A MOZGÁS MISZTÉRIUMA
Tanulmányok
Fügedi János tiszteletére

THE MYSTERY OF MOVEMENT
Studies in Honor
of János Fügedi

A MOZGÁS MISZTÉRIUMA

THE MYSTERY OF MOVEMENT

Tanulmányok Fügedi János tiszteletére

Studies in Honor of János Fügedi

Szerkesztők Editors

Pál-Kovács Dóra és Szőnyi Vivien

L'Harmattan

A kötet megjelenését támogatta a Nemzeti Kulturális Alap.

A szerkesztők munkáját az NKFIH K 124270 számú pályázata támogatta.

Fordító / Translation
Mészáros Tímea

Nyelvi lektor / Language Proofreader
Pál-Kovács Sándor

© Szerkesztők és szerzők, 2020
© L'Harmattan Kiadó, 2020

ISBN 978-963-414-680-3

A kiadásért felel a L'Harmattan Kiadó igazgatója.

A kiadó kötetei megrendelhetők, illetve kedvezménnyel megvásárolhatók:
L'Harmattan Könyvesbolt
1053 Budapest, Kossuth L. u. 14–16.
Tel.: (36) 1-267-5979
www.harmattan.hu, webshop.harmattan.hu

L'Harmattan France
7 rue de l'Ecole Polytechnique
75005 Paris
T.: 33.1.40.46.79.20

L'Harmattan Italia SLR
Via Bava, 37
10124 Torino–Italia
T./F.: 011.817.13.88

Tördelte: Csernák Krisztina
A borítóterv Ujvary Jenő munkája.
A nyomdai munkákat a Prime Rate Kft. végezte,
felelős vezető: Tomcsányi Péter.

Tartalom Contents

Szerkesztői előszó 9 Editors' Preface

KÖSZÖNTŐK GREETINGS

Ann Hutchinson

Fügedi János – Tisztelgés 13 János Fügedi – A Tribute

Felföldi László

Fügedi János köszöntése 14 Greetings of János Fügedi

Lévai Péter

Kolléga vagy barát? 17 Colleague or Friend?

I. A TÁNC TÖRTÉNETI MEGKÖZELÍTÉSE I. HISTORICAL APPROACH TO DANCE

Eitler Ágnes

A néptáncgyűjtők és a *bokortanyák népe* a Népművészeti Intézet cédula- és kéziratanyagában 21 The folkdance researchers and the *Bokortanyák Népe* (People of Clustered Rural Settlements) in the material and manuscripts of the Institute of Folk Arts (abstract)

Hanusz Zsuzsanna

Mi a magyar, mi a szlovák? – Nemzeti táncaink kialakulását kísérő nézetek és eredetviták a 19. század első felének sajtójában 41 How Views and Debates of Origin on the Formation of Hungarian National Dances Appeared in the Media in the First Half of the 19th Century (abstract)

Kavecsánszki Máté

Protestáns prédikátorok a tánc *bűnéről* 56 Protestant Preachers about the *Sin* of Dancing (abstract)

Corina Iosif

Közvetített hagyományok – A folklór mint médiatermék a kommunista uralom időszakában (Radio Cluj [Kolozsvári Rádió], 1952–1985) (absztrakt) 74 Broadcasting Traditions – Folklore as Media Product Under the Communist Rule (Radio Cluj, 1952–1985)

II. A TÁNC ANTROPOLÓGIAI MEGKÖZELÍTÉSE		II. ANTHROPOLOGICAL APPROACH TO DANCE
Kürti László		
Gesztus és a gusztus – A taps kultúrája	93	Gestus and Gustus – The Culture of Clapping (abstract)
Pál-Kovács Dóra		
A páros táncok proxemikája mint a határátlépés egy lehetséges módja?	121	Proxemics' Rules of Couple Dances as a Way of Transgression? (abstract)
Székely Anna		
Bonchidai román férfitáncok egy néptáncversenyen	134	Male Dances from Bonchida on a Folk Dance Competition (abstract)
Szőnyi Vivien		
Adaptációs gyakorlatok a moldvai Magyarfalu tánckultúrájában	152	Practices of Adaptation in the Dance Culture of Magyarfalu, Moldavia (abstract)
Varga Sándor		
A gazdasági, társadalmi és politikai kontextuselemzés szükségessége a néptánckutatásban – A belső-mezőségi, hosszúhetényi, kapuvári és a végvári vizsgálatok tanulságairól	173	The Necessity of Economic, Social and Political Context Analysis in Folk Dance Research – Conclusions of Research in Belső-Mezőség, Hosszúhetény, Kapuvár and Végvár (abstract)
III. A FOLKLÓR GYAKORLATI MEGKÖZELÍTÉSE		III. PRACTICAL APPROACH TO FOLKLORE
Bolvári-Takács Gábor		
Két elképzelés a hivatásos néptáncegyüttesek utánpótlásának biztosítására – Lőrinc György és Rábai Miklós javaslatai (1959, 1962)	191	Two Ideas to Ensure Replacement of Official Folk Dance Ensembles – Suggestions of György Lőrinc and Miklós Rábai (1959, 1962) (abstract)
Bolya Mátyás		
Zenefolklóradatok digitális térben	202	Data on Folk Music in the Digital Space (abstract)

Ratkó Lujza

Elmélet és gyakorlat – Stílusismeret a néptáncoktatásban 211 Theory and Practice – Style Knowledge in Folk Dance Education (abstract)

Sándor Ildikó

Népi játék tudástár 217 Knowledge Base of Folk Games (abstract)

IV. A TÁNC MOZGÁSELMÉLETI MEGKÖZELÍTÉSE — IV. THEORETICAL APPROACH TO MOVEMENT IN DANCE

Karácsony Zoltán

Javaslat egy kalotaszegi legényes motívumkatalógus kialakítására – A korábban javasolt motívumkatalógusok rendszerező elveiről 227 Suggestion for Creating a *Legényes* Catalogue of Motif in Kalotaszeg – On the Systematic Principles of Previously Suggested Catalogues of Motif (abstract)

Kovács Henrik

A Lábán-kinetográfia nélkülözhetetlen szerepe a táncelemzésekben 257 The Essential Role of Laban Kinetography in the Dance Analysis (abstract)

Misi Gábor

A lábfők helyzetének értelmezései 272 Interpretations of the Placement of the Feet (abstract)

Egil Bakka – Siri Mæland

Haladás testsúlymódosításokkal – Lábán-féle táncjelírás és a *svikt* elemzése (absztrakt) 286 The Manipulation of Body Weight for Locomotion – *Labanotation* and the *Svikt* Analysis

Ronald Kibirige

Lejegyezni vagy sem: Egy alternatív módszer a kelet-afrikai tánchagyományok megőrzésére és formális átadására? (absztrakt) 309 To Notate, or Not to Notate: Another Safeguarding and Formal Transmission Tool for East African Dance Traditions?

Csilla Könczei

Létezett-e valaha strukturalizmus a tánckutatásban? Nyelvészeti modellek, nyelvi analógiák és a szerkezet fogalma Martin György táncelemzésében (absztrakt) 323 Has Dance Research Been Structuralist? Linguistic Models and Linguistic Analogies and the Concept of Structure in György Martin's Structural Analysis of Dance

Selena Rakočević

Tánc- és zenei szerkezetek összefonódása – Lábán-féle táncjelírás mint a hagyományos tánc és a tánczenei struktúrák összehasonlításának eszköze (absztrakt) 337 Interweaving Dance and Music Structures – Labanotation as a Tool for Comparative Analysis of Traditional Dance and Dance Music Structures

Raymundo Ruiz

A *Jarabe Tapatío* lejegyzése, a hagyománytól a tudományig (absztrakt) 349 Writing Down the *Jarabe Tapatío,* from the Tradition to the Academia

Judy Van Zile

A Lábán-kinetográfia és az okinavai tánc: Válogatott kutatási projektek áttekintése (absztrakt) 363 Labanotation and Okinawan Dance: An Overview of Selected Projects

FÜGEDI JÁNOS VÁLOGATOTT BIBLIOGRÁFIÁJA 379 SELECTED BIBLIOGRAPHY OF JÁNOS FÜGEDI

SZERZŐK 389 AUTHORS

Szerkesztői előszó

Jelen tanulmánykötetünkkel Fügedi János eddigi munkássága, kutatói és oktatói életpályája előtt tisztelgünk. Köszöntőkötetünk megjelenését a neves táncjelíró-specialista 65. születésnapjára terveztük, azonban a szerkesztési és kiadási munkálatokat nagyban hátráltatták a magyar tudományt, és különösképpen a hazai táncfolklorisztikát sújtó anyagi forrásmegvonások. A financiális nehézségek ellenére, a szerkesztők és a szerzők szűnni nem akaró türelmének és lelkesedésének hála, kissé megkésve mégis megszülethetett e kötet.

A mozgás misztériuma olyan nemzetközi és hazai tánckutatók, valamint folkloristák tanulmányait gyűjti egybe, akik Fügedi János kollégái, tanítványai, s mindenekelőtt barátai. A szakmai és személyes kapcsolatokon túl, a szerzőket összeköti egy láthatatlan kapocs, a kötet címében szereplő misztérium megfejtésének, azaz a mozgás, a tánc és a zene tudományos megismerésének a célja. A kötet szerkezeti felépítését az írások tartalma, illetve vizsgálati tárgyuk megközelítésmódja határozza meg. A köszöntőket követően négy alfejezetben olvashatjuk a tanulmányokat. A táncok történeti, majd antropológiai értelmezését a táncpedagógia és az adatbázis-építés tárgyköre követi, végül pedig a táncok mozgáselméleti elemzéseiben mélyülhetünk el.

A legnagyobb fejezet a táncok formai és strukturális oldalával foglalkozik, ezzel is hangsúlyozva Fügedi János elsődleges kutatási irányvonalát. A tanulmányokat magyar és angol nyelven közöljük, megértésüket pedig rövid absztrakt-fordításokkal kívánjuk segíteni a hazai és külföldi kollégák számára. A kötet végén Fügedi János válogatott bibliográfiáját tesszük közzé, azzal a céllal, hogy a kevéssé szakavatott olvasóközönség, valamint a feltörekvő újabb kutatógeneráció is bepillantást nyerhessen e nemzetközileg elismert, példaértékű tudással, szorgalommal és precizitással bíró magyar tánckutató tudományos munkásságába.

Reméljük, hogy a kötet nem szenvedi kárát a szerkesztők tapasztalatlanságának, hiszen Fügedi János tanítványaiként a maximumnál mi sem érhetjük be kevesebbel. Éppen ezért, köszönjük a szerzők kitartó együttműködését és munkáját! Végezetül pedig köszöntjük a Tanár urat, s várjuk a kiadványszerkesztésre vonatkozó újabb építő jellegű kritikai észrevételeit.

Pál-Kovács Dóra – Szőnyi Vivien

Editors' Preface

This volume is dedicated to János Fügedi to acknowledge his academic career in teaching and research. Publishing of the volume was planned for the 65th birthday of the famous specialist in kinetography, but the editorial and publishing processes, and particularly the withdrawal of financial resources from Hungarian dance folkloristics severely hold Hungarian science back. There were financial difficulties and yet this volume came to light, albeit a little late, thanks to the endless patience and persistence of the authors and editors.

The Mystery of Movement brings together the papers of dance researchers and folklorists who are János Fügedi's colleagues, students and, above all, his friends. Beyond personal and professional relationships, the authors of this volume are joined by an invisible link: the aim of solving the mystery indicated in the title, that is to understand movement, dance and music from a scientific perspective. The structure of this volume is based on the contents and how the research subjects are approached in the essays. After the greetings, articles are divided into four subchapters which interpret dance from the viewpoint of history and anthropology, then we have a chance to deep dive in practical approaches such as dance pedagogy and database creation. Lastly, the longest chapter is about the theory of movement.

The largest chapter focuses on the formal and structural characteristics of dances and is dedicated to kinetography, underlining János Fügedi's main research direction. Articles are published in Hungarian and English, and the short, translated abstracts are intended to make all papers understandable for our Hungarian and international colleagues. János Fügedi's selected bibliography is published at the end of the volume to provide the non-professional readership and the new, emerging young generation of researchers with an insight into the academic work of a studious and precise Hungarian dance researcher whose knowledge is an example for us.

We hope that the quality will not suffer from the editors' lack of experience, as being students of János Fügedi, we cannot settle for nothing less than the maximum. For this, we are thankful for the authors' hard work and fruitful collaboration. Lastly, we wish the professor further success and look forward to receiving his further, constructive critical remarks on publishing.

Dóra Pál-Kovács – Vivien Szőnyi

Köszöntők | Greetings

Ann Hutchinson

János Fügedi – A Tribute

János Fügedi learned the Laban system of dance notation – known as Labanotation or Kinetography Laban – from Mária Szentpál in Budapest. Of particular significance is that Mária Szentpál was an outstanding member of the International Council of Kinetography Laban (ICKL), who was not only a very quick reader and writer of the notation but also had a very good analytical mind and a clear understanding of movement.

János has followed in her footsteps, his attention to detail, his understanding of the symbols and of the established rules in writing have been remarkable. His technical papers presented at the biennial ICKL conferences have revealed a crystal clear presentation of a new usage and its relation to what had been established before and how the new idea would be an advancement on what had previously been standard practice.

János has produced a wealth of notated dance materials, all written with careful attention to detail, particularly in timing which can be quite intricate in certain Hungarian folk dances. Where Szentpál had been openly generous in sharing her notation textbooks by translating them into English, János has followed suit in his openness and generosity.

For me, as an older generation notation specialist and one of the people to whom Rudolf Laban gave the authority and responsibility of developing and safeguarding the system he had originated, it has been rewarding to have János come to me for advice, to check out a new idea and the way a particular movement could best be expressed on paper.

János Fügedi's fine mind is combined with a delightful personality which has given much pleasure to all the delegates at the ICKL conferences. In addition, I enjoy a close friendship with this highly valued notation colleague.

