van példa. Összefoglalva: a tánc a korabeli férfitáncok, **Csaplovics** szavával[5] **„verbunkos tánc"** szabad egyéni formáját jelképezi, szemben az ebben a korban szintén divatos kötött körverbunk formával.

c. Zenészek, hangszerek, zene

A dudás a korabeli kísérőszöveg szerint nem egy elvont figura, hanem valóságos történelmi személyiség, az Eszterházy ezred cifra öltözetű verbunkos dudása. **Haraszti Emil**nek a barokk zenéről írott tanulmányából

tudjuk, hogy **Román Józsefnek** hívták, 1781-ben született, **Bihari János** bandájában is muzsikált és a kor híres dudajátékosa volt. (Haraszti é.n.) **Mátray Gábor** 1854-ben megjelent *A magyar zene és a magyar cigányok* c. írásából arról is értesülhetünk, hogy ez a dudás a pesti magyar színházban és főúri bálakban is föllépett dudajátékával. Mátray megemlékezik a dudáról is, mint kecskefejben végződött „külön módosítású" hangszerről. (Mátray 1854.) Újabb részleteket tudhatunk meg a dudáról **Sz. Szigethy Vilmos** *A régi Szegedből az újba* című színes várostörténeti könyvéből. Ezt írja:

> „A régi 32. ezred tulajdonosa, herceg Esterházy Miklós, a zenekar részére a magyar muzsika fenntartása végett ébenfából csináltatott kecskefejű dudát, drága gyöngyszemekkel díszítette azt. Szentmártoni Pottyondy Lajos öreg negyvennyolcas honvéd említette nekem annak idején, hogy 1843-ban ő még látta. Pottyondy bácsi akkor hadnagy volt a 32-eseknél s együtt szolgált a dudával Olaszországban. 1848 után azonban a katonaságnál megszüntették az extra dolgokat, a török muzsikát, az ezreddobosi botokat." (Sz. Szigetthy é.n.)

A szétszórt mozaikokból eddig kialakult kép szerint tehát egy feltűnően mívesen készített hangszerről van szó, amelyet Eszterházy Miklós herceg csináltatott és ajándékozott Román Józsefnek, aki azt a 19. század első felében a katonai gyakorlatban, báli alkalmakon és színházi előadáson is használta. (Manga 1968., Szakál 1990.)

c. Viselet

Ami a viseleteket illeti a korabeli kommentár csak a dudás kosztümjére utal, aki szűrposztóból való köpenyeget vagyis szűrt, fekete színű bő inget és gatyát visel csákánnyal és dohányzacskóval kiegészítve.[6] Szándékosan használtam a kosztüm kifejezést, mert valószínű, hogy nem mindennapi viseletről, hanem a verbuválásnál s a színpadi fellépésnél használt különleges ruhaegyüttesről van szó. Hozzá képest a 2 katona és a parasztlegény viselete reális mindennapi viseletnek tűnik.

B. „Vígan táncoló magyarok", „Muzsikáló cigány Magyarországon"

a. Esemény, résztvevők, helyszín, idő

A másik két kép, amely a sorozat 48. és 56. darabja, mintha egyetlen jelenet egymást kiegészítő részei volnának. Az egyiken a táncosok a zenekar nélkül, a másikon a zenészek táncosok nélkül láthatók. Ezt az összetartozást sem a képek sorozatbeli elhelyezése, sem a hozzájuk fűzött kommentárok konkrétan nem igazolják. Azonban a verbunkos dudáshoz fűzött leírásból sejthetjük, hogy **Bikkessy** a képeket összetartozóknak tartotta.[7]

A jelenet egy szabad téren zajló, nappali táncalkalmat ábrázol. A sematikus hátér csöppet sem segít a helyszín meghatározásában. A kommentár szerint ilyen jelenet bármilyen piactéren előfordulhat. Valószínűleg a művésznek nem is volt célja a hely pontos megjelölése. A táncosok kezében lévő teli poharak s a földön heverő üres üvegek mindenesetre vérbő mulatozásra utalnak.

b. Táncosok, tánc

A képen egy szóló férfi és egy párostánc ábrázolását látjuk. Úgy tűnik, a parasztviseletes fiatal figurák egy kompozícióba rendezve, egymásra figyelve táncolnak. Az egyedüli férfi táncának meghatározó mozzanata szintén a borral való köszöntés, talán a koccintásra való fölhívás, amelyet a művész egy igen látványos pózban ábrázol. A táncnak egy hangulati csúcspontja lehet ez, amelyben a táncos teljes magasságában kinyújtózkodva, egyensúlyi helyzetéből teljesen kilendülve, szinte röpül. A lendületes mozgás érzetét kelti a lábujjhegyen álló bal láb, a szinte égig emelt bal kar a félig telt pohárral, a csapáshoz oldalra emelt jobb láb és jobb kéz s a táncos oldalán százágra szétterülő sallangos dohányzacskó. A pohár bal kézzel való fölemelését itt is természetellenesnek tartom. A párostánc meghatározó mozzanata a szorosan összefonódó, szinte egy testként táncoló pár egyidejű ugrása. Az ugrás erőteljességét a kissé előrehajló testtartás, a lendületes lábgesztusok és a lábravaló ellenzőjébe dugott kendő libbenése is hangsúlyozza. A mozgás pontos meghatározása itt is kivihetetlen feladat. Utalás híjján még a tánc nevét sem tudjuk. Láthatóan szabadon járt, kötetlen térformájú táncról van szó, amelyet a másik képen ábrázolt cigányzenekarok muzsikájára jártak, sajátos öszefogódzással. A mai folklórtáncok alapján ítélve ez az oldaltállásos összefogódzás inkább a nyelvterület keleti felén fordul elő.

c. Zenészek, hangszerek, zene

A zenekíséretre s ezzel az 56. számú képre térve újra csak azt mondhatjuk, hogy a helyszín és a szereplők meghatározása az igen szűkszavú kommentár alapján nem lehetséges. Sem az idealizált háttér, sem a magyaros viselet nem ad ehhez semmilyen fogódzót. **Csaplovicsnak** a 18. képhez fűzött leírásában azonban egy megjegyzést találunk. Így szól: „Minden magyar gyalogsági regimentnek megvan a maga zenekara. A verbunkos kommandók azonban részben a saját legénységi állományú zenészeikkel játszattak, részben pedig ugyanolyan hangász cigányokat alkalmaztak, amilyeneket az 56. sz. képen láthatunk."[8] Egy fontos előrevivő megjegyzés, azonban a kérdést véglegesen **Galavics Géza** művészettörténész elemzése döntheti el. Ő ezt a képet és **Johann Martin Stock** erdélyi szász származású, Pozsonyban működő garafikus 1778 táján cigányzenészekről készült lapjait össze-

hasonlítva azt állapítja meg, hogy **Bikessy** nem saját helyszíni vázlataiból dolgozott, hanem Stock különálló figuráit egy képbe rendezve komponálta meg saját képét. (Galavics 1990.) Stock rajzait már korabeli források kapcsolatba hozták a híres galántai cigányzenészekkel. Ennek alapján valószínű, hogy a kép őket ábrázolja. **Bikkessy** képén egy négytagú banda (prímás, brácsás, cimbalmos, és egy kisbőgős) látható játék közben. A pesti német nyelvű korabeli kritika a zenészek testtartását, elhelyezkedését és mozdulatait igen élethűnek tartotta, s igen pozitív kritikával illette. Ezt mai szemmel is megerősíthetjük. (Gemeinützige Blatter 1820.)