Felföldi László

Fügedi János köszöntése

„Minél inkább törekszünk az igazság felé, annál nagyobb szükségünk van a pontosság és az aprólékosság tulajdonságaira."
(Christoph Willibald Gluck)

Fügedi János nemzetközi jelentőségű táncelméleti szakember, aki pályája delelőjére érve lassan eddigi eredményeinek összefoglalására és a következő kutatói, archivátori, pedagógusi és tudományos-menedzseri feladatainak kitűzésére *kényszerül*. Erre késztetik őt a szerteágazó tematikájú, sokféle helyen megjelent publikációk; a táncművészeti felsőoktatás egyetemi rangra emelésével megnyílt új távlatok; valamint a kutatás útjában tornyosuló nehézségek a kutatóintézetekben és az ebből fakadó új kihívások. Ezt várja el tőle az őt tisztelő tanítványok *hada* is. Nem kis feladat ez egy mérnöki pontosságra, tökéletességre törekvő embernek, aki villamosmérnökként valamikor azt vallotta, hogy a legkisebb pontatlanság is emberéletekbe kerülhet. Számára a *pályaelhagyás* nem jelentette korábbi elveiről való lemondást, az *igazság* felé törekvés föladását. A pontosságot és aprólékosságot, mint jellembeli tulajdonságot őrizte meg a társadalomtudományi kutatás nehezebben precizírozható, nagyobb szubjektivitást megengedő területén. Nem könnyű az összegzés egy olyan kutatónak, aki a korábbi tudományos eredmények megcsontosodott tételeinek fölülvizsgálatára, s innovatív módon való megközelítésére törekedett eddigi pályája során. Legendás alaposága, szerénysége és visszafogottsága ellene szól az elhamarkodott összefoglalásnak. Jól illik rá a nietzschei gondolat: „Úgy tűnik, hogy az élet értelméhez közelebb áll a tánc, mint a törtetés."

Az 1970-es, 1980-as években, mint a Lábán-táncírás iránt érdeklődő, a néptáncot gyakorlatban is kedvelő, Erdélyt-járó pesti fiatalemberként ismertük meg, aki látogatója volt az örök emlékű Lányi Ágoston táncírást oktató körének, a *dedó*nak. Így nem véletlen, hogy 1986-ban *Guszti bácsi* hirtelen halála után őrá esett a választás a kinetográfusi állás betöltésére a Zenetudományi Intézetben. Azóta tudom követni pályáját és szakmai fejlődését Lábán Rudolf szellemi hagyatékának feltárása, a táncírás oktatása, továbbfejlesztése és a tánc számítógépes elemzése terén. Különböző helyeken hozzáférhető szakmai életrajzai szerint a néptánckutatás és a kinetográfiai elmélet, gyakorlat területén érzi magát leginkább otthon. A két széles, egyéni kutatók által szinte átfoghatatlan *tér*, s a hozzájuk kötődő problematikák korlátlan lehetőséget nyújtottak számára új kutatási területek megnyitásához, s a régiek kritikai áttekintéséhez. Pályája során érdeklődése elvezette a néptánc

egyes motívumtípusainak és a motívumnál kisebb szerkezeti elemek elemzéséhez, a Lábán-táncjelírás történetének felderítéséhez, Lábán és követői mozgáselméleti fölfogásának tanulmányozásához, táncoktatás és tánctanulás kognitív pszichológiai szempontú boncolgatásához. És még folytathatnánk a sort.

Tanulmányait olvasva mindig azt tapasztaljuk, hogy a kutatás eredményeként megszülető új tudást sohasem csak a táncfolklorisztika, a mozdulatelmélet vagy a kinetográfia szempontjából értékeli, hanem annak a táncpedagógiában és a színpadi táncművészetben való hasznosíthatósága szempontjából is mérlegeli. Ez nem meglepő, hiszen kutatói tevékenysége mellett 1987 óta folyamatosan tanít a Magyar Táncművészeti Főiskola (majd Egyetem) néptáncpedagógus tagozatán, a tanárképző tanszakon, ahol minden energiájával propagálja a kinetográfia használatát a néptáncoktatás alap- és közép szintjén is. Régi vágya a tánc írásbeliségének elismertetése és a táncjelírás használatának általánossá tétele a Magyar Táncművészeti Egyetem minden oktatási formájában. Vélhetően ezt kívánta erősíteni az ELTE Neveléstudományi Doktori Iskolájában szerzett PhD fokozatával is 2003-ban.

E rövid méltatásnak nem célja az ünnepelt szakmai tevékenységének s kutatási eredményeinek részletes elemzése. Csak néhány szubjektív megjegyzésre, rövid, sommás értékelésre van lehetőségünk.

Fügedi János, egymással szorosan egybefonódó 3-4 főbb kutatási tematikájából elsőként a néptáncok elemzésével kapcsolatos témát emeljük ki. Ide tartoznak a magyar néptánc bokázóinak rendszerezéséről, a néptáncainkban előforduló ugrástípusokról, Jakab József, magyarózdi pontozó táncos sajátos táncalkotási módjáról, a néptánc összehasonlító tartalmi elemzéséről szóló újító szándékú írásai, melyek széleskörű terepmunkán és archívumismereten alapulnak. Az egyidejű mozdulateseményeket, párhuzamos témákat, térbeli ellentéteket vizsgáló tanulmánya (2018) fókuszába a tánc legkisebb egységeit (a motívum alatti szerkezeti szint elemeit) állítja, melyeknek a korábbi kutatás kevesebb figyelmet szentelt. Következtetései megkérdőjelezik a nyelvi analógiák, mint alapok alkalmazhatóságának érvényét a táncelemzésben, s egyben felveti az igényét a néptánc kompozíciós eljárásaira vonatkozó további vizsgálatok elmélyítésének.

Talán szívéhez legközelebb állnak a Lábán-táncjelírás pontosításával, a tánclejegyzés precízebbé tételével és számítógéppel segített táncelemzéssel foglalkozó munkák. Itt emelem ki a magyar néptánc lejegyzés gyakorlatában alkalmazott egyszerűsítésekről, az érintő gesztusok időegység írásmódjáról, s a néptánc számítógépes elemzésének lehetőségeiről szóló írásait. A tánctechnológia távlatairól és a tánclejegyzői – táncelemzői – rendszerezői gyakorlatban való alkalmazásáról szóló 1995-ben megjelent tanulmánya olyan elvi és módszertani kérdéseket fejteget, amelyekkel megvetette e kutatási téma alapjait és kijelölte a távlatait. E kutatásnak

a hazai és nemzetközi szakmai körökben való megismertetése és megvitatása nyomán őt a számítógépes táncelemzés úttörőjeként tartják számon. Ez is hozzájárulhatott ahhoz, hogy Fügedi Jánost 2005-ben a Lábán Kinetográfia Nemzetközi Tanácsában (ICKL) a Kuratórium alelnökének választották.

Nem kevésbé fontos Fügedi János számára a néptánctanítás-tanulás módszertanával foglalkozó kutatási terület, aminek eredményei közvetlenül hasznosulnak a saját és egyetemi kollégái oktatási gyakorlatában. Itt a táncoktatás mozgáspszichológiai hátterével, kognitív tényezőivel kapcsolatos munkáit emelném ki. E kutatásait egy pedagógiai kísérlet inspirálta, amely doktori értekezésének is központi témája lett. Azt igyekszik bizonyítani, hogy a tánclejegyzés és a hátterében lévő mozdulatelemzés fogalmi apparátusa alkalmas arra, hogy segítségével a táncpedagógus a mozgást a tudatosság szintjén szabatosan definiálja, s ezzel könnyebbé tegye a tánctanulást. 2002-ben a *Zenetudományi Dolgozatok*ban írja: „A tánclejegyzést hazai viszonylatban elszigetelten a néptánc használja, elsősorban a kutatás területén. A fentiek fényében javallott a tánc többi műfajában (balett, modern tánc), valamint minden műfaj esetében az alapfoktól a felsőfokig az oktatásba is bevezetni."

Hiányozna a felsorolásból, ha nem említenénk az ünnepelt tudománytörténeti írásait, amelyek szintén alapos archívumi, szakirodalmi tájékozódáson alapulnak. Kiemelném például a 2016-ban megjelent, Fuchs Líviával együtt írt tanulmányát (*Doctrines and Laban Kinetography in a Hungarian Modern Dance School in the 1930s*), amely a Lábán-kinetográfia korai elfogadottságát bizonyítja a Szentpál Olga és a *Szentpál Iskola* 1930-as évekbeli gyakorlatában. Ez a Szentpál hagyaték földolgozásában egy jelentős lépésnek számít.

Fügedi János eddigi élete és mindenki másétól különböző egyedi munkássága jól példázza a Martha Graham által elképzelt alkotó embert: „Létezik egy életérzés, egy életerő, egy ösztönző energia, amely cselekvéssé formálódik benned, és mivel belőled a múltban és a jövőben megismételhetetlenül csak egy van, ez a cselekvés kizárólagosan egyedi lesz. Ha te eltorlaszolod az útját, senki által többé létre nem jöhet, mindörökre elvész."

További sikeres munkát, termékeny évtizedeket!

Lévai Péter

Kolléga vagy barát?

Ebben a kötetben – teljes joggal – Fügedi Jánost, mint a Lábán-kinetográfia magyar és nemzetközi szakértőjét, neveléstudományi szakembert, publikáló és rendszerező tevékenysége miatt elismert kutatót ismerhetjük meg a méltató sorok által. Vajon mennyit kellene, lehetne arról beszélnünk az *oral history* nyelvén, hogy milyen is valójában az az ember, aki mindezek mellett, vagy pont emiatt szigorúan, de elvhűen mindig is meg tudta húzni azt a vonalat, amelyet kevés embernek engedett átlépni, amellyel olyan közelségbe engedte magához az általa fontosnak tartott embereket, akikkel barátságot kötött a szakmai kapcsolatai mellett.

Nincsenek sokan… Ami nem azt jelenti, hogy befelé forduló, magába zárkózott ember lenne. Sőt, közéleti tevékenysége, gyűjtései, egyetemi oktatói munkája, publikációi kapcsán sok-sok emberrel dolgozott együtt és dolgozik még a mai napig is. Rugalmassága, kapcsolatteremtő képesége, segítő-jobbító tevékenységei éppen ezeken mérhetők le. Civil emberi mivoltában viszont magával szemben is megkövetelte, hogy kevés szabadidejét olyanokkal töltse el, akik a saját életminőségét is az általa igényelt színvonalon biztosítani tudták, tudják. Vitapartnereit képes meghallgatni, még akkor is, ha partnereinek nyilvánvalóan, vagy esetenként kisebb a rálátása az egyes szakmai, vagy emberi dologra, helyzetre. Nem volt sosem fennhéjázó, elért szakmai sikereire nem rátarti, viszont támogatja mások szakmai színvonalának emelkedését, természetesen azokét, akikben fantáziát lát, és kapcsolódási pontokat ismer fel a közös kulturális gyarapodás reményében.

Ez a kulturális gyarapodás sem öncélú. Kezdetektől felismerte, hogy olyan nevek, mint Lábán Rudolf, Ann Hutchinson Guest, Sz. Szentpál Mária, Martin György, Pesovár Ernő és a többi emberi és szakmai nagyság, mind megmutatták számára azt az utat, amelyet elvár emberi kapcsolataiban is, de ezt az elvárást maga felé is érvényesíti. Éppen ezért olyan a vele való civil kapcsolat megélése, mintha a történelem elevenedne meg a beszélgetések során. Igazi táptalaj ő azoknak, akik igényes és tartalmas kapcsolódási pontra vágynak. Ez a lehetőség teszi mássá a vele való ismeretséget és baráti kapcsolatot.

Mindezek mellett azt is meg kell becsülnünk, hogy energiáival még bírja a munkát, a kutatást, a fejlesztést. A recept tulajdonképpen egyszerű. Válaszd életcélodnak a munkádat, amely így egyszeriben hivatásoddá válik. Ezután már ne

foglalkozz sokat (az öncélú) kritikusok lekicsinylő, megkérdőjelező intrikáival, hanem higgy elkötelezetten és töretlenül abban, hogy amit teszel az jó az embereknek (magas kultúrának), jó a környezetednek (példakép a mindennapokban) és jó magadnak (esténként nyugodtan hajtod álomra a fejed), mert tudod, hogy azt tetted, amit tenned kellett, és emellett nem léptél rá másokra, nem tapostad ki magad körül a füvet és a virágokat, hanem emelt fővel kezdheted a holnapot is. És nemcsak kezdheted, de kezded is, illetve folytatod nap, mint nap, töretlenül és folytonos erkölcsi erősödésben.

Számomra Fügedi János egy ilyen ember. Egyszerűen jó mellette lenni, beszélgetni vele, mert hagyja, hogy más is embernek érezhesse magát. Köszönöm neki az elmúlt 30 évet…

I. A tánc történeti megközelítése

I. Historical Approach to Dance

Eitler Ágnes

A néptáncgyűjtők és a *bokortanyák népe* a Népművészeti Intézet cédula- és kéziratanyagában

Tanulmányomban a néptánc filmre vételét előkészítő, illetve a mozgóképes gyűjtések néprajzi hátterét megalapozó kéziratok, cédulagyűjtemények kutatási lehetőségeire hívom fel a figyelmet, a nyíregyházi bokortanyákon az 1956-os évben történt többnyire táncfolklorisztikai szempontú gyűjtések anyagán keresztül. Elemzésemben törekszem adalékokkal szolgálni az 1950-es évek néptáncgyűjtéseinek munkamódszeréhez, a gyűjtés megvalósulásának mikéntjéhez a forráscsoport keletkezési körülményeinek megrajzolásával. Bízom benne, hogy vizsgálatommal hozzá tudok járulni a kor néprajzi érdeklődésének kutatásához.

A Népművészeti Intézet Szabolcs-Szatmár megyei tánckutató munkája

A bokortanyák, a nyíregyházi határ sajátos szerkezetű tanyavilága, és annak szlovák származású, evangélikus vallású ún. *tirpák* népessége az 1940-es években vált igazán ismertté, a nyíregyházi születésű nyelvész- és néprajzkutató, Márkus Mihály *A bokortanyák népe* (1943) című munkája nyomán.[1] A vidék táncfolklórjának megismerésére bő évtizeddel később, a Népművészeti Intézet Néprajzi Osztályának vállalkozásaként került sor. A kulturális tömegmozgalom művészeti irányítására 1951-ben létrehozott intézetben a néptánccal két osztály foglalkozott eltérő szemlélet és irányultság szerint: a táncmozgalom szervezését végző Táncosztály és a néptánc néprajzi szemléletű gyűjtését, tudományos feldolgozását végző Néprajzi Osztály.[2] A Muharay Elemér vezetése alatt álló Néprajzi Osztály első nagy, mono-

[1] Márkus kutatásának előzménye Simkó Gyula századelőn írt munkája volt. Simkó 1909. Márkus saját pátriájával tanárának, Györffy Istvánnak ösztönzésére kezdett behatóbban foglalkozni. Monográfiájában elsősorban társadalomnéprajzi és nyelvészeti szempontok érvényesülnek. Szemkeő–Viga 2005: 691–693. Tanulmányom címével Márkus hivatkozott munkájára utalok. A bokortanyákról, mint tanyarendszerről lásd Erdei 1942: 227–228; Kósa 1998: 146–148.