d. Viselet

A táncosok s a zenészek viseletét tekintve szintén talányokba ütközünk. A „Vigan táncoló magyarok" c. képet az összefoglaló jegyzékben Bikkessy a szlovák viseleti ábrázolások közé sorolja. **Kresz Mária** pedig a 19. század viseleti ábrázolásait elemezve ezt a képet a Dunántúlra, Veszprém környékére helyezi. (Kresz 1956.) Egyúttal elismeri, hogy a széles karimájú kalap, a dúsan díszített ködmön és női mente széles elterjedtsége alapján az itt ábrázolt viselet hovatartozása nem egyértelmű. A sarkantyús csizma viseletét **Csaplovics** általános magyar férfiviseletnek tartja abban a korban, s ezzel összhangban Bikkessy is minden magyar férfit sarkantyús csizmában ábrázol a képeken. Hogy az 56. számú képen látható cigányok is mind zsinóros kék posztóruhát, testreszabott lábravalót, selyem nyakravalót és sarkantyús csizmát viselnek, abban valószínűleg a kor sajátos cigányszemlélete tükröződik. Ennek alapjául pedig a kor híres cigányzenészei (Bihari, Rózsavölgyi és mások) által kilakított kép szolgált.

Összegzés

Mint az eddigiekből kiderült, e rövid leírások célja a tánc és a hozzá kapcsolódó jelenségek azonosítása, és elemi értelmezése volt a képek és a közvetlenül hozzájuk tartozó szövegek segítségével. Ezek alapján összegzésképpen elmondhatjuk, hogy a három képen a művész 2 magyar táncot – a katonafogadást szolgáló verbunkos táncot és egy meg nem nevezett magyar mulatótáncot – mutat be zenekari kísérettel. Az ábrázoláshoz részben közismert korabeli személyeket, részben elképzelt figurákat használ föl hitelességre törekvő, pontos viseletekben festve le őket. A kötetlen térformában, szabadon, tehát nem egyöntetűen járt táncokból valószínűleg a művész által leglátványosabbnak, legbővérűbbnek tartott mozzanatokat láthatjuk a képeken, a helyszín és a idő konkrét megnevezése nélkül.

Ebből arra következtethetünk, hogy **Bikkessy** itt, a viseleti ábrázolásoknál követett módszerrel ellentétben, nem konkrét táncokat, hanem a magyarokra általában

jellemzőnek vélt táncideált szándékozott bemutatni. A magyar tánc tájanként, illetve etnikai csoportonként való megkülönböztetése csak később jelenik meg az ikonográfiában és a közgondolkodásban.

A képek további értelmezése

Ahhoz, hogy a művész mondanivalójáról, a képek további üzenetéről megbizonyosodjunk, a kiválasztott képeket tágabb összefüggésben is meg kell vizsgálni, tekintetbe véve mindazokat a dolgokat, amiket a művészről, a korabeli közönség elvárásairól és a kor gondolkodásmódjáról megtudhatunk. A szerzőről sajnos nagyon keveset tudunk. Az album első kiadásán még a neve sem szerepel, s csak annyit árul el magáról, hogy hadmérnök. Ennek abban az időben valószínűleg jelentősége volt, amit ma már nehéz egyértelműen megmagyarázni. A második kiadáson már a teljes nevét olvashatjuk s a harmadik kiadás előszavában már az album céljáról és saját szándékairól is vall. Életútjáról annyit, hogy valamikor a 18. század második felében született, valószínűleg Pozsonyban, német családban. A bécsi katonai mérnökakadémián tanult s munkája során később térképeket és katonai felvételi rajzokat készített Magyarország és Horvátország területén. Ennek során szerezhette helyszíni élményeit. 1820 és 22 között Bécsben, majd később Grázban élt 1833-ban bekövetkezett haláláig. Tehát nem hivatásos művész. Jószerével a művészettörténet csak a viseleti album szerzőjeként tartja számon. (Galavics é.n.) Művét **Bikkessy** az 1820-as kiadás előszavában „hazafias fáradozásnak" s „hazafias érzelmei gyümölcsének" tartja. Így ír:

> „Olyan szerző hazafias érzelmeinek gyümölcsét helyezzük a haza oltárára, az országismeret fejlesztésére, aki a legnagyobb dicsőségnek tartja, hogy annak az államnak lehet a polgára, melynek népviseleteit oly szeretettel rajzolta és kívánjuk, hogy a mű örvendjen mindig az eddigi kedvező fogadtatás folytatásának." (Bikkessy 1820. 24-25.)

Az idézetből nyilvánvalóvá válik, hogy **Bikkessy** annak a hungarus tudattal rendelkező német értelmiséginek az egyike, aki Magyarországot tekinti hazájának s ennek az országnak a társadalmi és kulturális céljait igyekszik segíteni a maga eszközeivel. Ebbe a körbe tartozott a korabeli művészek közül a már említett **Johann Martin Stock**, az erdélyi szász **Niederhauser testvérek**, dalmát származású regényírónk **Dugonics András**, a zenész **Bengráf** és **Druscheczky**, a tudósok közül pedig a szlovák származású **Csaplovics János, Edvi Illés Pál** és sokan mások.

Bikkessy, kortársaihoz hasonlóan az államismereti, statisztiakai tudományok talaján áll. Egyszerre akar igaz és szép, hiteles és tetszetős képet festeni a korabeli magyarországi és horvátországi viseletekről, amelyeket a nyelvvel együtt egy nép legjellemzőbb ismertetőjegyének tartott. Ennek megfelelően, képei néprajzi tanulmányként és képzőművészeti alkotásként is egyformán értékelhetők. **Kresz Mária**

hívja föl a figyelmet arra, hogy a Bikkessy-album képei a korai biedermeier korszakában születtek. Ennek megfelelően ábrázolásmódjukat az édeskés polgári érzelgősség jellemzi, ahogy a többi korabeli viseleti album képeiét is. (Kresz 1956.)[9] Ebben **Csaplovics** is osztozik, aki a képekhez fűzött kommentárokban a realisztikus leírást gyakran fűszerezi romantikus idealizálással és hűvös ironizálással. Bikkessy kortársainál egy fokkal realisztikusabb, mert lapjain nemcsak pompás ünnepi viseleteket, hanem hétköznapi és munkábavaló ruhákat is láthatunk s emellet figuráit igyekszik valamilyen hitelesnek vélt környezetbe helyezni, mint például a három bemutatott kép esetében is.(Bikkessy 1820.)

Bikessy egy gesztust tesz a kor erőteljes rendi-nemesi nacionalizmusának is, amennyiben az album utolsó lapjait a hősi magyar múltból vett alakok viseleti ábráival tölti meg (lásd „Magyar udvari dámák a közép időből" vagy „Buda, Hunnusok Hercege"). Hasonló jelenség a korabeli szépirodalmban is felfedezhető. (Dugonics 1803-1804, 1805.)