[2] Földiák 1996: 3. A népművészeti mozgalom szervezésének, patronálásának gondolata szinte a második világháború befejezésének pillanatában újjászületett Magyarországon. (A két világháború közötti időszak népi kultúrával kapcsolatos diskurzusainak tárgyalása, mint az előzmények felvázolása fontos lehetne a tanulmány szempontjából, ám szétfeszítené annak kereteit.) Az ún. koalíciós időszakban a Szabadművelődési Tanács (1945–1949) égisze alatt működő Magyar Szabadszínjátszók Országos Szövetsége (MASZOSZ), Muharay Elemér elnöksége igyekezett összefogni a különböző

grafikus igényű tánckutató munkája Somogy táncainak gyűjtése és feldolgozása volt, ennek eredménye önálló kötetben látott napvilágot 1954-ben (*Somogyi táncok*).[3] A következő területi alapú kutatásra Szabolcs-Szatmár megyét jelölték ki, ahol még 1954-ben elindult a gyűjtőmunka. A Néprajzi Osztály kutató és feldolgozó tevékenységének sikerességét jelzi, hogy az említett évben a feladatokra külön szerveződés jött létre az osztályon belül: a Néptánckutató Munkaközösség. A szabolcs-szatmári gyűjtésnek immár munkaközösségi keretek között nekilátó kutatógárda tagjai a következők voltak: Andrásfalvy Bertalan, Berkes Eszter, Béres András, Éry Istvánné (Borbély Jolán), Jakab Ilona, Lányi Ágoston, Maácz László, Martin György, Pesovár Ernő, Pesovár Ferenc, Polónyi Péterné, Varga Gyula és Vásárhelyi Gyula.[4] A szabolcs-szatmári kutatás tapasztalatairól 1958-ban Martin György és

---

működedvelő művészeti csoportokat és szövetségek munkáját (1946–1948). A MASZOSZ keretein belül Ortutayné Kemény Zsuzsa kezdeményezésére kezdte meg munkáját a Magyar Tánc Munkaközösség. Vitányi 1964: 93; Földiák 1996: 2. 1948 után az országos politika változásaival összhangban az addigi intézményi keretrendszer sem maradhatott érintetlenül. A Muharay által vezetett Szövetség megszűnt, ám Ortutayné elnökségével 1948 tavaszán megalakulhatott a Magyar Táncszövetség, mely szervezési, művészeti, oktatási és tudományos területeken vállalta a táncmozgalom irányítását. Vitányi 1964: 94. A korszakot átélő, fordulatait aktívan alakító Vitányi Iván szerint az 1948–1951 közötti időszak a *fordulat évével* kezdetét vevő belső ellenségkeresés időszaka volt a néptáncmozgalomban éppúgy, mint az országos politikában. A népművészeti mozgalom egésze kereste helyét a politikailag kemény kézzel meghúzott határok, a szovjet mintákra támaszkodó ideológiai keretek között (elég csak a népi kultúrával szemben megfogalmazott *narodnyik-vádra* gondolnunk, mely a néptáncmozgalmat is elérve feszültségeket szült, és ellentéteket élezett ki. Vitányi 1964: 95–97.). 1951-re a viták nyugvópontra jutottak, sor került a néptánc rehabilitációjára. A hatalom biztosította a néptánc számára a megjelenést egy általa létrehozott és ellenőrzött, általában szovjet mintát követő intézményi háló keretei között. Vitányi amellett érvel, hogy 1951-től az országos művészeti verseny elindításával, a megelőző évben alapított Állami Népi Együttes első műsorának bemutatásával (1951. április 4. „Ecseri lakodalmas"), és a Népművészeti Intézet alapításával (1951. január 6.) országos szinten elindult a *népművészet reneszánsza*. Vitányi 1964: 100–102.

[3] Morvay–Pesovár 1954. A második világháború után a tudományos igényű néptáncgyűjtés egyrészt magángyűjtések útján, valamint a Néptudományi Intézet és a MASZOSZ Magyar Tánc Munkaközösségének együttműködésével kezdődött el 1947-ben. Ezen időszak gyűjtései nagyrészt Gönyey Sándor, Lajtha László, Lugossy Emma és Molnár István nevéhez fűződnek. 1948-ban a MASZOSZ megszűnésével a gyűjtőmunkát a megalakuló Táncszövetség vitte tovább. A Magyar Tánc Munkaközösség és a Táncszövetség személyi állományában Ortutayné Kemény Zsuzsán kívül, aki mindkét szervezetnek elnökként tevékenykedett, több átfedés is volt, hiszen a Táncszövetségben folytatta munkáját a munkaközösség egykori tagjai közül Lugossy Emma, Szabó Iván, Szentpál Olga, Vitányi Iván is. Vitányi 1964: 93–94; Martin 1965: 251–252.

[4] Martin–Pesovár 1958: 424. Martin György a Népművészeti Intézet alapításától annak 1957-es átszervezéséig eltelt időszakot 1965-ben megjelent, a tánckutató munka eredményit összefoglaló tanulmányában két részre osztja a tánckutató munka tudományos minőségét, az intézet által biztosított lehetőségeket figyelembe véve. Értékelése szerint az intézeti „[…] munka kezdeti korszakának (1951–1953) anyaggyűjtései sem tervszerűségükben, sem módszertanilag nem érték el a korábbi – főleg a Néptudományi Intézeti – néptánckutatás színvonalát." Elindult viszont a Néprajzi Múzeumban a Népművészeti Intézet támogatásával a Táncatlasz Munkaközösség munkája. E kezdeti időszakra jellemző, hogy a gyűjtések nagyobb arányban tánc-néprajzi adatok kéziratanyagát tartalmazzák,

Pesovár Ernő az *Ethnographia* hasábjain számolt be, ám a néptáncgyűjtés eredményei végül nem jelentek meg önálló monográfia szintjén.

A gyűjtőutak alkalmával először a terep felderítésére és a kutatópontok kijelölésére került sor. Az előkészítő fázis után megkezdődött a kisebb területi egységek kutatása: a kijelölt gyűjtőpontokon a Néptánckutató Munkaközösség egy-egy munkatársa a terepen kéziratban rögzítette a táncéletre, a tánc formai jellegzetességeire, funkciójára vonatkozó adatokat. A kéziratos gyűjtés szakaszában a kutató már a tánc filmre vételének előkészítésére is törekedett, a filmfelvételre alkalmas táncosok, és a felvétel helyszínének kijelölésével. Ezt követően a terepre kiszálló, rendszerint négy főből álló kutatócsoport elvégezte a tánc filmezését, és emellett a zenei anyagra vonatkozó, és egyéb táncfolklorisztikai tárgyú megjegyzéseket rögzített, valamint a gyűjtésről fényképeket készített.[5]

A gyűjtők: Jakab Ilona és Martin György

A külön egységként kezelt Nyírség kutatásában nagy hangsúlyt kapott a nyíregyházi bokortanyákon végzett terepmunka.[6] A nyíregyházi bokortanyák esetében a filmezés előkészítésére, a vidék táncfolklórjának kéziratos gyűjtésére a munkaközösség Jakab Ilonát jelölte ki, aki 1956 márciusában kezdte meg a feladat teljesítését. A tánckutatás cédula- és kéziratanyagának szerzője a legnagyobb részt Jakab Ilona, mellette Martin Györgynek tulajdoníthatunk egy, ám annál terjedelmesebb és adatgazdag kéziratot. Jakab Ilona márciusi és júniusi kiszállásait Martin György áprilisi terepbejárása egészítette ki, aki elsődlegesen az általa felkeresett település *népi együttesének* patronálását végezte el, de emellett a táncra és táncéletre vonatkozó adatokat is igyekezett rögzíteni. A vizsgálat alatt sor kerül természetesen a Martin-féle szöveg elemzésére is, ám az alábbiakban, talán megbocsájtható módon elsősorban Jakab Ilona kevésbé feltárt, ugyanakkor jelentős és sokszínű tevékenységének bemutatására törekszem.[7]

---

semmint filmfelvételeket. A filmezés kiteljesedését az ötvenes években az 1953–1958 közti időszak hozta el, melyben „[…] a kiemelkedő táncos egyéniségek, falvak vagy teljes táncdialektusok tánckincsének tervszerű, monografikus feldolgozását célzó gyűjtést olyan komplex módszer jellemezte, mely a megfigyelések és intencionális tánc-néprajzi adatok kéziratos anyagával, fényképfelvételekkel és a tánczene párhuzamos rögzítésével egészítette ki, tette teljessé a most már hosszú táncfolyamamtokat tartalmazó (1955-től motoros géppel készült) filmfelvételeket." Martin 1965: 251–252.

[5] Martin–Pesovár 1958: 425–426.

[6] A munkaközösség nem szigorúan a közigazgatási határok alapján jelölte ki kutatópontjait, hanem táncdialektus-területben gondolkodott. A kutatandó területet a következőképpen osztották fel: Rétköz, beregi, szatmári és szabolcsi Tiszahát, Nyírség, Ecsedi-láp környéke, Szamoshát, Erdőhát. Martin–Pesovár 1958: 424.

[7] Martin György munkásságáról lásd Pesovár 1987.

Jakab Ilona személye, munkássága a kutatás számára különös jelentőséggel bír, hiszen az 1950-es évek egyik legtevékenyebb, gazdag és sokszínű gyűjtőmunkát magáénak tudható intézeti munkatársként tarthatjuk számon. Pályafutásának vizsgálata azért is lehet tanulságos, mert a Néprajzi Osztály táncrészlegének néprajzi diplomával rendelkező szakember gárdájával szemben (pl. Martin György, Pesovár Ernő, Maácz László, Andrásfalvy Bertalan, Gábor Anna) az ő képzettségét, ismeretanyagát a néprajzi módszertan egyetemi szintű elsajátítása helyett a Népművészeti Intézet táncgyűjtő tanfolyamának elvégzése biztosította.[8] A Népművészeti Intézet már alapításának évében, 1951-ben létrehozta bentlakásos iskoláját a fővároshoz közeli Alsógödön, ahol a résztvevők tíz hetes tanfolyamok keretében egyéb területek mellett a néptáncról és annak gyűjtéséről szerezhettek ismereteket.[9] Jakab Ilona az alsógödi iskola megnyitása után az elsők között végezhette el a tanfolyamot, hiszen 1951 őszén már az őrhalmi (Nógrád) és a bátai (Tolna) terepmunka gyűjtői között láthatjuk viszont Kaposi Edit és Berkes Eszter társaságában.[10] A következő esztendő rendkívül mozgalmasnak tekinthető a gyűjtő életében, hiszen kutatásokat folytatott Vas, Zala, Tolna és Fejér megyében, de mindenekelőtt Pest megyében.[11] Jakab Ilona Pest megyei gyűjtései közül messze kiemelkedik a Maglódon 1951–1952 között végzett terepmunka: szokás-, viselet- és néptáncgyűjtés, melynek eredményei saját korában nem kerültek publikálásra.[12] A gyűjtésről elérhető kéziratokat[13] 2016-ban jelentette meg Deáky Zita és Koltay Erika, a gyűjtések társadalomtörténeti hátterét, és Jakab Ilona munkásságát bemu-

---

8 Deáky–Koltay 2016: 24.

9 A Népművészeti Intézet alsógödi tanfolyamai a zene, a színjátszás, a bábjáték, a néptánc szakmai szintű ismeretének terjesztését célozták. Az alsógödi bentlakásos iskola mellett az 1950-es évek közepén az intézet a fővárosi épületeiben, Hűvösvölgyben és Újpesten is indított tanfolyamokat, melyek az évtizedben a néptáncoktatók képzésének fontos bázisát adták. Földiák 1996: 4; Fügedi–Szélpál-Bajtai 2015: 218.

10 Deáky–Koltay 2016: 24; Akt. 0090, Akt. 0154.

11 Vas megye: Chernelházadamonya (Akt. F.a.), Hosszúpereszteg (Akt. F.a.); Zala megye: Zalabér (Akt. F.a.), Egervár (Akt. F.a.), Zalavár (Akt. F.a.), Bérbaltavár (Akt. F.a.), Oszkó (Akt. F.a.); Tolna megye: Harc (Akt. 0207, Akt. 0223); Fejér megye: Dunapentele (Akt. 0313); Pest megye: Maglód (Akt. 0120, Akt. 0120, Akt. 0250, Akt. 0235), Monor (Akt. F.a.), Gomba (Akt. F.a.), Gyömrő (Akt. F.a.), Mende (Akt. F.a.), Bugyi (Akt. 0192, Akt. 0229), Dömsöd (Akt. 0229), Kiskunlacháza (Akt. F.a.), Hévízgyörk (Akt. F.a.). A gyűjtőfüzetekből, jelentésekből kiderül, hogy a terepmunka során egyáltalán nem csak a néptáncra vonatkozó adatok voltak érdekesek Jakab Ilona számára. Az 1952-es év gyűjtéseinek lapjain szokások közlését, viseletre vonatkozó adatokat, gyermekjátékok leírását olvashatjuk.

12 Jakab Ilona a monori járásról átfogó képpel rendelkezhetett, hiszen a maglódi gyűjtéssel egyidejűleg felmérte a táncélet és a gyűjthető hagyományok körét Monoron, Mendén, Gyömrőn, Gombán is. Gyűjtőfüzeteinek tanúsága szerint nagy hangsúlyt helyezett a monori járás falvait illetően a helyi társadalom és hatalmi viszonyok feljegyzésére.

13 A gyűjtésről készült jelentéseket, valamint Jakab Ilonának a Néprajzi Múzeum 1953-as gyűjtőpályázatára benyújtott pályamunkáját.

tató bevezető tanulmányokkal ellátva a kiadott szövegeket.[14] Tanulmányomban egy későbbi, a Népművészeti Intézet tánckutató munkájának „legnagyobb lehetőségekkel rendelkező" szakaszában[15] elvégzett felderítő, és a táncfolklorisztikai adatokat rögzítő gyűjtőmunkáját állítom az elemzés középpontjába.[16]

A három gyűjtőút története

Az MTA BTK Zenetudományi Intézet cédula- és kéziratanyagából három, a nyíregyházi bokortanyákra vezetett gyűjtőút rajzolódik ki előttünk.[17] Az első kiszállás Jakab Ilona egyszemélyes munkájának mondható. A Népművészeti Intézet munkatársa 1956. március 19-én indult el Budapestről, hogy a délutáni órákban megérkezzen Nyíregyházára. A városban a terepmunka megkezdése előtt egy napot töltött, melyet a gyűjtés előkészítésére használt fel. Március 20-án felkereste a Megyei Tanács Népművelési Osztályának munkatársait, akikkel kijelölték a gyűjtés útirányát, összeállították a felkeresendő bokortanyák listáját. A Megyei Tanács Népművelési Osztálya a megyei tánc-szakreferens, Szakács Balázs személyében *kíséretet* is rendelt a gyűjtő mellé, azzal az utasítással, hogy amennyiben ideje engedi, „gyakorlatszerzés céljából" vegyen részt a terepbejárásban.[18] Március 21-én kezdetét vette a terepmunka. Az első állomás Görögszállás volt, ahonnét még aznap Királytelekpusztára vezetett a gyűjtők útja. Másnap Jakab Ilona és Szakács Balázs Debrőbokorba érkezett, és ellátogatott a közeli Bedőbokorba is. Debrőbokorban aznap nemcsak a táncfolklorisztikai adatok feljegyzésére került sor, hanem még este sikerült megszervezni egy táncalkalmat is, melyen nagyjából húsz-huszonkét táncos vett részt. Jakab Ilona ezen alkalommal valóban hasznát vette a mellé kíséretül adott megyei tánc-szakreferensnek, aki egy Halmosbokorból kölcsönkért tangóharmonikán igyekezett ellátni az este zenekíséretét. A zeneszolgáltatással ugyanakkor maguk a debrőbokoriak nem voltak maradéktalanul elégedettek: „zavarta őket a tangóharmonikán vissza nem adható csárdásritmus hiánya, valamint a hagyományos Hapsz és Zsidóhapsz táncok dallamának nem ismeré-

[14] Deáky–Koltay 2016.

[15] Martin 1965: 252.

[16] Arról, hogy Jakab Ilona mikor lett hivatalosan a Népművészeti Intézet Néprajzi Osztályának munkatársa, egyelőre még nem áll pontos adat a rendelkezésemre, mint ahogy arról sem, hogy mi lett a sorsa a Népművészeti Intézet átszervezése után (1957). Az utolsó forrás tevékenységéről egy általa 1957. október 23-án írt jelentés egy Szabolcs megyei kiszállásról. Akt. 0489.

[17] MTA BTK ZTI Akt. 0583a–j, Akt. 0592, Akt. 0593, Akt. 0594, Akt. 0595, Akt. 0597. A cédula- és kéziratanyagban a helységnevek nem következetesen, több esetben változó, az aktuális közigazgatási helyzetnek nem megfelelően szerepelnek. Tanulmányomban a helységneveket az 1956-os helységnévtárban szereplő alakkal közlöm. Központi Statisztikai Hivatal 1956.

[18] Akt. 0583a. „Jelentés".

se."[19] Az ezt követő napon debrőbokori szállásáról elindulva Jakab Ilona felkereste Halmosbokrot és Kazárbokrot, 24-én pedig Debrőbokort elhagyva Vajdabokorba utazott, ahonnan még aznap Siposbokorba távozott.[20] 25-én, elérte következő állomását, Bundásbokort, ahol újfent sikerült megszerveznie egy táncalkalmat. A táncra az egyik gazda házánál került sor, a zenét egy helybéli fiatal szolgáltatta a tánc megszokott kísérőhangszerén, gombosharmonikán. A táncalkalom tanulságait Jakab Ilona kéziratban rögzítette. Március 26-án Bundásbokorról Jakab Ilona visszatért Nyíregyházára, ám még aznap tovább utazott a második Rozsréti bokorba és a Rozsréti *szőllők*be. Másnap, 27-én felkereste a gyűjtőút utolsó állomását, Alsópázsitot, majd visszatért Budapestre. A Megyei Tanács Népművelési Osztálya kérte, hogy gyűjtéseiből egy példányt biztosítson számukra.[21]

A bokortanyák kutatása Martin György kiszállásával folytatódott áprilisban. Martin összesen három napot töltött a Császárszálláson, Butykatelepen és Nagybutykatanyán, április 21–23-a között. Jakab Ilonával szemben az ő feladata nem a tájékozódó gyűjtés, a filmezés előkészítése volt elsősorban, hanem a közelmúltban megalakult *népi együttes* instruálása. Martin a fennmaradó szűkös időben törekedett táncfolklorisztikailag értékes adatok lejegyzésére is. A terepen az eligazodásban Nagybutykatanyán az iskola igazgatója, illetve Császárszálláson a helybéli tanítónő segítette a kutatót.[22]

Jakab Ilona júniusban tért vissza a bokortanyákra, azzal a céllal, hogy előző, márciusi gyűjtésének anyagához kiegészítő kutatást végezzen. Június 5-én megérkezett Nyíregyházára, ahol a következő napot a múzeum vonatkozó anyagának átnézésével töltötte. A várost elhagyva június 7–8-án a gyűjtő Felsőbadurban tartózkodott, 9-én pedig a városon, Nyíregyházán keresztül Felsősóskútbokorra utazott. Átutazása alkalmával, 9-én délelőtt másodízben sort kerített a városi múzeum anyagának feldolgozására. Június 9–11-ig Tamásbokorban és Magyarbokorban folytatta a munkát, míg végül újból átutazva Nyíregyházán két napot a Rozsréti *szőllők*ben töltött. A gyűjtőmunka június 14-én ért véget: Jakab Ilona visszautazott Budapestre. A Népművészeti Intézet Néptánckutató Munkaközössége végül 1956. július 7–8-a között vette filmre Nyíregyházán és Nagycserkeszen a tájékozódó gyűjtések során felderített császárszállási, tamásbokori, bundásbokori és debrőbokori táncosok tudását.[23]

---

[19] Akt. 0583a–j.

[20] A forrásanyagból március 22-e után Szakács Balázs megyei tánc-szakreferens jelenléte nem bizonyítható, Jakab Ilona nem említi többet mint útitársát, ezért a továbbiakban magam is kizárólag Jakab Ilonát határozom meg gyűjtőként.

[21] Akt. 0583a–j.

[22] Nagybutykatanyán az iskola igazgatójához Martin György Polónyi Péter (1931–1993) nagykállói születésű könyvtáros, múzeumigazgató ajánlására fordult. Akt. 0597; [sz.n.] 2010: 8.

[23] Ft. 299. (Nyíregyháza–Bundásbokor), Ft. 300. (Nyíregyháza–Debrőbokor), Ft. 302. (Nagykálló–Császárszállás), Ft. 303. (Nyíregyháza–Tamásbokor).

1. ábra.[24] A nyíregyházi bokortanyákra vezetett tájékozódó gyűjtések (1956). Eitler Ágnes, 2019

[24] Timár et al. 2008.

„Kissé hallgatag, de jó, megbízható adatközlő" – A gyűjtés módszertana

A bokortanyákon folyó táncgyűjtés kézirat- és cédulaanyagából egyértelműen kiderül, hogy a terepmunkát szakirodalmi- és archívumi tájékozódás előzte meg. Jakab Ilona esetében konkrét szakirodalmi tételekről van tudomásunk, hiszen a gyűjtő a bokortanyák lakóinak életmódjával kapcsolatos megfigyeléseinek rögzítésekor azokat Simkó Gyula (1909) és Márkus Mihály (1943) eredményeinek tükrében értelmezte.[25] Jakab Ilona júniusi terepmunkáját múzeumi kutatással egészítette ki: két ízben fordított figyelmet a vonatkozó archívumi anyagban való tájékozódásra. A források áttekintése mellett a gyűjtőknek az utazások megszervezésére, a gyűjtőpontok kijelölésére is koncentrálniuk kellett a terepmunka megkezdése előtt. Ebben a Megyei Tanács Művelődési Osztályának munkatársai, valamint a helyi iskolaigazgató és tanítók voltak segítségükre, utóbbiak a terepen is közreműködtek az *adatközlőkkel*[26] való kapcsolatfelvételben.[27] A kutatópontok kiválasztásában úgy tűnik, a minél több helyszínen történő adatgyűjtés volt a fő motiváció. A terepre való visszatérés a filmezés kivételével csak egyetlen esetben történt meg, általában a gyűjtő egy helyszínen kizárólag egyszer járt a tájékozódás és az adatgyűjtés céljával.[28]

Az *adatközlők* köre két fő szempont szerint alakult ki. A kutatók igyekeztek azokat a személyeket felkeresni, akik *jó táncos* hírében álltak, tehát akiktől a gyűjtés elsődleges tárgyában a legnagyobb információmennyiséget várták. Lényeges volt ugyanakkor, hogy az illető a tánc témakörétől függetlenül készséges, jó emlékezettel rendelkező, könnyen megszólaltatható, tehát *jó adatközlő* legyen, hiszen az egyes helyszíneken eltöltött rövid idő alatt (Jakab Ilona esetében átlagosan fél–egy nap) a legnagyobb hatékonysággal kellett a gyűjtőnek dolgoznia. Jakab Ilona cédula- és kéziratanyaga arról tanúskodik, hogy a szerző amennyiben jó képességű

---

[25] „Egy-egy tirpák gazda földje egytagban van azzal a kertrésszel ahol lakását is felépíti. A legöregebbek emlékezete szerinti szokás /Sinkó (sic!) Gyula és Márkus Mihály: a bokortanyák életéről szóló tanulmányaiban is arról tanúskodnak, hogy települési és gazdálkodási formáik azonosak az általam említettekkel./, hogy a fiatal legény nősülési szándéka bejelentése után új (sic!) házat kap szüleitől." Akt. 0593. „Újházasok életmódja". Idézett művek: Simkó 1909; Márkus 1943.

[26] Az *adatközlő* terminust a kor saját fogalmaként kezelem, a forrásanyagban foglalt értelemben használom.

[27] Jakab Ilonának a Megyei Tanács Művelődési Osztályával való kapcsolatáról már fentebb szó esett. Akt. 0583a–j. Márciusi gyűjtőútján Jakab Ilonának a debrőbokori iskolában rendezett táncalkalom megszervezésében az iskola igazgatója, Szakács Sándor volt segítségére. Akt. 0583c. „Táncélet". Martin György kiszállásán a császárszállási iskola tanítónője, Papp Lászlóné, valamint a nagybutykatanyai iskola igazgatója, Fehérvári Antal is közreműködött a lehetséges *adatközlők* felderítésében. Akt. 0597. „Felderített adatközlők".

[28] Jakab Ilona 1956 tavaszán–nyarán kétszer járt a Rozsréti *szőllők*ben (Akt. 0583i–j.) Erről részletesen lásd később.

beszélgetőpartnerrel találkozott, sok esetben a tánc témaköréhez szorosan nem tartozó témában is elmélyedt és részletgazdagon jegyzetelt.

Életkor és nem tekintetében vegyes a megkérdezettek köre: Jakab Ilona *adatközlői* között tizenkét éves gyermekeket éppúgy találunk, mint nyolcvanegy éves asszonyt.[29] „A gyűjtőmunkában a lehetőségekhez képest igyekeztünk megvalósítani a különböző korosztályok és társadalmi rétegek vizsgálatát,"[30] jellemezte a gyűjtés módszertanát Martin György és Pesovár Ernő a Szabolcs-Szatmár megyei gyűjtőmunkát bemutató *Ethnographia* tanulmányukban. A cédula- és kéziratanyagból azonban kiderül, hogy Jakab Ilona és Martin György útjain a megkérdezettek gyakran egymás rokonai voltak, leggyakrabban házastársi vagy szülő-gyermek kapcsolatban álltak, így a különböző generációk megjelenítése inkább a gyűjtés praktikus szervező elvének, a rokoni kapcsolatok mentén történő tájékozódásnak lehetett az eredménye. A különböző társadalmi rétegekre való koncentrálás leginkább a pásztorrendnek szentelt kitüntetett figyelemben, kutatói érdeklődésben érhető tetten.[31] A(z egykori) pásztor *adatközlőktől* eszközös pásztortáncok bemutatását várták a gyűjtők. A parasztságon belül ugyanakkor a gyűjtők nem törekedtek a különböző rétegek szerinti vizsgálatra. A bokortanyák társadalmát a kollektivizálásig jellemző, Márkus István által bemutatott kategóriáit ugyan ismerniük kellett, ám ezeknek a társadalmi státuszoknak sem az *adatközlők* megválasztásánál, sem pedig az anyag rögzítésénél és értékelésénél nem tulajdonítottak különösebb jelentőséget. Szórványos esetekben sor került a recens állapotoknak megfelelően a tsz tagság feltüntetésére, ám ez inkább gyakorlati céllal, az *adatközlők* elérhetőségeként történt lejegyzésre.[32]

A Népművészeti Intézet munkatársai egy-egy helyszínen nagyjából 2-5 embertől gyűjtöttek. Az *adatközlők* életrajza nem került következetesen lejegyzésre, Jakab Ilona két pásztoréletrajzot közölt összesen: a királytelekpusztai Kozák György (1881) és a bedőbokori Pozsonyi György (1880) rövid, vázlatos biográfiáját.[33] Martin György az általa felkeresett terepen igyekezett minden *adatközlőjéről* további,

---

[29] Megjegyzendő ugyanakkor, hogy a gyermekektől nem táncfolklorisztikai adatokat, hanem gyermekjátékokat jegyzett fel. Akt. 0583f.

[30] Martin–Pesovár 1958: 426.

[31] Fogalomhasználatomban a terminus néprajzi szakirodalomban bevett értelmezésére támaszkodom. „Ha a »rendi társadalom« eredeti jelentésére gondolunk, jogosulatlannak érezzük, hogy a néprajzi szakirodalom »pásztorrend«-nek nevezi ezt a hagyományőrző réteget. Azt azonban jól kifejezi, hogy a pásztorok a magyar társadalomnak olyan jellegzetes elemét alkotják, amely több, mint foglalkozási csoport. Szociális, kulturális, mentális tekintetben is karakteresen elkülönülő, saját arculatú részét képezték a régi magyar társadalomnak." Paládi-Kovács 2000: 117.