Különleges történelmi pillanatban vagyunk a képek keletkezésének és kozzétételének idején. A kelet-középeurópai nemzetek s köztük a magyarok is, öntudatraébredésük kezdeti szakaszát élik, amikor a nemzeti kultúra alapjainak lerakása, s a nemzetről való tudás elemeinek összegyűjtése kitüntetett feladat. Ennek értelmében a magyar nemesi és nem-nemesi értelmiség is hiteles szimbólumokat keres nemzeti identitása kifejezéséhez, s ezeket a kor eszmerendszerének megfelelően (s főleg a nálunk termékeny talajra talált **Herderi gondolatok** alapján) a szélesen értelmezett néphagyományban (népzenében, néptáncban, népviseletben s a népköltészetben), valamint a gyéren előforduló történeti forrásokban találja meg. Ez azonban még nem a reformkor magyarközpontú gondolkodásmódja. Ekkor még úgy tűnik, a kor magyar és nem-magyar nyelvű intelligenciája a maga etnikai sokféleségében tekint Magyarországra, s a fő összetartó érzés Ferenc császár abszolutizmusával szembeni ellenszenv. (Lásd. Kosáry 1980., 1990., Poór 1988.)

Ez az a pillanat, amikor a népélet jelenségei mellett megjelenik ezek szimbólumként, más társadalmi-politikai célok érdekében való fölhasználása. Az új jelenség, amelyet mai fogalmakkal a folklór és a folklorizmus differenciálódásának nevezhetünk, számos kérdést vet föl:

Kik s milyen kritériumok alapján választják ki a megfelelő nemzeti szimbólumokat? Kik, hogyan, milyen eszközökkel propagálják ezeket? Hogyan fogadtatják el s mire használják? Mit jelentenek ezek a kor embere számára és mennyire állandó, illetve változó e szimbólumok tartalma?

Bikkessy itt bemutatott képeinek további értelmezéséhez s az előbb felsorolt kérdések megválaszolásához fontos adalékul szolgálnak a kor többi képes, szöveges és kottás tánctörténeti emlékei. Ezek aprólékos összevetését elvégeztük, de terjedelmi korlátok miatt itt közölni nem tudjuk.

A tánctörténeti források értelmezésének és fölhasználásának nagy tradíciója van a magyar tánctörténeti kutatásban. A hagyomány a történeti források kizárólagos használatától elindulva a recens folklóranyaggal való összevetésükön át terjed máig. E munkában sokat jelentett **Réthei Prikkel Marián, Morvay Péter, Szentpál Olga, Kaposi Edit, Pethes Iván, Pesovár Ernő, Béres András, Martin György** és az 1950-es években működött Tánctörténeti Munkaközösség forrásfeltáró, rendszerező és elemző tevékenysége. A **Bikkessy-album** képeinek többoldalú értelmezésével szerettük volna folytatni ezt a hagyományt. Példaképül Martin György aprólékos, történeti-néprajzi-nyelvészeti-művészettörténeti-zenetörténeti eszközöket is felhasználó módszere szolgált (Martin 1977., 1983., 1984.)

Melléklet

Csaplovics János kommentárja a 18., 48. és 56. számú képhez:

Egy Magyar Verbunkos Dudás

Minden magyar gyalogsági regimentnek megvan a maga saját zenekara. A verbunkos kommandók azonban részben a saját legénységi állományú zenészeiket, részben pedig ugyanolyan hangász cigányokat alkalmaznak, akiket az 56. számú képen láthatunk. Mindamellett az Eszterházy herceg ezredében a verbunkos banda mellett volt egy dudás, akit itt élethű ábrázolásban mutatunk be. A vállán függő köpeny szűrposztóból való („Szűr"); jobboldalt csüng a csákány, baloldalt a dohányzacskó. A bő ing és a gatya fekete. A háttérben egy verbuválási jelenet látható. A verbuválók tömeges népünnepélyen, mint például búcsún vagy országos vásáron fölütik a sátrukat az utcán vagy a borozóban s ott teszik a dolgukat. A fiatalság örömmel nézi ezt a harcias táncot, de mindig távol marad, amennyire csak lehet, a verbuválóktól. Ezt látva s a nézők minden óvatosságával és elővigyázatosságával szemben a verbuválók különféle fortélyokat vetnek be, hogy egyet-egyet elcsíphessenek. Egy huszasokkal teli tányér hatalmas csábítás a nézők szemében, de a legnagyobb hatást mégis a tüzes bor teszi, ami itt bőven folyik. A fiatalok látszólag udvariasságból s annak reményében, hogy a verbúválóktól valamit kapnak, fölbátorodnak és csatlakoznak a tánchoz. A csákó hamarosan a fejükre kerül. Lehajtanak néhány pohárral s már fölkötik a kardot is. Majd a lelkesedés csúcspontján sor kerül a parolára is. Így sorozzák be szépen a regrutát. A képen éppen egy ilyen parasztlegényt látunk, aki örömkitörésének csúcsán koccint egy teli pohárral. A kézfogás megtörtént s a regruta most már nem gondolhatja meg magát, ezért a verbuválók gondoskodnak róla, hogy a pohara ne maradjon üres.

Fordítás a német nyelvű eredetiből.

Jegyzetek

1. A Magyar és Horvát Országi Legnevezetesebb Öltözetek Hazai Gyűjteménye. A Természet Után Rajzolta Egy Tiszt a Cs.K. Ingen Karból, Ki Adta Timlich Károly Bétsben, 1916.

   A képek német és magyar fölirattal jelentek meg.

2. Vollstandige Sammlung der merkwürdigsten nach dermahlen bestehenden National Kostüme von Ungarn und Croaten in 78 Blatten Gezeihnet von K.K. Ingenieur Obristlieut Heinbucher

von Bikkessy Mit mehreren richtigen Zeichnung-Correctionen neu herausgegeben von Carl Timlich Kupferstecher 1819 Wien.

3. Pannoniens Bewohner in ihren volkstümlichen Trachten auf 78 Gemalden dargestellt, Nebst ethnographischer Erklarung. Verfasst und herausgegeben von Joseph Heinbucher Edlen v. Bikkessy K. K. Obristlieuntnant in der Armee, vormals im Geine-Corps. Wien, 1820. (Bár Csaplovics János nevét nem említi, de tudható, hogy a képek kísérőszövegét és a néprajzi bevezető nagy részét ő írta.
4. Gemeinützige Blatter. Zur verenigten Ofner und Pester Zeitung. 1817-1820. A 18. kép értékelése 1817. június 22-én jelent meg a 391-393. oldalán. A 48. számú kép kritikáját 1818. április 30-án, a 278-279. oldalon közlik. Az 56. számú képről pedig 1818 november 5-én a 714-715. olalon irnak.
5. A teljes szöveget lásd a mellékletben.
6. Csaplovics leírását lásd a mellékletben.
7. Lásd a mellékletben.
8. Lásd a mellékletben.

Irodalomjegyzék

Dugonics András
1803-1804 Jolánka I-II. Pozsony-Pest
1805 Etelka. Pozsony-Pest (3. kiadás)

Fabó Bertalan
1908 A magyar népdal zenei fejlődése. Budapest

Galavics Géza
1980 Népélet, zsánerkép. In: Művészet Magyarországon 1780-1830. Kiállítási katalógus. 55-61. Budapest
1990 Művészettörténet, zenetörténet, tánctörténet. Ethnographia XCVIII. 160-206.

Haraszti Emil
é.n. A barokk zene. In: Magyar művelődéstörténet. IV. kötet Barokk és felvilágosodás. Szerk.: Domanovszky Sándor, Budapest, 609-632.

Keresztúry Dezső-Vécsey Jenő-Falvy Zoltán
1960 A magyar zenetörténet képeskönyve. Magvető Kiadó, Budapest

Kosáry Domokos
1980 Művelődés a XVII. századi Magyarországon. Budapest
1990 Újjáépítés és polgárosodás 1711-1867. Budapest

Kresz Mária
1956 Magyar parasztviselet. Budapest

Lányi Ágoston-Martin György-Pesovár Ernő
1983 A körverbunk története, stílusai és rokonsága. Budapest

Manga János
1968 Magyar dudák–magyar dudások a XIX-XX. században. Népi Kultúra-Népi Társadalom I. Budapest, 127-186

Martin György
1977 Az új magyar táncstílus jegyei és kialakulása. Ethnographia LXXXVIII. 31-48.

1983 Kinizsi tánca a 15. és 16. századi forrásokban. Zenetudományi dolgozatok 1983. 77-89. Budapest

1984a Tánc és társadalom. Történeti táncnév-adás típusok itthon és Európában. In: Történeti antropológia. Szerk.: Hofer Tamás 152-164. Budapest

1984b Népi tánchagyomány és nemzeti tánctípusok Kelet-Közép-Európában a XVI-XIX. században. Ethnographia XCV. 353-361.

Mátray Gábor
1854 A magyar zene és a magyar cigányok zenéje. In: Magyarország és Erdély képekben. IV. kötet, Szerk.: Kubinyi Ferenc, Vahot Imre. Pest, 118-125.

Pesovár Ernő
é.n. A magyar tánctörténet évszázadai. Budapest (1972.)

Poór János
1988 Kényszerpályák nemzedéke 1795-1815. Budapest

Réthei Prikkel Marián
1924 A magyarság táncai. Budapest

Sz. Szigethy Vilmos
é.n. A régi Szegedből az újba. Szeged

Szakál Aurél
1990 A dél-alföldi emberfejes duda. Kézirat.

Szendrei János
1905 A magyar viselet történeti fejlődése. Budapest

14. kép Lányi Ágostonnal, Sztanó Pállal az MTA Zenetudományi Intézet (a volt Népzenekutató Csoport) könyvtárában

Karácsony Zoltán

Táncok egy inaktelki lakodalomban 1991. szeptember 7-8-án

1991. szeptember 7-8-án a Kolozs megyei Inaktelkén (Inuc) (Karácsony é.n. 33.) egy lakodalomban vett részt az a gyűjtőcsoport, melynek tagjai Fülöp Hajnalka, Halmos István, Lönhárt Melinda, Teszáry Miklós és Karácsony Zoltán voltak. Halmos István és jómagam az esküvő előtt egy héttel megérkeztünk a faluba, ahol addig szöveges gyűjtést végeztünk. A gyűjtés tervezésekor elsődleges célunk a lakodalmi szokáskör komplex vizsgálata volt, de később – a helyszínen tapasztaltak hatására (személyi- és technikai hiányosságok miatt) – kénytelenek voltunk leszűkíteni a táncos események megfigyelésére, rögzítésére.

Az alábbiakban az inaktelki lakodalom táncait, táncalkalmait ismertetem: egyrészt a régebbi lakodalmak táncalkalmait mutatom be a szokásmozzanatokon keresztül, másrészt ezeket a jelenségeket összehasonlítom az 1991. szeptember 7-én, tapasztaltakkal. A lakodalomban előforduló táncok rituális (Maácz 1983.;1985.) és szimbolikus jellemzőivel a jelen dolgozat nem foglalkozik. Csak arra voltam kíváncsi, hogy milyen módon változhatnak egy bonyolult szokásrendszer táncalkalmai. Természetesen a „régebbi" kifejezés nem jelöl pontos időpontot, a rekonstruálásnál – az igen szabadon értelmezhető – 1991 szeptembere előtti állapotot határoztam meg.

Inaktelkén a lakodalmat vasárnap (Vasas-Salamon 1986. 196.) tartották, de a szabad szombat bevezetésével (ami 1990-ben történt) ezt előrehozták szombatra[1].

A lakodalom előtti nap estéjén a vőlegény barátai és közelebbi rokonai zeneszóval elmentek a menyasszonyos házhoz, ahol egy kis vendéglátás után (pálinka, kalács) a fiatalok táncoltak. Ez a mulatság általában éjfélig tartott, de előfordult az is, hogy csak reggel fejezték be. Ezt nevezték **„siratónak"** (Jankó 1892.147.;Vasas-Salamon 1986. 204-207.). Inaktelkén az utolsó sirató 1948 decemberében volt Kalló Ferenc „Malmi" és Balázs Erzsébet lakodalmán.

A lakodalom reggelén a vendégek a vőlegényes és menyasszonyos ház udvarán külön-külön gyülekeztek (Jankó 1892.148.). A zenészek, akiket a vőlegény fogadott meg, kettéváltak, hogy mindkét háznál muzsikálhassanak. A századforduló táján még két külön bandát fogadtak meg, de később – főleg a bogártelki zenészek – ki tudtak állni két zenekarnak megfelelő létszámban is[2]. Miután a vőlegény násznagyai megtudták a menyasszonyos háznál, hogy indulhatnak a templomba (Vasas-Salamon 1986. 208-209.), a két menet zenekísérettel felkerekedett (Vasas-Salamon 1986. 209.). A templomhoz vezető út elején található hídnál

bevárták egymást, és innen már közösen mentek. Az idősebb emberek szerint, ha a hangulat olyan volt még a szertartás előtt, a templomkert bejárata előtti téren a legények eljártak egy-egy legényest, vagy helyi nevén *figurást* (Martin 1979. 501-502.).

Az egyházi esküvő után, ahogy jöttek ki a templomból a zenekar figurást (Jankó 1892.151.;Vasas-Salamon 1986.213.) kezdett muzsikálni, amire a legények egyenként táncoltak. Ritkán előfordulhatott, hogy jó barátok egymással szemben, „párba" táncoltak. (Martin 1979. 502.) Ilyenkor csak a meghívott vendégek mutatták be tánctudásukat. A szertartás utáni, templom előtti legényes tánc előfordul még keresztelő alkalmával is[3]. A tánc után a menet újból kettévált és zenekísérettel elindult a két lakodalmas házhoz (Vasas-Salamon 1986. 213.). Útközben nem álltak meg táncolni, s jobbára a fiatalok tartottak a menettel, míg az idősebbek hazamentek átöltözni és az ajándékokat magukhoz venni.

Mind a vőlegényes, mind a menyasszonyos háznál megkínálták az embereket pálinkával, kaláccsal. A zenészek hallgató nótákat játszottak, de rendelésre tánc (legényes, csárdás) alá is muzsikálhattak. Kis idő múlva a vőlegényes násznép elindult a menyasszonyért, miközben énekeltek, esetleg táncszerű mozdulatokat tettek. A menyasszonyos háznál a két zenekar újra összeolvadt, ami után táncoltak is egy rövidet (Vasas-Salamon 1986. 214.). A „menyasszonyfa" megmászásának próbatétele (Vasas-Salamon 1986. 199., 213-214.) után kikérték a menyasszonyt, aki elbúcsúzott a szüleitől (Vasas-Salamon 1986. 214-215.). Ezután táncolhattak is, de ez nem volt jellemző.