[32] „A felsorolt adatközlők a halmosbokri Újélet Tsz. dolgozói, napközben itt érhetők utol." Akt. 0583d. „Felderített adatközlők".

[33] Akt. 0583a. „Táncélet – Adatközlő önmagáról", Akt. 0583c. „A gyűjtés adatközlője".

az életút egészére vonatkozó információkat feljegyezni.[34] Az életrajzi adatok mellett gyakori, hogy a gyűjtő értékelést, véleményt fűzött informátora személyéhez, a gyűjtésben betöltött szerepéhez. Jakab Ilona a bedőbokori Pazonyi Györgyöt így jellemezte: „Elég jó adatközlő, bár nehezen irányítható, sok katonaélménye van, amit szeret belekeverni elbeszélésibe. Saját elbeszélése szerint sok szép nótát tud, de mikor kértük énekeljen el belőlük egynéhányat javarészt műdalok kerültek elő."[35]

A gyűjtők egy-egy bokortanya táncéletének lehető legalaposabb feltérképezésére törekedtek, a rendelkezésükre álló rövid idő alatt. A Martin György és Jakab Ilona által rögzített adatok nagyjából ugyanazon tematikus csomópontok körül csoportosulnak, ezek főbb vonalakban követik a monografikus tánckutató munka első nagy, mintaadó *Somogyi táncok* (1954) című kötetében feldolgozott témakörök rendjét: valószínű, hogy a somogyi gyűjtés jól kipróbált módszertana érvényesült a szabolcs-szatmári terület, így a bokortanyák kutatásában is. Jakab Ilona például az általa felkeresett kutatópontokon a mintaadó monográfia anyagával összhangban a következő szempontok szerint törekedett a múlt- és jelenbéli táncélet és a táncok megismerésére: táncok, táncalkalmak, táncillem, táncviselet, zenei anyag.[36] A táncéletre vonatkozó kérdések végső soron egy bő és változatos gyűjtést eredményeztek, mivel más, kapcsolódó témákat is a kutatás körébe vonzottak.[37] A gyűjtő érdeklődése például a táncalkalmak révén a naptári év rendjére, társas munkaalkalmaira és ünnepi szokásaira egyaránt irányult.[38] A párválasztás, legény- és leányélet, a szexuális normarendszer (elhálás) szintén a táncalkalmak, pontosabban a lakodalom kapcsán került bele a gyűjtés anyagába.[39]

A táncokra vonatkozó adatok arról tanúskodnak, hogy a gyűjtők az egyes táncokat történeti kontextusban látták. A terepmunka során egyaránt fontosnak

[34] Akt. 0597. „A gyűjtés adatközlői".

[35] Akt. 0583c. „A gyűjtés adatközlője".

[36] Morvay–Pesovár 1954. A somogyi monografikus tánckutatás módszertana komoly előzményekre tekinthetett vissza. (Jelen tanulmány keretei közt – bár alapvető jelentőségét elismerjük – a két világháború közti időszak előzményeire nincs lehetőség kitérni.) A Néptudományi Intézet–Magyar Tánc Munkaközösség keretein belül megkezdődő, és a Népművészeti Intézetben újabb lendületet kapó tánckataszter munkálatai csiszolták, érlelték a néptánckutatás terepmunka- és feldolgozó módszertanát. Az 1952-ben meginduló társadalmi néprajzi gyűjtés egy sor, Jakab Ilonához hasonló, egyetemi néprajzi végzettséggel nem rendelkező, ám annál ambiciózusabb gyűjtőt útjára indított, akik számára a megjelentetett segédletek, útmutatók jelentették a módszertan alapját. Morvay 1949: 390–392; [sz.n.] 1952; [sz.n.] 1953; Morvay–Pesovár 1954: 5–12.

[37] A táncélet jellemzését a mintaadó Somogy-monográfiában Maácz László készítette el. Maácz a táncalkalmakat egyrészt a naptári év rendje – társas munkái, és ünnepei – köré csoportosította, másrészt pedig az egyén életútjának különböző szakaszaihoz rendelve elemezte. A szerző felfigyelt az egyes táncok (pl. kanásztánc) társadalmi réteghez való kötöttségére is. Morvay–Pesovár 1954: 36–54.

[38] Az ünnep kifejezésének kódjai között Verebélyi Kincső a táncot, mint kinezikus kódot tartja számon. Az ünnepiség alkotóelemévé váló táncról további példáit lásd Verebélyi 2005: 155–156.

[39] Akt. 0593. „Elhálás", Akt. 0594. „Elhálás".

érezték például az eszközös pásztortáncok és a botoló gyűjtését, melyben a kutatás a tánctörténet fegyvertáncainak és hajdútáncának nyomait sejtette,[40] valamint 18–19. századi társastáncokról, *túltáncokról* (hapsz, zsidó hapsz, virágtánc, gólyatánc, tangó, keringő) és a tánciskolák hatásairól való tájékozódást.[41] Az eszközös pásztortánc és botoló gyűjtésekor került leginkább előtérbe a tánc társadalmi meghatározottsága, ez a kutatók kérdéseiben és az *adatközlők* által adott válaszokban egyaránt tetten érhető. Kérdés: „Látott-e pásztorokat, vagy parasztokat, egymás felé forgatott bottal táncolni?"[42] „Cigányoktól láttam, bottal táncolni. Ugyanugy járta, mit a csárdást, csak forgatta a kezibe a botot, jobbra, balra, ódalt, előre-hátra. […] Az idevalósi cigányoktul láttam gyerekkoromba, hogy nővel járták a botostáncot."[43] „Különbség van a pásztor és a paraszt tánc közt. A kalapos tánc az a pásztoroké volt. Ez a kondástánc. Arra is táncoltak hogy: Megismerni a kanászt."[44]

A szabolcs-szatmári monografikus táncgyűjtő munka eredményeit bemutató tanulmányában Martin György és Pesovár Ernő kiemeli, hogy a Szatmárban, Beregben, és a Nyírség keleti felében filmre vett pásztortánc és botoló anyag 80%-át cigány *adatközlők* táncolták.[45] A bokortanyák kutatásakor Jakab Ilona és Martin György is igyekezett a felkeresett terepeken az eszközös pásztortáncokról és cigánybotolóról is érdeklődni. Az alábbi részletet Jakab Ilona gyűjtötte Felsőpázsiton: „Kótajba vannak cigányok, mikor mennek hazafele szombaton, végig mulatják az utat. Egy-kettő forgatja a botot, a többi cigány meg danol hozzá. Ugy forgatja a botot, mintha oda lett vóna *kötve a* kezihez. Nem ejtette el, csak ugy forgolódott a kezibe. A bot mindig a lába után forgolódott. Még most is lehet *üket látni.*"[46]

---

[40] „E recens táncanyag (ti. pásztortánc és botoló – megjegy. a szerzőtől) történeti múltjának tisztázását a tánctörténetünk gyér forrásanyagában lelhető fegyvertánc, hajdútánc ábrázolásokkal és említésekkel való egybevetés segítheti elő." Martin–Pesovár 1958: 430.

[41] A 18–19. századi társastáncoknak a táncfolklórba való beépüléséről lásd Dóka 2011: 92–113. A tánciskoláknak a helyi közösségek táncfolklórjára gyakorolt hatásáról lásd Dóka 2011: 43–50.

[42] Akt. 0583c. „Táncélet – Tánc bottal". További példák: Akt. 0583i. „Táncélet – Botos tánc".

[43] Akt. 0594. „Botostánc".

[44] Akt. 0597. „Kondástánc – Cigánytánc".

[45] Martin–Pesovár 1958: 428. Réthei Prikkel Marián 1924-es összefoglaló munkájában a katonatáncok között, *A hajdútánc a pásztori tánccal* címmel tárgyalja az eszközös pásztortáncokat. Réthei Prikkel 1924: 131–149. A *Magyarság Néprajza IV.* kötetében Gönyey Sándor és Lajtha László által írt *Tánc* fejezetében a *botos táncok* között már nemcsak az eszközös pásztortáncok, hanem a botoló is szerepel. Gönyey–Lajtha 1943. A botolóra Luby Margit és Lajtha László híradása nyomán figyelt fel először a néprajztudomány. A két kutató 1934-es porcsalmai látogatása során találkozott, a gyűjtők közül elsőként a cigány táncosok által előadott botolóval, ám Luby Margit erről szóló tanulmánya csak 1959-ben jelent meg. Luby 1959. A porcsalmai botolót Gönyey Sándor 1936-ban filmfelvételre rögzítette. Karácsony Zoltán hívta fel a figyelmet arra a tudománytörténeti érdekességre, hogy éppen Luby Margit megkésett híradásának megjelenése előtt egy évvel látott napvilágot Martin György és Pesovár Ernő fent említett gyűjtési beszámolója (1958), mely a botoló tánctípus eredményes kutatásáról tett tanúbizonyságot. Karácsony 2003: 30.

[46] Akt. 0592. „Cigánybotoló".

Csakúgy, mint a somogyi kutatómunka esetén, hangsúlyt helyeztek a Gyöngyösbokréta mozgalom hatásainak vizsgálatára, így különös figyelem kísérte a *kállai kettős* ismeretének kérdését.[47] A szomszédos Nagykállóhoz köthető, a 20. századba többszörös felújítási törekvések eredményeképpen átmentett, kötött szerkezetű, csoportos, koreográfia-ízű páros tánc, a Gyöngyösbokréta által vált országosan ismertté és népszerűvé az 1930-as években.[48] A bokortanyákon az 1950-es évek derekán általában csak hallomásból ismerték, illetve gyöngyösbokréta-bemutatón látták, vagy a tánciskolában találkoztak vele.[49] Mind Jakab Ilona, mind Martin György figyelmet szentelt a kortárs táncdivatok terjedésére is, melyek ugyan később nem kerültek be a filmre vett táncok közé, ám *adatközlőik* (többnyire elítélő) véleményét több esetben rögzítették.[50]

---

[47] Morvay–Pesovár 1954: 51–52.

[48] A *kállai kettős* múltjáról megoszlik a téma kutatóinak véleménye abban a tekintetben, hogy a 19. század folyamán improvizatív páros, vagy kötött csoportos páros formában létezett a tánc. Farkas 1895: 293–294; Réthei Prikkel 1924: 101–112. Annyi azonban bizonyos, hogy lokális ismeretét már a 19. század végén betanítás, felelevenítés folytán biztosították: a *kállai kettős* a helyi egyházi és világi elit kezdeményezésére koreográfiaszerű, csoportos formában került több ízben (1895, 1922, 1923, 1924) felújításra. Nyárády 1969: 23–38. A nagykállói Gyöngyösbokréta csoport működéséről lásd Pálfi 2006: 426; 429. A kállai kettőst 1932-ben Gönyey Sándor vette filmre (lásd Ft. 2.). A második világháború után sem lankadt az érdeklődés a kállai kettős iránt. 1950-ben Kodály Zoltán kórusművet írt *Kállai kettős* címmel, melynek kezdő részlete 1953-tól a nyíregyházi rádió szünetjeleként a mindennapok részévé vált a város környékén. 1955. november 20-án a Népművészeti Intézet Néptánckutató Munkaközösségének tagjai (Bacskai Katalin, Martin György, Pesovár Ernő, Pesovár Ferenc, Vargyas Lajos, Polónyi Péter, Andásfalvy Bertalan) Nagykállóban filmre vették többek között a *kállai kettős*t is, tehát a nyíregyházi bokortanyák gyűjtésének idején e tánc már jól ismert volt a néptánckutatás előtt. Ft. 260.

[49] Akt. 0583c. „Táncélet – Kállai kettős", Akt. 0583g. „Táncélet – Kállai kettős", Akt. 0583i. „Táncélet – Kállai kettős", Akt. 0592. „Kállai kettős", Akt. 0593. „Kállai kettős", Akt. 0594. „Kállai kettős", Akt. 0595. „Kállai kettős", Akt. 0597. „Kállai kettős nótája", „Csárdás – nőcsárdás – kállai kettős".

[50] „Máma úgy összesimulnak, a táncba, összedobják magukat. A kultúra annyira kinevelte őket, hogy tánc közbe összeragadnak. Isten őrizzen hogy hozzám simult volna valaki, az én legénykoromba, el is dobtam vóna magamtu azt a jányt." Akt. 0594. „Táncmód régen és ma". „Gondolom, majd csak visszajönnek ezek a régi táncok, mer ezek a maiak nem szépek. Olyan lötyögősek. Ez csak arra jó, hogy öleljék egymást. Azokkal a régiekkel lehetett mulatni, táncolni, kimulatni magát." Akt. 0595. „Vélemény a régi és mai táncról". A recens jelenségeket is figyelembe vevő kutatói attitűd már a minta-monográfia, a *Somogyi táncok* kötet lapjain is tetten érhető. „Elérkeztünk a mába, amikor a megöregedett somogyi táncos ember tudását a néprajzi gyűjtőnek adja át és így nyilatkozik: »Most, ha csárdást húz itt a cigány, a legények kiállnak a táncból, csak azt a lökd ide – lökd oda táncot járják.« (Vizvár). Valóban, az új Somogy táncélete erősen megváltozott és gondolkodni lehet, hogy ezt a változást – minden elfogultságtól mentesen – lehet-e jó értelemben vett fejlődésnek nevezni?". Maácz Lászlót idézi Morvay–Pesovár 1954: 52–53.

„A látott műsorból kiviláglott a népi együttes vezetésének elvi tisztázatlansága”[51] – Változó közösségek, változó táncélet

1956 tavaszán a bokortanyákra érkező kutatók előtt feltáruló közösségek már több, az a paraszti társadalmat országos szinten érintő sorsforduló, politikai irányváltás megélésén túl voltak.[52] A Rákosi-diktatúra agrárpolitikája, és az ahhoz társuló erőszakalkalmazás hatása nemcsak a tulajdonviszonyokban, az önálló gazdálkodás meg- vagy nemlétében, hanem a lokális életvilágok mindennapjaiban is megmutatkozott. A mindennapi élet terepei közül a táncélet jelenére vonatkozóan egy erőteljes átalakulásban lévő gyakorlat tárul elénk a forrásanyagból. Az 1950-es években a bokortanyákon a tánc megszokott alkalmai új szervezetek, intézmények keretei közé kerültek, valamint a táncolásnak új alkalmai teremtődtek meg. A táncolás változó keretrendszere felkeltette a rendszerint a táncélet múltja iránt érdeklődő kutatók figyelmét.