A menyasszonybúcsú után a két násznép elment a vőlegényes házhoz, ahol a menyasszony „beköszönt" a vőlegény szüleihez (Vasas-Salamon 1986. 218.). Az udvaron esetleg táncolhattak. A beköszönés után a vendékeket leültették, s megkezdődött a vacsora (Vasas-Salamon 1986. 218.). Régebben a lakodalmat a vőlegényes háznál tartották. Az idősebbek szerint az esküvő időpontját igyekeztek nyárra helyezni, hogy sátrat (Vasas-Salamon 1986. 195.) tudjanak építeni a meghívottaknak. A kultúrház megépítése után (1959-61) a lakodalmakat már itt tartották.

Vacsora után szétszedték és kivitték az asztalokat (Vasas-Salamon 1986. 219.). Csak a terem szélén hagyták meg a padokat, ahol az idősebbek helyezkedtek el. Elkezdődött a tánc, és ilyenkor a falura jellemző hagyományos táncokat járták. Az idősebbek szerint az ő idejükben legényessel (Martin 1979. 502.) kezdték a táncciklust vagy „párt" (Martin 1978. 199.), majd lassú csárdást és szaporát – vagy ahogy a faluban hívják „topogóst" – táncoltak (Martin 1990. 433.). Nem minden pár előtt járták a legényest, csak akkor, ha olyan volt a hangulat, vagy valaki külön rendelte. A 40-es évektől fokozatosan divatba jöttek a polgári társastáncok (fox, keringő, tangó), amelyek alkalmilag helyet szorítottak maguknak a táncrend végén. A táncot éjfélkor a kontyolás és az éjféli vacsora szakította meg.

Éjfélkor a menyasszony és a nyoszolyólányai elindultak a kontyolásra (Vasas-Salamon 1986. 219.). Ha a vőlegényes háznál volt a lakodalom, akkor a ház egyik szobájában, vagy a szomszédban zajlott ez az esemény. A menyasszonyt a zenekar egy részével a vőfélyek (Vasas-Salamon 1986. 219.) is elkísérték. Férfiak elvileg nem lehettek jelen a kontyolás helyszínén[4] (Vasas-Salamon 1986. 219.), ők egy másik helyiségben a zenészekkel mulattak, táncoltak. Újabban a kontyolás a vacsora alatt, az első fogás (leves) után történik.

Kontyolás után, ahogy az új asszony visszatért a lakodalom színhelyére, megkezdődött az „éjféli" ételek felszolgálása, amihez visszarendezték az asztalokat. Az I. világháború előtt született emberek visszaemlékezései szerint az ő fiatal korukban nem volt „éjféli" vacsora. A vendégek a hideg ételeket (kalács) és az italokat állva, a táncterem szélén fogyasztották el. Az „éjféli" elfogyasztása után újra kivitték az asztalokat, s folytatódott a tánc, melyben a táncrend hasonló volt az előzőhöz. Párhuzamosan megkezdődött az ajándékozás, helyi elnevezéssel: a „szólás" (Nagy 1943.16.;Vasas-Salamon 1986. 222.). Amíg a táncteremben, ill. a sátorban táncoltak, addig egy kisebb helyiségben a vendégek átadták a fiatal párnak szánt ajándékokat. A táncmulatság világosodásig tartott. Akkor mindenki hazament, bár néha előfordult, hogy délig is táncoltak.

A lakodalom másnapján, délután a násznagyok újból elindultak hívogatni (Vasas-Salamon 1986. 221.). Ilyenkor már csak a szűkebb rokoni és baráti társaságot hívták meg a „pótlásba". A meghívottak este 6-7 óra körül jöttek össze, amikor már mindenki ellátta a jószágait. A 60-as évektől kezdve a visszahívás szokása elmaradt. Ilyenkor a násznagy a lakodalom ideje alatt „megszólítja" a közönséget, hogy a jelenlevőket elvárják a másnapi vacsorára. A pótlásnál már nem a „fennjárók", azaz a felszolgálók, hanem a fiatal pár és a násznagyok szolgálták ki a vendégeket. A tánc, ami a vacsora után kezdődött el másnap reggelig tartott, s az itt előforduló táncok megegyeztek az előző napi táncokkal. Egy idősebb visszaemlékező szerint régen nem volt kötelező a zenészt a pótláson tartani, zeneszó nélkül is megtarthatták.

A rekonstruált lakodalmi szokásmozzanatok után tekintsük át az 1991. szept. 7-i esküvő táncait és táncalkalmait.

Az eltéréseket a következő táblázat szemlélteti. Bal oldalon (A) a kikövetkeztetett régebbi táncalkalmak és lakodalmi mozzanatok, jobb oldalt (B) a megfigyelt jelenségek láthatók.

	A	B
1.	**Lakodalom előtti este**	
	„Sirató" este. Van tánc.	Vacsora. Nincs tánc.
2.	**Lakodalom napja – Délelőtt**	
	Gyülekezés. Eseteleg van tánc.	Polgári esküvő. Nincs tánc.
3.	**Déltájt**	
	Egyházi esküvő után.	Gyülekezés. Nincs tánc.
	Legényes a templom előtt.	
4.	**Kora délután**	
	Újból gyülekezés. Esetleg van tánc.	Egyházi eküvő után. Elmaradt a leg. Gyülekezés. Volt egy legényes.
5.	**Kikérés**	
	Beköszönés. Van tánc.	Kikérés. Nem volt tánc.
6.	**Kora este**	
	Asztalozás. Nincs tánc.	Beköszönés. Volt egy legényes.
7.	**Este**	
	Asztalbontás. Elkezdődik tánc.	Asztalozás. Kontyolás. Nincs tánc. Asztalozás.
8.	**Késő este**	
		Elkezdődött a tánc.

9.	**Éjfél**	
	Kontyolás majd éjféli vacsora. Van tánc.	
10.	**Éjfél után**	
	Folytatódik a tánc.	
11.	**Késő éjszaka**	
		Éjféli vacsora.
12.	**Kora reggel**	
	Befejeződik a tánc.	Éjféli után mulatás.
13.	**Másnap este v. „Pótlás"**	
	Vacsora után tánc.(Nem mindig.)	Vacsora után volt tánc.

A 40-es évek végétől a „sirató" este szokása elmaradt Inaktelkén. Helyette már csak a lakodalmi előkészületekben résztvevőket hívták meg egy vacsorára, a vendéglátás után nincs tánc[5].

Amíg a lakodalom napja vasárnap volt, addig a polgári esküvőt előző nap (szombat délután) tartották az egeresi (Aghires) néptanácson. A lakodalom szombati tartása ellenére a polgári esküvő is megmaradt e napon. Emiatt az erre a napra eső szokásmozzanatok megszaporodtak, összetorlódtak, s így kevesebb idő maradt a spontán, a hangulattól függő táncalkalmakra.

A zenekar hangszerösszetétele is gyökeresen megváltozott napjainkra. A korábbi vonóshangszereket (Martin 1990. 434.) legnagyobbrészt az elektromos erősítésű és felépítésű hangszerek váltották fel. Az 1991-es lakodalomban a 4 tagú zenekar egy hegedűből, egy elektromos orgonából és gitárból, valamint egy dobból állt. A vőlegényes menetet a hegedűs és az orgonista – aki erre az alkalomra tangóharmonikát vett magához – kísérte.

Az egyházi eküvő utáni, templom előtti legényes szokása elvileg még létezik. A zenekar minden esetben muzsikálja a tánc kisérőzenéjét, de nem mindig állnak ki táncolni. Esetünkben a férfiak egy darabig ácsorogtak az utcán, majd a vőlegény násznagya néhány perc után leintette a muzsikosokat, és hazaindította a

menetet. A menyasszony kikérése előtt a zenészek szintén húztak egy legényest, de akkor sem táncolt senki.

A lakodalom ideje alatt – az éjszaka megrendezett általános táncig – két esetben táncoltak legényest. Először az egyházi esküvő után, amikor a vendégek hazaérkeztek a vőlegényes házhoz, egy középkorú férfi figurást rendelt a zenészektől, s egy rövid táncot járt, de mások nem követték. Csárdást már nem is muzsikáltak. Másodszor a menyasszony beköszönése után, a várakozás ideje alatt, ifj. Kalló Ferenc – az idegenek kedvéért – rendelésre táncolt egy legényest, de táncát itt sem követték.

Vacsora után kezdődött meg az általános tánc, ami előtt az asztalokat kivitték, és előkészítették a helyiséget a táncra[6]. A padlót két asszony felseperte, meglocsolta, közben a férfiak a tornácon nótáztak.

A lakodalomban előforduló táncokat 3 nagyobb csoportra oszthatjuk. Az **első csoportot** a hagyományos táncok jelentik. Ide a legényest, csárdást és a szaporát soroljuk. A **második kategóriába** a polgári társastáncok tartoznak. Ezen belül 4 típust különböztetünk meg: valcer, fox, keringő és a tangó. A **harmadik csoportot** a századunk utolsó harmadában megjelenő disco táncok jelentik. E kategória mind zenei kiséret, mind műfaji-formai szempontból nehezen meghatározható, vegyes összetételű táncokat tartalmaz, és kifejezetten csak a fiatalok (kb. 20-25 éves korig) szórakozási igényét elégíti ki.

A táncok előfordulási száma és időtartalma a táncalkalmon belül a következőképp alakult[7]:

	Tánckategória	Típus	Előfordulás	Terjedelem
1.	Hagyományos	Csárdás és szapora	7	107 perc
	táncok:	Legényes	2	29 "
2.	Polgári	Valcer	2	18 "
	társastáncok:	Fox	1	5 "
		Tangó	3	29 "
		Keringő	1	5 "
3.	Disco tánc		3	27 "

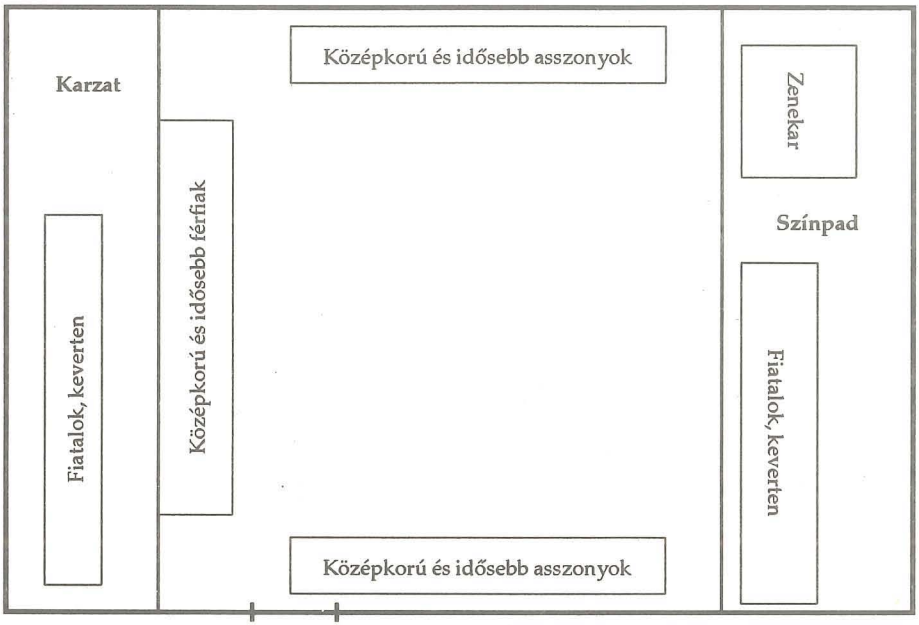
E táncalkalom 22.14-től 4.10-ig tartott. Ez alatt az idő alatt 10 táncpárt számláltam meg, bár ezek nem képeztek olyan szilárd, pontosan meghatározott egységeket, mint a tradicionális értelembe vett táncciklusok. A régies táncrend (legényes-csárdás-szapora) (Martin 1990. 433.) egyetlen egyszer fordult elő a táncmulatság folyamán. Ezen kívül a következő ciklus variációk jöttek létre: Valcer-fox-csár-

dás-szapora, csárdás-valcer-tangó-disco, tangó-disco-csárdás, csárdás-keringő-disco és tangó-csárdás. Amíg a falu hagyományos táncrepertoárjában a – 40-es évek elején – viszonylag újonnan megjelenő polgári társastáncok a táncrend végén helyezkedtek el, addig mostanra már nincs merev, kötött helyük a táncrenden belül.

Mindezekből megtudhatjuk, hogy a tradicionális táncok rendje ugyan megbomlott Inaktelkén, de használati arányuk még mindig nagyobb, mint a másik két újabb szórakoztató funkciójú tánckategóriáé. A lakodalomban előforduló táncok jelentősebb hányadát (még mindig) a csárdás és a szapora jelenti, melyre idősebbek és fiatalok egyaránt táncolhatnak. Annak ellenére, hogy a falu tudatában a lakodalom a fiatalok táncalkalmaként szerepel, ellentétben a tejméréssel (Vasas-Salamon 1986. 141-150.; Kürti 1987.), amit az „öregek mulatságának" neveznek (Karsai 1958. 120.).

Jegyzetek

1. 1992-ben a falu református papjának kérésére a lakodalmak, keresztelők napját visszahelyezték újra vasárnapra.
2. A nagy zenekar fogadásának ifj. Kalló Ferenc „Malmi" lakodalma a legkirívóbb eset. Nagybátyja Kalló Márton – aki maga is jó hegedűs volt, bár állandó zenekara soha nem volt – 27 cigányzenészt fogadott unokaöccse esküvőjére.
3. Nádasmentén – kivéve Inaktelkét – nem él már ez a szokás. Felszegen és Alszegen megtalálható még a templom előtti tánc, bár ez nem mindig a lakodalom szokáskeretén belül fordult elő (pl. karácsonykor), s néhány faluban a helyi párostánc (csárdás) helyettesíti a férfitáncot. E rituális tánc közeli rokonságot mutat az Alföldön, a nyelvterület északi részén (Réthei 1924. 209.) és a bukovinai székelyek (Lugossy 1956. 548, 551-555.) körében ismert paptánccal (Kaposi-Maácz 1958. 129-130.).
4. 1991. szeptember 7-én a néprajzi gyűjtőket nem tekintették férfinak, így beengedték őket a kontyolás helyszínére.
5. Előfordult viszont, hogy magnetofonkészülékről zenét hallgattak az étkezés ideje alatt.
6. A tánc részére kialakított terem alaprajza és a résztvevők elhelyezkedése:



7. Részletes táncrendek:

22.14. A zenekar hallgatót játszott. A gyerekek a táncterem közepén ugráltak.

Előforduló táncok	Időtartalmok
I. Valcer-fox-csárdás-szapora	22.16.-22.26.-22.31.-22.37.-22.44.