Bár Nyírszőlős nem tartozott a néptáncgyűjtés kutatópontjai közé, a közeli bokortanyákon Jakab Ilona interjúalanyai beszámoltak róla, hogy a vasárnap délutáni táncalkalmat, a *burszát* a helyi a pártházban tartják meg. Helyi szinten a felügyelet kiterjesztéseként értelmezhető, hogy a táncalkalom, amit addig a lokális társadalmi hierarchia csúcsán álló nagygazdák portáján rendeztek meg, a Magyar Dolgozók Pártjának helyi képviseletének központjába került át.[53] Az új kereteket azonban a helyi társadalom idegennek érezhette, amennyiben azok a közösség normarendszerébe nem illettek bele. A második Rozsréti bokorban az MDP irányelveit közvetítő nőmozgalom, a Magyar Nők Demokratikus Szövetségének helyi szervezete a táncalkalmak szervezésekor nem vette figyelembe a táncéletnek a vallási élethez igazodó rendjét, ezzel visszatetszést keltett a közösség tagjaiban. „Valamikor nem vót böjtbe bál, az nem is illett, nem *úgy* mint máma, hogy minden fittyre összetrombitálják a fiatalokat. Most is rendeztek a húsvéti böjtbe az MNDSZ-ek, batyusbált az öregeknek. De az igazi öregek nem is mentek el oda, csak az olyan MNDSZ-ek.”[54]

Az egyházi ünnepek figyelmen kívül hagyása, tudatos átértelmezése, illetve eltörlése a *vallásos világnézet* elleni küzdelem eszköze volt a hatalom kezében. Az ünnepi kultúra politikai tőkeként való felhasználására – mint ahogyan arra Tóth Heléna rámutat – már a hatalom megragadásának pillanatától törekedett a kommunista párt. Míg azonban az 1956-os forradalom előtt az irányítás kiterjesztése jórészt az egyházi és az állami ünnepek irányában figyelhető meg, a kádári

---

[51] Akt. 0597. „Jelentés a Császárszállás-Butykatelepi kiszállásról” 3.

[52] Erről lásd Valuch 2005: 188–212; Nagy 2008; Romsics 2010: 382–384; Varga 2006a; 2006b; 2014; Ö. Kovács 2012; 2015.

[53] Akt. 0592. „Bursza” /folyt./; Akt. 0593. „Bursza”.

[54] Akt. 0583j. „Táncélet – Bálok”.

politika már a családi ünnepek rítusaira is kidolgozta a szocialista alternatívákat, társadalmi szertartásokat (pl. névadók, KISZ esküvők, temetés).[55] A helyi szokásrend keretei között a böjt időszakára szigorú tánctilalom vonatkozott. Az MNDSZ által szervezett bálokon való részvétel kérdése az adott kontextusban többlettartalommal bírt a közösség számára, melyhez értékítéletet is kapcsolhatott.

1956. április 21-én Martin György *Császárszállás-Nagybutykára*[56] érkezett, hogy a Népművészeti Intézet megbízásából az alakuló *népi együttes* munkájába betekintést nyerjen, és iránymutatással szolgáljon a néptánc színpadra állításában. Martin a táncolás egy új, színpadhoz kötött formájának meghonosítását, illetve annak kezdeti fázisát figyelhette meg a településen. A felkeresett *népi együttes* valójában a helyi termelőszövetkezet csoportjaként működött, tagjai mind a termelőszövetkezet kötelékébe tartoztak. A vidéki társadalmat 1956 tavaszán országos szinten áthatotta a kollektivizálás, az államnak az egyéni gazdálkodás kereteinek megtörésre irányuló törekvése. A *dolgozó paraszt* munkája a termelőszövetkezetekhez kötődött: ez a keretrendszer azonban az ünnep és a szórakozás területét is át kívánta fogni, akár a táncélet szintjén is. Érdemes felidéznünk, hogy a két világháború között a bokortanyák legünnepélyesebb táncalkalmai, a bálok nagyrészt a nyíregyházi Gazdakör épületében, annak patronálása alatt kerültek megrendezésre. A földbirtokviszonyok átrendez(őd)ésével a paraszti érdekérvényesítő önszerveződésnek szó szerint kicsúszott a lába alól a talaj, a hatalom propagandája szerint a továbbiakban a termelőszövetkezetek adták a *dolgozó parasztoknak* a társulás lehetőségét és az érdekvédelem ernyőjét. A saját ünnepi kultúrával (pl. zárszámadás) rendelkező és a politikai ünnepek ceremóniájában is részt vevő termelőszövetkezet gazdasági-társadalmi egységként körvonalazódott.[57] A társadalmi élet csatornájának, a táncnak szövetkezeti keretek közé kerülése párhuzamba állítható azzal a tendenciával, mely a kollektivizálással a paraszti munkát a családtól, mint egységtől a szövetkezet fennhatósága alá rendelte. A termelőszövetkezet az addigi táncalkalmak helyett a néptáncmozgalomba való bekapcsolódás lehetőségét kínálta: a néptánc a színpadra került. A színpadi látványossággá válás, a csoport szervezése azonban feltételezte az ezt ösztönző és irányító integrátor sze-

[55] Tóth 2015.

[56] Martin kéziratában „Császárszállás-Butykatelep" szerepel, mint a gyűjtés helyszínének megnevezése, melyet „közigazgatásilag egyesített" településként jellemez. Martin György szerint látogatása idején a különböző jellegű és eredetű külterületi lakott helyeket („Császárszállás", „Nagybutyka", „Kisbutyka", „Tirpáksor") „Császárszállás-Butykatelep" fogta át. Ezzel szemben az 1956-os országos helységnévtár szerint Butykatelep, Butykasortanya, és Nagybutykatanya Nagykálló külterületi lakott helye volt, Császárszállás pedig Nyíregyházához tartozott, ugyanilyen minőségben. Ez azonban felveti a kérdést, hogy vajon hol működött a patronált táncegyüttes valójában? Központi Statisztikai Hivatal 1956: 457.

[57] Vö. Tóth 2015: 270.

mélyiség fellépését a helyi közösségben. Martin híradása szerint az együttes 1956 márciusában, a nagykállói születésű, a Népművészeti Intézet munkáját több ízben segítő muzeológus-könyvtáros, Polónyi Péter kezdeményezésére alakul meg, majd vezetését a helyi tanítónő és férje vette át. Az első műsort április 4-én, a *felszabadulás ünnepén* adták.

Martin a *népi együttes* munkájával nem volt maradéktalanul elégedett. Az együttes működését megfigyelése szerint hátráltatta, hogy a tagoknak nagyon nehéz eljutni a próbákra, hiszen a csoportba különböző külterületi lakott helyekről (Császárszállás, Butykatelep, Nagybutykatanya, Butykasortanya) helyekről jártak a táncosok, akiknek gyalogosan akár öt-hat kilométert is meg kell tenni egy-egy alkalommal. Martin szerint próbára járást nem csak a nagy távolság nehezíti, hanem az is, hogy „[…] a népi együttes munkájában részt nem vevő férj vagy feleség visszatartja házastársát az együttestől."[58] Az együttesvezetői munkában Martin szintén talált kifogásolni valót. A népi csoport két műsorát tekintette meg a Népművészeti Intézet munkatársa: az idősek, valamint a fiatal táncosok előadását. A két korosztály produkciója közt a kutató szélsőséges minőségbeli különbséget fedezett fel, hiszen míg az idősek a helyi, saját közösségükre jellemző táncokat vittek színpadra, a fiatal korosztály „[…] az ízléstelenség határát is súroló műmagyaros"[59] koreográfiát adott elő. „Nem volt célja az együttesnek, hogy a fiatalok *népi együttes* keretein belül az öregektől elsajátítsák régi hagyományos táncokat. Teljesen különálló, helyi hagyományban egyáltalán nem gyökerező táncanyaggal léptek fel a fiatalok, és az öregek tőlük függetlenül művelték a hagyományos táncokat."[60]

A Martin által bemutatott problémák mögött a helyi társadalom valami új, szokatlan, addigi tapasztalataikból hiányzó jelenséggel való találkozása állhat. Az együttes létszáma igen magas volt, 30-40 főt számlált, tehát viszonylag nagy érdeklődés kísérte, ám e kezdeti, az alakulás fázisában lévő csoport tagjai és vezetősége *még nem tudták, mit és hogyan kell csinálni.* A közösség tagjai számára ismeretlen *táncalkalom* volt a színpadi látványosság előkészítéséért szervezett próba, ahová ráadásul az addigi táncillemmel ellentétben a házas férfiak és nők egyedül is elmehettek. A *népi együttest* vezető tanítónő nem volt tisztában az amatőr néptáncmozgalom aktuális állásfoglalásával a tánc színpadra állítását illetően, amelybe a helyi közösség tagjai az együttes alapításával bekapcsolódtak.

A Népművészeti Intézet Néprajzi Osztályának tagjai nemcsak kutatói munkát végeztek, hanem a népművészeti mozgalom patronálásában is tevékenyen részt vettek.[61] Martin *császárszállás-butykatelepi* kiszállásakor a *népi együttes* tagjai-

---

58 Akt. 0597. „Jelentés a Császárszállás-Butykatelepi kiszállásról" 1.

59 Akt. 0597. „Jelentés a Császárszállás-Butykatelepi kiszállásról" 2.

60 Akt. 0597. „Jelentés a Császárszállás-Butykatelepi kiszállásról" 3.

61 A Népművészeti Intézet munkatársai egy-egy tánccsoport patronálásán kívül a kultúrversenyek

nak és vezetőjének felhívta a figyelmét a lokális tánchagyomány továbbadásának fontosságára, a tánc helyi jegyeinek megtartására. A fiatalok által elsajátítandó táncanyag elsődleges forrásaként az idősebb korosztály tudását jelölte ki, tehát a korosztályok közti átadást tűzte ki célul az együttes számára. Kívánatosnak tartotta, hogy a közösség saját táncalkalmait (pl. kukoricafosztó, *bursza*) jelenítse meg a színpadon. Martin fellépése értékközpontúnak tekinthető, hiszen a puszta színpadi látványossággal szemben az általa *hagyományosnak* tekintett tánckultúra színpadra vitelét támogatta. A fent bemutatott patronálás egy helyi példája a Népművészeti Intézet munkatársai tevékenységének, akik a tánchagyományoknak nemcsak gyűjtői és feldolgozói, hanem aktív alakítói és formálói is voltak.[62]

Összegzés

A Népművészeti Intézet munkatársai elsődlegesen egy, a Szabolcs-Szatmár megye táncfolklórját bemutató monográfiához gyűjtötték adataikat, a táncélet leggazdagabb, emlékezet útján elérhető korszakából. Kérdéseik a legtöbb esetben interjúalanyaik fiatalkorára (századelő és a két világháború közti időszak) irányultak, ám a forrásanyagból kiderül, hogy a kutatók a jelen idősíkjára is fogékonyak voltak. Az 1950-es években új, gyakran felülről megrajzolt keretek közé kerülő táncalkalmakkal találta magát szembe a kutatói tekintet: a termelőszövetkezet tánccsoportjának próbái, MNDSZ által szervezett táncalkalmak, pártházban rendezett mulatságok. A gyűjtők érzékenységéről árulkodik, hogy a folyamatokat nemcsak puszta tény alakjában rögzítették, hanem a helyi közösség viszonyulását is hangsúlyosnak érezték a megváltozott keretekhez. Jakab Ilona és Martin György szövegei elsődlegesen a bokortanyák táncfolklórjának forrásai, ugyanakkor megörökítették a társadalmi- és gazdasági viszonyaiban, életmódjában gyökeres változást tapasztaló vidéki társadalom és a kutatók találkozásának pillanatát is. A mozgóképes megörökítéshez vezető út bemutatása reményeim szerint a kor néprajzi érdeklődésének kutatásához szolgálhat egy apró, talán nem haszontalan adalékkal.

---

különböző szintű bemutatóin (helyi, járási, megyei) is gyakran látták el a szakmai értékelés feladatát. Fügedi–Szélpál-Bajtai 2015: 92.

[62] További adalék a témában a Népművészeti Intézet Néprajzi Osztályának élén álló Muharay Elemérnek a helyi közösségek táncéletére gyakorolt hatása, melyet Maácz László részletez visszaemlékezésében. Fügedi–Szélpál-Bajtai 2015: 205–206.

Irodalom

Deáky Zita – Koltay Erika (szerk.)
2016 *Maglódi hagyományok*. Maglód: MagHáz Centrum.

Dóka Krisztina
2011 *A magyar táncfolklór átalakulása*. Doktori disszertáció. Kézirat. Budapest: Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar.

Erdei Ferenc
1942 *Magyar tanyák*. Budapest: Athenaeum.

Farkas Lajos
1895 A „kállai kettős". *Ethnographia* 6. évf. 4. sz. 288–297.

Földiák András (összeáll.)
1996 A Magyar Művelődési Intézet ötven évének öt korszakából. *SZÍN* 1. évf. 2. sz. 2–7.

Fügedi János – Szélpál-Bajtai Éva (szerk.)
2015 *Maácz*. Budapest: L'Harmattan, MTA Zenetudományi Intézet.

Gönyey Sándor – Lajtha László
1943 Tánc. In Viski Károly (főszerk.): *A magyarság néprajza. IV. A magyarság szellemi néprajza: Zene – tánc – szokások – hitvilág – játék*. Második, átdolgozott kiadás. Budapest: Királyi Magyar Egyetemi Nyomda. 76–131.

Karácsony Zoltán
2003 Martin György: A botoló tánc zenéje. *Folkmagazin* 10. évf. 1. sz. 30–31.

Kósa László
1998 *Paraszti polgárosulás és a népi kultúra táji megoszlása Magyarországon (1880–1920)*. Budapest: Planétás Kiadó.

Központi Statisztikai Hivatal
1956 *Magyarország helységnévtára*. Budapest: Közigazgatási és Jogi Könyvkiadó.

Luby Margit
1959 Porcsalmai botoló. *Alföld* 10. évf. 5–6. sz. 168–170.

Martin György
1965 Beszámoló a Népművészeti- és Népművelési Intézetben végzett tánckutató munka eredményeiről. *Ethnographia* 76. évf. 2. sz. 251–259.

Martin György – Pesovár Ernő
1958 A Szabolcs-Szatmár megyei monografikus tánckutató munka eredményei és módszertani tapasztalatai. *Ethnographia* 69. évf. 3. sz. 424–436.