Valcer. Először 2 pár táncolt, majd egyre többen követték. A valcer után a zenekar rögtön foxot kezdett muzsikálni, de közben szóltak a primásnak, hogy húzzon „egy jó csárdást". Ugyanazok táncoltak, mint az előbb, s a vőlegény, menyasszony is közéjük állt. Kb. 20-25 pár táncolt. A valcer után rögtön csárdást muzsikáltak, és főleg fiatalok táncoltak. A párok zenekar előtti körforgásszerű cseréje megvolt. Középen az egészen kicsi (6-10 éves) párban táncoló gyerekek helyezkedtek el. A zenekar attacca átváltott szaporába („topogós csárdás"). A pár lehúzzása után a tánc megköszönése szóban történt. A szünetben a középkorúak leültek a padokra, a fiatalok felmentek a karba.

II. Legényes 23.01.-23.07.-23.16.

Amikor a zenekar legényest kezdett muzsikálni még senki sem táncolt csak a gyerekek szaladgáltak a tánchelyen. A férfiak az egyik oldalon (rendezői jobb) gyűlekeztek, majd ifj. Kalló Ferenc kezdte táncot, s őt Kálmán Pali István követte. (Közben leesett a prímás pick-up vezetéke. Az orgonás vette át a kísérődallam játékát.) Kálmán Pali István után Tárkányi János „Úri" táncolt. A gyerekek a táncoló férfi mögött ugráltak, csapásoltak (4 kisfiú). A férfiak félkörben beszélgettek. Miután lehúzták a zenét, Lévai Péter budapesti hivatásos táncos kérésére újrakezdték a figurást. Lévait Ifj. Kalló Ferenc, Simon Ferenc „Bokrász", Balázs Ferenc, Tárkányi János „Úri", ifj. Gergely István „Fogadós" és Fazakas Marci Bandi János „Műstő" követte.

23.19. A zenekar egy román könnyűzenei számot kezdett muzsikálni. A fiatalok nem táncoltak, csak énekeltek.

III. Tangó-csárdás 23.22.-23.23.-23.33.

A zenekar tangót játszott, de senki sem táncolt, a gyerekek a táncterem közepén szaladgáltak. A zenekar attacca átváltott csárdásba, s ekkor 2 fiatal pár felállt táncolni, majd többen követték őket, köztük a menyasszony, vőlegény is. Az idősebbek a zenekar előtt „rendre" táncoltak. A csárdás után szünet következett. A fiatalok a karban slágereket énekeltek. A gyerekek játszottak, fogócskáztak, énekeltek. A férfiak a tornácon nótáztak, s a zenészek közül a prímás és a tangóharmonikás (orgonás) kísérte őket.

IV. Csárdás-valcer-tangó-disco 24.05.-24.22.-24.30.-24.38.-1.02.

A zenekar csárdást kezdett muzsikálni. Eleinte senki sem táncolt, majd felállt egy fiatal pár, s őket többen követték. 20-25 pár táncolt. A zenekar előtti térbeli rend – mivel inkább fiatalok táncoltak – nem alakult ki. A csárdást attacca valcer, majd tangó követte. Kb. 40-50 pár táncolt, köztük a menyasszony, vőlegény is. A tangó után disco zenét játszottak, és csak a fiatalok táncoltak, akik egy – tánctermet betöltő – kört alkottak, melynek közepén 2 fiú összekapaszkodva ugrált. A körön kívül párosan táncoltak. A táncot ötször kérték újra a lehúzások után. A disco tánc után szünet következett.

V. Legényes 1.18.-1.29.

A zenekar legényest játszott, s először 3 kisfiú (8-10 éves) táncolt. A férfiak közül ifj. Kalló Ferenc kezdte meg a figurást, s őt Kálmán Pali István követte. Ezután egy szomszéd falusi fiú táncolt, akit Tárkányi Jankó Ferenc váltott fel, de a szomszéd falusi legény újra beállt hozzá táncolni. Táncot a vőlegény násznagya állította le, amikor bejelentette a szólást.

VI. Legényes-csárdás-szapora 1.29.-1.32.-1.42.-1.50.

A legényes zenéje újra kezdődött, s Balázs Ferenc táncolt egy figurást, akit Kálmán Gyuri András követett. A legényest befejezése után rögtön csárdást táncoltak. Kb. 20-25 középkorú pár táncolt. A zenekar attacca váltott a csárdásból szaporába, mely után szünet következett. Közben a másik szobában zajlott a „szólás".

VII. Tangó-disco-csárdás 2.16.-2.24.-2.37.-2.54.

Miután a zenekar tangót kezdett játszani, csak 2-3 fiatal pár táncolt, de egyre többen követték őket. A tánc befejézésekor ráadást kértek. A tangót attacca disco követte. Párosan táncoltak a fiatalok. A könnyűzenét csárdás váltotta fel. 20-25 pár táncolt.

VIII. Csárdás 3.20.-3.24.

A zenészek csárdást játszottak. 1 pár kezdett el táncolni, melyet egyre többen követtek. A vőlegény násznagya megállította a csárdást, hogy ismét bejelentse a „szólást".

IX. Csárdás-keringő-disco 3.34.-3.39.-3.44.

A násznagy beszéde után a zenészek újra kezdték a csárdást, amit a táncolók meg is követeltek tőlük. A csárdást keringő és disco követte.

X. Csárdás 3.53.-4.10.

15-20 pár csárdást táncolt.

Irodalom

Jankó János
1892 Kalotaszeg magyar népe
Bp. Az „Athenaeum" R. Társulat kiadása 1892. 223. p.

Karácsony Zoltán
é. n. Inaktelke és tánccsoportjai.
Téka. Táncházi tájékoztató.
Bp. é. n. (1992.) pp. 33-34.

Karsai Zsigmond
1958 Táncalkalmak és táncos szokások Lőrincrévén.
Tánctudományi Tanulmányok 1958.
Bp. Magyar Táncmművészek Szövetsége
1958. pp. 117-132.

Kürti László
1987 Juhmérés és henderikázás Magyarlónán.
Ethnographia XCVIII. (1987.) pp. 385-393.

Lugossy Emma
1956 A táncok rendje
In: Kiss Lajos (ed.)
Magyar Népzene Tára III/B. Lakodalom
Bp. Akadémiai Kiadó 1956. pp. 417-663.

Maácz László
1983 Szertartásos lakodalmi táncaink. I.
Tánctudományi Tanulmányok 1982-1983.
Bp. Magyar Táncművészek Szövetsége 1983. pp. 209-253.

1985 Szertartásos lakodalmi táncaink. II.
Tánctudományi Tanulmányok 1984-1985.
Bp. Magyar Táncművészek Szövetsége 1985. pp. 75-107.

Martin György
1978 Táncciklus – a néptánc legnagyobb formai egysége
Magyar Zene. 1978. pp. 197-217.