Márkus Mihály
1943 *A bokortanyák népe*. Budapest: Kir. Magy. Pázmány Péter Tudományegyetem Magyarságtudományi Intézete.

Morvay Péter
1949 A népi tánckutatás két esztendeje. *Ethnographia* 60. évf. 1–4. sz. 387–393.

MORVAY Péter – PESOVÁR Ernő (szerk.)
1954 *Somogyi táncok*. Budapest: Művelt Nép Könyvkiadó.
NAGY József
2008 Kényszerszövetkezetek Magyarországon (1948–1956). 1. A szövetkezeti szervezés előzményei. *Agártörténeti Szemle* 49. évf. 1–4. sz. 169–211.
NYÁRÁDY Mihály
1969 A nagykállóiak „kállai kettős" tánca. *Szabolcs-Szatmári Szemle* 4. évf. 3. sz. 23–44.
Ö. KOVÁCS József
2012 *A paraszti társadalom felszámolása a kommunista diktatúrában. A vidéki Magyarország politikai társadalomtörténete 1945–1965*. Budapest: Korall.
2015 *Vidéki Magyarország 1945–1970. Dokumentumok földről, hatalomról, emberi sorsokról.* Budapest: Balassi Kiadó, Korall.
PALÁDI-KOVÁCS Attila
2000 A „pásztorrend". In PALÁDI-KOVÁCS Attila (főszerk.) – SÁRKÁNY Mihály – SZILÁGYI Miklós (szerk.): *Magyar néprajz nyolc kötetben VIII. Társadalom*. Budapest: Akadémiai Kiadó. 117–137.
PÁLFI Csaba
2006 A Gyöngyösbokréta története. In FELFÖLDI László – KARÁCSONY Zoltán (szerk.): *Magyar táncfolklorisztikai szöveggyűjtemény II/A*. Budapest: Gondolat Könyvkiadó, Európai Folklór Intézet. 397–434.
PESOVÁR Ernő
1987 In memoriam Martin György. *Ethnographia* 98. évf. 2–4. sz. 149–159.
RÉTHEI PRIKKEL Marián
1924 *A magyarság táncai*. Budapest: Studium.
ROMSICS Ignác
2010 *Magyarország története a XX. században*. Budapest: Osiris Kiadó.
SIMKÓ Gyula
1909 *Nyíregyháza és tanyáinak települése*. Kolozsvár: Stief Jenő és Társa.
SZEMKEŐ Endre – VIGA Gyula
2005 Márkus Mihály (Nyíregyháza, 1912. augusztus 16. – Kassa, 2004. október 5.). In VERES László – VIGA Gyula (szerk.): *Herman Ottó Múzeum Évkönyve XLIV.* Miskolc: Herman Ottó Múzeum. 691–697.
[sz.n.]
1952 *Az országos társadalmi néprajzi gyűjtés tájékoztatója.* Budapest: Népművészeti Intézet.
[sz.n.]
1953 *A társadalmi néprajzi gyűjtés alapkérdőíve.* Budapest: Művelt Nép Könyvkiadó.
[sz.n.]
2010 Akikre emlékezünk. *Gödöllői szolgálat* 19. évf. 18. sz. 8.

Tóth Heléna

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

Valuch Tibor

2005 *Magyarország társadalomtörténete a XX. század második felében.* Budapest: Osiris Kiadó.

Varga Zsuzsanna

2006a Paraszti követelések 1956-ban. In Estók János (szerk.): *1956 és a magyar agrártársadalom.* Budapest: Magyar Mezőgazdasági Múzeum. 81–104.

2006b A falusi társadalom feszültséggócai az 1950-es évek közepén. *Múltunk* 51. évf. 4. sz. 223–239.

2014 Kiútkeresés az agárszektor válságából az „új szakasz" (1953–1954) idején. *Századok* 148. évf. 1. sz. 117–132.

Verebélyi Kincső

2005 *Szokásvilág.* Debrecen: Néprajzi Tanszék.

Vitányi Iván

1964 *A magyar néptáncmozgalom története 1948-ig.* Budapest: Népművelési Intézet.

Archívumi források

MTA BTK Zenetudományi Intézet Népzene- és Néptánckutató Osztály és Archívum

Filmtár

Ft. 2. (Nagykálló), Ft. 260. (Nagykálló), Ft. 299. (Nyíregyháza–Bundásbokor), Ft. 300. (Nyíregyháza–Debrőbokor), Ft. 302. (Nagykálló–Császárszállás), Ft. 303. (Nyíregyháza–Tamásbokor).

Kézirattár

Akt. 0090. (Őrhalom, Hugyag), Akt. 0120. (Maglód), Akt. 0154. (Báta), Akt. 0192. (Bugyi), Akt. 0207. (Harc), Akt. 0223. (Harc), Akt. 0229. (Dömsöd), Akt. 0250. (Maglód), Akt. 0235. (Maglód), Akt. 0313. (Dunapentele), Akt. 0489. (Petneháza, Baktalórántháza, Nagyhalász, Tiszarád, Vasmegyer, Felsőzsolca), Akt. 0583a. (Görögszállás, Királytelekpuszta), Akt. 0583b. (Debrőbokor), Akt. 0583c. (Bedőbokor), Akt. 0583d. (Halmosbokor), Akt. 0583e. (Kazárbokor), Akt. 0583f. (Vajdabokor), Akt. 0583g. (Siposbokor), Akt. 0583h. (Bundásbokor), Akt. 0583i. („Rozsrétbokor II.", „Rozsrétszőlő"), Akt. 0583j. (Alsópázsit), Akt. 0592. („Felsőbadurbokor", Felsőpázsit), Akt. 0593. („Felsősóskút"), Akt. 0594. (Tamásbokor), Akt. 0595. (Magyarbokor), Akt. 0597. („Császárszállás-Butykatelep").

Kézirattár (Feldolgozás alatt)
Chernelházadamonya (Akt. F.a.), Hosszúpereszteg (Akt. F.a.), Zalabér (Akt. F.a.), Egervár (Akt. F.a.), Zalavár (Akt. F.a.), Bérbaltavár (Akt. F.a.), Oszkó (Akt. F.a.), Hévízgyörk (Akt. F.a.), Kiskunlacháza (Akt. F.a.), Mende (Akt. F.a.), Monor (Akt. F.a.), Gomba (Akt. F.a.), Gyömrő (Akt. F.a.).

Térkép

Timár Gábor et al.
2008 Nyíregyháza: Magyarország katonai felmérése, 1941. In Timár Gábor et al.: *Magyarország topográfiai térképei a második világháború időszakából*. DVD. Budapest: Arcanum.

The Folkdance Researchers and the *Bokortanyák Népe* (People of Clustered Rural Settlements) in the Material and Manuscripts of the Institute of Folk Arts

In my paper, I shed light on the research possibilities of manuscripts and label collections that precede filming of folk dances and establish the ethnographic background of motion picture collections, through the material of predominantly dance folkloristical collections made in the *bokortanya*'s (clustered rural settlements) in 1956. Putting the source group into a social context has a significant importance in my analysis. Collections were conducted with the assistance of the Ethnography Department of the Institute of Folk Arts in Hungary. Preparation of the filming was ensured by Ilona Jakab's field trips, the results of which the collector documented in details on labels. Motion picture recording, of which György Martin made reports, was conducted by a larger work group including Ilona Jakab, Anna Gábor, György Martin, Ferenc Pesovár, and István Halmos. With the examination of the source group we can have a better insight on the era's changes of interests, research methods and collection process. As a social background, we can identify the population exchange after World War II, and municipality measures and agricultural policies in the 1950s: these factors got to the surface in the material of the predominantly dance folkoristical collection, as they led to the transformation of the contexts of dance life. Reports made for the Institute of Folk Arts about the patronage of certain dance groups provide insights into the mechanisms of the relation between the field and the collector.

Hanusz Zsuzsanna

Mi a magyar, mi a szlovák? – Nemzeti táncaink kialakulását kísérő nézetek és eredetviták a 19. század első felének sajtójában

Nemzeti táncaink kialakulásának és az ezt kísérő különféle elképzelések, előítéletek és eredetviták történetének tanulmányozása előtt mindenekelőtt fontosnak tartom kihangsúlyozni a kort, melyben az alábbiakban bemutatott írások születtek. A nemzeti romantika korát, mely Európa nemzeteit – különösen a függetlenségüket még ki nem vívott kisebb nemzeteket – önmeghatározásra késztette, és amely programnak a nemzeti táncok kiválasztása is részévé vált. Kelet-Közép-Európában ebben a korszakban nemzeti tánctípusok egész sora emelkedett ki, elsősorban a paraszti tánckultúra közegéből. Így például német és osztrák területeken a *walzer* és a *ländler*, cseheknél a *polka,* lengyeleknél a *polonaise*, a *mazurka* és a *krakowiak*, a szlovákoknál az *odzemok* vagy az erdélyi románoknál a *kaluser*.[1] A magyarok esetében két tánc emelkedett ez időben az egész országot és társadalmat átfogó, a külföld számára is a magyarság tánckultúráját képviselő nemzeti tánc rangjára: a verbunk és a csárdás.[2] Hogy a körülöttük kialakult vitákat, felmagasztaló vagy éppen elmarasztaló nézeteket mélyebben megértsük, szükségesnek tartom röviden nemzeti táncaink kialakulásának folyamatát felvázolni.

A 18. század utolsó harmadától a 19. század közepéig tartó, nemzeti táncaink kialakulását eredményező időszakban – Martin György tanulmányai nyomán – alapvetően két fejlődési szakaszt különböztethetünk meg.[3] Az első szakaszban a nemesi katonanemzet ideáljának a toborzások során feltűnő verbunkos tánc mutatkozott a legmegfelelőbbnek. Ez a lassú tempójú, keleties hangzású zenére járt,

---

[1] Martin 1984: 355.

[2] Hozzá kell tennünk, hogy Martin György *Népi tánchagyomány és nemzeti tánctípusok Kelet-Közép-Európában, a XVI-XIX. században* címmel megjelent utolsó tanulmányában a magyarság nemzeti táncai közé sorolja a hajdútáncot is, mely a 16–17. században, a török ellenes harcok idején élte virágkorát és vált általános Kárpát-medencei táncstílussá. Alapvető különbség azonban, hogy a hajdútánc esetében egy spontán jelenségről volt szó, különféle társadalmi rétegeket átfogó nemzeti tánccá válását elsősorban a történelmi körülményeknek köszönhette (fontos ugyanakkor megjegyeznünk, hogy a hajdútáncot érintő történeti adatok forráskritikája még várat magára). Ezzel szemben a verbunk és a csárdás kiválasztásában a korabeli nemzeti elitréteg – lásd az itt bemutatott írásokat – már tudatos irányító szerepet játszott. Modern értelemben vett nemzeti tánctípusoknak így csak ez utóbbi két tánc tekinthető, melyek már a nemzeti öntudatra ébredés következményeként kialakuló nemzetfogalommal párhuzamosan születtek. Lásd bővebben Martin 1984: 355–359.

[3] Martin 1977: 40–43; 1984: 359–360.

katonai élethez kötődő férfitánc volt az, melyet elődjeink a magyar jellemet leginkább kifejezőnek, a *legnemzetibbnek* gondoltak. Tökéletesen beleillett ugyanis abba a képbe, ahogyan a magyarság magát látni és más nemzetek előtt *láttatni* szerette volna: az Ázsiából eredeztetett, méltóságteljes, szabadságszerető, büszke nemzet karakterébe. Nem csoda hát, ha korabeli *táncteoretikusaink* a verbunkot szívesen érezték a magyarság ősi, eredeti táncának. Ugyanakkor, míg ezt a valójában egészen új keletű táncot évszázadokra visszanyúló történelmi múlttal igyekeztek felruházni, gyakran éppen azokat a táncainkat utasították el, melyek elődjeink táncához valójában sokkal közelebb álltak. Ilyen sorsra jutottak többek közt az egykori fegyveres hajdútánc tovább élő paraszti formái, az eszközös pásztortáncok, vagy tánchagyományunk régi, az új stílusú csárdást megelőző rétegét alkotó forgós-forgatós páros táncaink.

A második szakaszban, a reformkor előrehaladtával azonban mindezen nemesi tánceszmény mellett egyre erőteljesebben jelentkezett a nemzeti társastánckultúra megteremtésének polgári igénye, és vetődött fel egyúttal a kérdés: miként lehetne idegen mintákat utánzó közösségi szórakozásainkat ismét nemzeti színezetűvé tenni? Ezen új igényeknek a vitézi katonatánc ideálja már kevésbé tudott eleget tenni. Páros, pontosabban társastáncra volt szükség, mely a kor kirakatát jelentő reformkori bálokon képes felvenni a versenyt a külföldi divattáncok egész sorával (kiváltképp az oly gyűlölt keringővel), és kellőképpen hirdeti a függetlenségét kivívni igyekvő magyar nemzet erejét és önállóságát. Mindez alapvetően kétféle nemzeti tánctípus megjelenését eredményezte. Egyrészt létrejöttek első jelentős, táncművészeink által szerkesztett népies műtáncaink,[4] másrészt pedig az 1840-es évek elejétől a nemzeti tánc rangját kivívva, az előkelő városi báltermekben is megjelent, sőt még nagyobb sikert aratott az individuális rögtönzésen alapuló friss páros táncunk, a csárdás. A csárdás, ez a 19. század első felében még javában formálódó és számos néven előforduló,[5] az új táncstílus jegyei mellett még a korábbi forgós-forgatós tánchagyomány nyomait is erőteljesen magán viselő páros táncunk,[6] kezdetben úgyszintén kevésbé illett bele a verbunk kapcsán felvázolt elképzelt-vágyott magyarságképbe. Sokszor bizony olyan komoly vádakkal és elő-

[4] A legközkedveltebbek közül megemlíthetjük Szőllősy Szabó Lajos *Körtánc*át (1841), Thury János *Magyar nemzeti körtánc*át (1842), Farkas József *Magyar négyes*ét (1842), vagy Veszter Sándor *Társalgó*ját (1846).

[5] A csárdásnak megfelelő tánccal a korabeli forrásokban 1843-ig számos különböző megnevezés alatt találkozhatunk. Csak pár példát említve: friss magyar, bokortánc, három a tánc, bokázó és forgó magyar, szabálytalan magyar, közönséges magyar. A csárdás mint táncnév – legalábbis a korabeli báli beszámolók tanúsága alapján – ezt követően vált elterjedtté. Lásd bővebben Szentpál 1954: 20–22. Hozzá kell azonban tennünk, hogy a csárdás megnevezés zeneművekre alkalmazva már korábban is létezett (lásd például Rózsavölgyi Márk *Lassú Csárdás* címmel jegyzett művét 1835-ből).