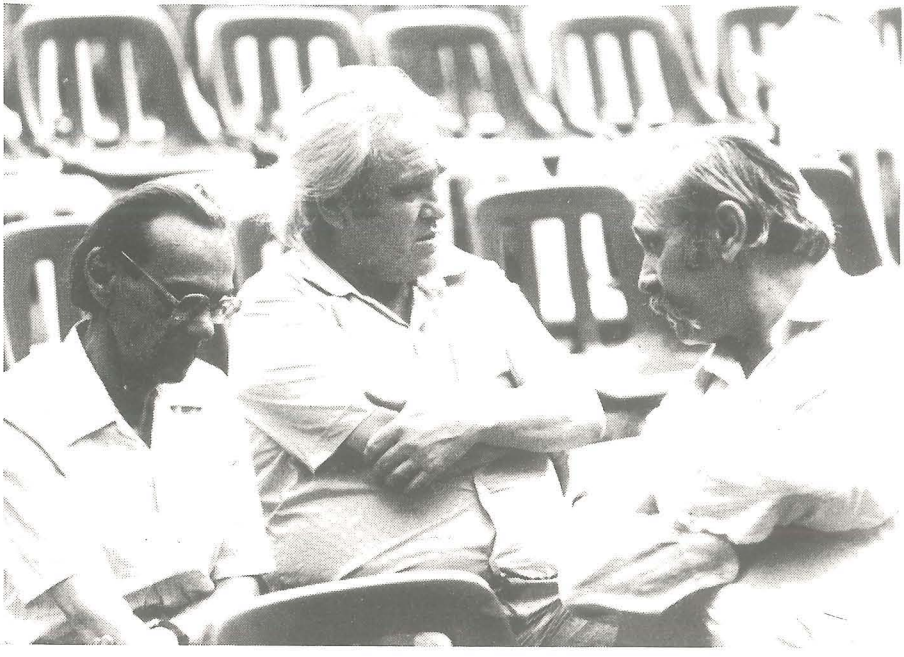
1979 Tánc.
In: Ortutay Gyula (ed.)
A Magyar Folklór.
Bp. Tankönyvkiadó 1979. pp. 477-539.

1990 Magyar táncdialektusok
In: Dömötör Tekla (ed.)
Magyar Néprajz VI. Népzene, Néptánc, Népi játék.
Bp. Akadémiai Kiadó 1990. pp. 390-451.

Nagy Jenő
1943 Lakodalom a kalotaszegi Magyarvalkón
Kolozsvár Az Erdélyi Múzeum Egyesület kiadása. XLVIII. (1943.) 18 p.

Réthei Prikkel Marián
1924 A magyarság táncai
Bp. A Magyar Néprajzi Társaság Könyvtára
1924. 311 p.

Vasas Samu-Salamon Anikó
1986 Kalotaszegi ünnepek
Bp. Gondolat Kiadó 1986. 456 p.



15. kép A Duna menti Folklórfesztivál szünetében a Pesovár testvérekkel

A kötetben található fényképek adatai:

Martin György portréját fényképeztee Csapó Károly 1978-ban.
Lelt. szám: MTA Zenetudományi Intézet Néptánc Osztály táncfotótára (a továbbiakban: MTA Tf.): 38.214.

1. Gergelyiugornya (Bereg m.)
   Fotó: Éri Istvánné, 1957.
   Lelt. szám: MTA Tf.: 2.695.

2. Méhkerék (Bihar m.)
   Fotó: Tímár Sándor, 1958.
   Lelt. szám: MTA Tf.: 31.142.

3. Báta (Tolna m.)
   Fotó: Pesovár Ferenc, 1958.
   Lelt. szám: MTA Tf.: 21.200.

4. Válaszút (Kolozs m.)
   Fotó: Andrásfalvy Bertalan, 1961.
   Lelt. szám: MTA Tf.: 37.338.

5. Encsencs (Szabolcs m.)
   Fotó: Vadasi Tibor, 1958.
   Lelt. szám: MTA Tf.: 32.506.

6. Ópályi (Szatmár m.)
   Fotó: Csapó Károly, 1983.
   Lelt. szám: MTA Tf.: 42.800.

7. Öcsöd (Békés m.)
   Fotó: Éri Istvánné, 1960.
   Lelt. szám: MTA Tf.: 22.760.

8. Hévízgyörk (Pest-Pilis-Solt-Kiskun m.)
   Fotó: Manno Andrea, 1977.
   Lelt. szám: MTA Tf.: 36.945.

9. Kunszentmiklós (Pest-Pilis-Solt-Kiskun m.)
   Fotó: Pesovár Ferenc, 1959.
   Lelt. szám: MTA Tf.: 21.859.

10. Magyarvista (Kolozs m.)
Fotó: ismeretlen, cca. az 1960-as évek vége.

11. Középtúr (Hont m.)
Fotó: Sárosi Bálint, 1977.
Lelt. szám: MTA Tf.: 36.098.

12. Autográf kinetogram (mérai legényes)
MTA Zenetudományi Intézet Táncirástára: 416. 3. old.

13. Budapest, MTA Zenetudományi Intézet
Fotó: Manno Andrea, 1979.
Lelt. szám: MTA Zenetudományi Intézet Népzenei Osztály fotótára (a továbbiakban MTA Nzf): 8.108.

14. Budapest, MTA Zenetudományi Intézet
Fotó: Manno Andrea, 1977.
Lelt. szám: MTA Nzf: 7.641.

15. Kalocsa (Pest-Pilis-Solt-Kiskun m.)
Fotó: Németh István, 1981.
Lelt. szám: MTA Tf.: 41.674.

Tartalomjegyzék

Előszó 7

VISSZATEKINTÉSEK

Hofer Tamás:
A magyar népi kultúra történeti rétegei és
európai helyzete Martin György tánckutatásainak fényében 11

Voigt Vilmos:
Martin György és a magyar folklorisztikai iskola 23

Pesovár Ernő:
Epilógus a Körtánc-monográfiához 33

Andrásfalvy Bertalan:
Visszatekintés az 1950-es és 60-as évek néptánc gyűjtéseire 41

Kallós Zoltán:
Visszaemlékezés az első közös erdélyi gyűjtőutakra 49

Héra Éva:
Martin György és a folklórmozgalom kapcsolata 57

TEMATIKUS ÍRÁSOK

Giurchescu, Anca:
A táncszimbólum, mint a kommunikáció eszköze 61

Dužek, Stanislav:
A szlovákok farsangi táncai 69

Dąbrowska, Gražyna:
A lengyel néptáncok forráskutatásának útján 75

Zsornickaja, Marija:
Az északi szamojéd népek hagyományos táncművészete 79

Malmi, Viola:
A szabályozott karéliai néptáncok története 87

Costea, Constantin:
Az erdélyi román botos táncok 93

Starbanova, Anna:
A bolgár férfitáncok harci jellege 99

Bogdani, Ramazan:
Az albán néptáncok osztályozása 103

Domokos Mária:
Magyar táncok az 1764-es országgyűlésen 111

Pálfy Gyula:
Martin György kéziratos hagyatékáról 133

Felföldi László:
A Bikkessy-album táncra vonatkozó képeinek értelmezése 137

Karácsony Zoltán:
Táncok egy inaktelki lakodalomban 1991. szeptember 7-8-án . . . 147

A kötetben található fényképek adatai 159