[6] Pesovár 1997: 56–68.

ítéletekkel kellett megküzdenie, mint az erkölcsökre és egészségre gyakorolt rossz hatás, vagy az idegen, elsősorban a szlovák eredet, vagy legalábbis a rá gyakorolt szlovák hatás.

Tanulmányom további részében ezeket a folyamatokat próbálom tetten érni konkrét példákon keresztül, mégpedig a 19. század első felében egyre inkább kibontakozó sajtó újságcikkeinek segítségével. Ezek az írások, bár még egészen távol állnak a valódi tudományosságtól, a kor táncszemléletének vizsgálatára azonban mindenképpen alkalmasak. Természetesen nem lehetett célom a sajtóban fellelhető teljes, tánccal foglalkozó korabeli forrásanyag feldolgozása, hiszen ez messzemenően túlhaladja egy tanulmány kereteit. Így elsősorban azokra az írásokra koncentrálok, melyek a következő kérdések megválaszolásában segíthetnek: Miként változott a nemzeti táncaink egyes típusairól alkotott véleményünk és ennek tükrében egyúttal *nemzeti önképünk* a 19. század első felének folyamán? Milyen ideológiák vezérelték a táncról szóló közíróinkat egy-egy tánc támogatásában vagy elítélésében, magyarnak vagy idegennek ítélésében? Mely tényezők és érvek segítették a magyar nemzet jellemével korábban összeegyeztethetetlennek vélt, leggyakrabban szlovák eredetűnek ítélt friss páros táncainkat nemzeti táncként való elfogadásukban?

Témánk szempontjából elsőként Sándor István *Sokféle* címmel Győrben kiadott lapja érdemel figyelmet, pontosabban az ebben 1801-ben megjelent *A' régi s mostani Magyar Énekről és Tántzról* című írás. Ebben a szerző áttekintve az általa ismert táncok egész sorát, igen érdekes képet mutat a századforduló táncszemléletéről. A *régi Magyar Tántz* után kutatva megállapítja, hogy az minden bizonnyal nem egyezik korának *Fris-Tántz*ával. Ezt szertelensége miatt ugyanis sokkal inkább cigánynak, mintsem magyarnak ítéli, hiszen ebben a „Legény a szüntelen ugrálása 's lábainak szerteszéllel hányása 's veregetése miatt tsak nem kiadja a lelkét."[7] Mindezt egyúttal *egy húron pendülő*nek tartja a *fő széditő Német Tántz*cal, a *Walzerisch*sel, mely szerzőnk szerint számos fiatalnak nem csupán erkölcsi romlását, de egyenesen a vesztét is okozta. Ezzel szemben a régi magyar táncokat sokkal inkább a lassú *Palotás Tántz*ban jelöli meg, még annak ellenére is, hogy ennek lengyel rokonságával tisztában van,[8] és szintén igencsak pozitívan nyilatkozik

[7] Sándor 1801: 72.

[8] Fontos megjegyeznünk, hogy ez a palotás nem egyezik a későbbiekben ugyanezen néven elhíresült társastánccal. Bár Sándor István a táncnak nem adja pontosabb leírását, pótolja ezt számunkra három évtizeddel később egy írásában Garay János: „Mintegy 30 év előtt hasonlóan divatozott honunkban az is, hogy a' magyar táncz-mulatságokat lassú magyar tánczczal kezdették-meg, mellyet lengyel táncz formájára az egész társaság, asszonyok férjfiak, öregek 's fiatalok egyszerre jártak a' tánczterem körül, valamint a' lengyel tánczot, minden férjfinak asszony párja levén, 's a' házi ur egy vendég-dámával, a' házi asszony vendég-urral menvén előre. Ez volt alkalmasint ama palotás táncz, mellyet Sándor István Sokféléjiben emlit; mert az egész palota tánczolta." Garay 1834b: 51. Egy egészen hasonló-

kora verbunkos táncáról: „Azon Tántz, mellyet most Verbungosnak hivnak, sokkal ditséretesebb, mert jóval lassúbb, 's nem olly igen pajkos; a melly okból megtartásra méltó, 's Magyar Vitézi Tántznak méltán neveztethetik."[9]

Végezetül témánk szempontjából a legérdekesebb, amit az ún. *Lejtő*[10] táncról olvashatunk, melyben a táncos *magát hol le ejtve, hol fel vetve* ugrál. Ezt a szerző egyértelműen *tót*nak ítéli, pontosabban a szlovákok *Kreptsenye* táncának mondja. Egyúttal ezzel azonosítja Balassi Bálint 1572-ben Pozsonyban bemutatott virtuóz táncát is, mely valóban szintén hasonló mozdulatokról árulkodik: „lábszárait, földig guggolva, összekapta, majd szétvetette, majd felszökellve ugrándozott."[11] Abban azonban már nem biztos a szerző, hogy ezek mellé sorolható-e Kinizsi híres kenyérmezei *toborzó* tánca,[12] melyet a későbbi írások oly gyakran a verbunk elődjének tartottak, sőt akár azzal azonosítottak. Szerzőnk mindenesetre annyiban nem járt messze az igazságtól, hogy az itt leírt mozgásformák valóban jellemzőek a szlovákok *odzemok* (*hajduk*, *hajdúski tanec*, *zbojnícky*, *valaski*, *jánošíkovski*, illetve számos egyéb néven ismert) táncára.[13] Ugyanakkor tisztáznunk kell, hogy – ahogyan azt Martin György megállapította – az ún. hajdútánc a 16–17. században társadalmi osztályokra és nemzetiségekre való tekintet nélkül az egész korabeli Magyarország tánckultúráját meghatározó táncstílus volt. Míg azonban a magyarság körében a 18. század elején elvesztette jelentőségét, és azt fokozatosan a perifériára szorította a verbunk, ezzel szemben a szlovákság körében elevenen fennmaradt.[14] Olyannyira, hogy a szlovákok éppen ezt az *odzemok* táncot választották nemzeti táncuknak.

Összefoglalva tehát a Sándor István írásából leszűrhető megállapításokat: a szerző a régi magyarokhoz méltónak és követendőnek egyedül a lassú tempójú,

---

képpen leírt táncot pedig visszaemlékezésében Podmaniczky Frigyes egyenesen *polonaise*ként említ. Podmaniczky 1888: 265.

9 Sándor 1801: 72.

10 Itt hívnám fel a figyelmet a korban használt táncterminológia sokféleségére, esetleges következetlenségére. A *lejtő*, *lejtős* elnevezés a legtöbb forrásban páros táncot takar, itt azonban – a szövegből kikövetkeztethetően – sokkal inkább hajdútáncot.

11 Idézi Pesovár 2003: 30.

12 Ekkor terelődik a figyelem az Antonio Bonfini, majd Heltai Gáspár által is megörökített táncjelenetre, mely a későbbiekben mintegy toposszá vált: „És mikoron minden vitéz ott toborzót járna, inték a' vitézek Kinizsi Pált-is, hogy ö-is meg-mutatná az ö diadalmas vígasságát. Fel-szökellék ez-okáért, és ott hátára tevé a' jobb kezét, és fogaival felharapa a' földröl egy nagy Töröknek hólt testét, és azt szájában hordozván sokáig ott tántzola véle a' Hösek között, mellyet erösen tsudálnak vala mind az Hösek mondván: Herkulesnek-is elég gondja vólna ezt mivelni." Heltai 1789: 185–186. Az itt megjelenő *toborzó* kifejezést használják fel később a nyelvújítás idején a német eredetű verbunk táncnév magyarosítására. Szily 1902. Lásd még erről Martin 1977: 41–42; 1983a: 87.

13 Dúžek 1988: 495–496; Dúžek–Garaj 2001: 48.

14 Lásd bővebben Martin: 1984: 355–359. Ez a közös múlt képezte alapját az 1905-ben és 1906-ban az *Ethnographia* oldalain zajló ún. hajdútánc-vitának is, mely során a vitatkozó felek (Réthei Prikkel Marián, Ernyey József, Fabó Bertalan, Szendrei János, Jozef Škultéty) a tánc magyar vagy szláv eredetét igyekeztek igazolni, érvekkel alátámasztani.

méltóságteljes mozdulatokat alkalmazó táncokat tartja, ezekkel szemben pedig a szertelennek ítélt, frissebb tempójú, korábbi táncrétegeinkből származó táncainkat elmarasztalja, idegen eredetűnek véli. Bár nem sajtóforrásból származnak, érdemes megerősítésül ide idéznünk a századfordulóról Csokonai Vitéz Mihály gondolatait, aki a *Dorottya, vagyis a dámák diadalma a fársángon* című vígeposzának jegyzeteiben így ír:

> Az igaz MAGYAR TÁNC, a lassú verbunkos, amit bóldog emlékezetű eleink, kik a nemzeti dolgokat korcsosodó unokáiknál jobban kedvelték, szebb és méltóbb kifejezéssel nemeses táncnak neveztek. A mi hiú, szapora és rendetlen táncunk, mellyben asszonyszeméllyek is ugrándoznak, ölelkeznek, keringenek, s kiki magáért és párjáért táncol, egész formájával megmutatja, hogy tót eredetű, az ázsiai gravitással és méltósággal átaljában ellenkezik; ezt én a nép után nevezem kuferces táncnak. – Ilyen megkülömböztetéssel, reménylem, megesmérik az olvasók a magyar tánc felől tett ítéletemnek igaz vóltát.[15]

A táncok megítélésének alapelve tehát Csokonainál is egészen hasonló. Annyi különbséggel, hogy ő a forgós karakterű friss páros táncokat ítéli szlovák eredetűnek, melyekkel szemben a verbunkot a magyar nemzeti karakternek sokkal inkább megfelelőnek tartja.

Szintén a friss páros táncaink kerülnek vád alá a következő írásban, mely Balla Károly nevéhez fűződik. Balla 1823-ban *A' Magyar nemzeti Tánczról* címmel terjedelmes tanulmánnyal állt elő a *Tudományos Gyűjtemény* hasábjain. Ebben a magyar zenét és táncot *kesergés* és *méltóság* hiányában nem is tartja magyarnak: „E szempontokból itélvén, úgy látszik, hogy a' mái úgy nevezett magyar muzsikából, csak a' vág öszve, a' magyar valódi géniusszal, melly az úgy nevezett Lassúé: a Frisses pedig, mellynek nem csak hangjai, de gyűlölt neve is ellenkezik a' Lassú méltóságával, nem egyéb, mint korcsosítás, melly osztán a táncz korcsositásra is okot adott."[16]

Ennek az erkölcsi romláshoz vezető útnak két fő okát jelöli meg a szerző. Minthogy nemzetünk az évszázadok folyamán nem figyelt oda eléggé nemzeti táncára, az egyrészt idegen, kontár táncmesterek ügyeskedésének áldozata lett, másrészt pedig szlovák hatás alá került. A szlovák befolyással kapcsolatosan a következőképpen ír:

> Egy két szeles, de talán tóttal atyafiságos magyar, kedvét lelte az Apjának vagy Anyjának Haj koza na koze tánczába, sőt fiaival is megkedveltetvén lábra kapott végre

[15] Csokonai 1798: 34. jegyzet.
[16] Balla 1823: 90–91.

> a' tót táncz: 's el felejték némelly Magyaraink, hogy a' fellengző magyar muzsikának, halálos ellensége légyen a' térdek földhöz verése: 's a' nemes érzést megalacsonyitja a' szép Nem' nyalábolása, szemtelen forgatása és ránczigálása. Mellyek ha nem annyira is mint a' tót tánczban, de csak ugyan fordúlgatnak elő a' mái magyar Frissesben is.[17]

Ugyanakkor Balla már ebből az *elkorcsosult* állapotból való kivezető út lehetőségeire is rámutat, keresve a módot egy olyan nemzeti tánc létrehozására, melyet a saját táncait elfeledett nemesség is megtanulhatna, és társasági alkalmain gyakorolhatna. A megoldást egy *Egyesület* létrehozásában látja, amely a kor *nevezetesebb magyar táncosait* felkeresné és *megtáncoltatná*, majd az előadottak alapján kiválogatná azok legtipikusabb mozgáselemeit, s ezekből megalkotná a nemzet jellemét leginkább kifejező ún. *nemzeti korlátos táncot.*[18] Mindenesetre ebbe a táncba a szeles frisset Balla természetesen nem szerkesztené bele, sőt azt mindenestől egyenesen átengedné a szlovákoknak:

> A' honnan minthogy azon szív-ömlesztő, s' fellengzve kesergő hang vág öszve a nemzeti bélyeggel, melly a Magyar Lassúé: az ezzel éppen visszányos Friss, melyből ki van minden méltóság halva, a' komoly és magyar érzemény által, soha el nem fogadható; következésképpen mint heje huja szelesség, a' nemzeti korlátos tánczból végképen számkivetendő volna. Annyival inkább, hogy ha fontolóra vesszük ennek szokott tempóját 's tactusát, azon változtatni úgy szólván semmit sem kell, csak egy Szloveket mellé állítani, 's tánczoltatni. Már pedig hogy a' Tót Nemzetnek volt és van tulajdon táncza, kérdésben sem jöhet; és így ha a' Magyarnak is van tulajdon táncza, a' minthogy van, a' Frisset a' Tót nemzettől el nem lehet disputálni; kivált ha még azt is meggondoljuk, hogy nem disputálni való.[19]

A Balla Károlyétól eltérő véleményekre is felfigyelhetünk azonban a *Tudományos Gyűjtemény*ben. Így például Mátray (Rothkrepf) Gábor[20] 1829-ben *A' Muzsikának közönséges Története* címmel megjelent nagy lélegzetű írásában, mely bár elsősorban a zenét érinti, a táncra vonatkoztatható megállapításokat is tartalmaz. Ballával szemben Mátray már sokkal óvatosabban fogalmaz a magyar zene és tánc alapvonásait illetően: „[…] nem merem azt egyenessen állítani, hogy nemzeti nótá-

---

[17] Balla 1823: 92.

[18] A *korlátos* kifejezés itt *szabályozott* értelemben szerepel, ami azt jelöli, hogy az említett táncot nem az individuális rögtönzésen alapuló néptáncként, hanem a néptáncok elemeit meghatározott szabályok szerint alkalmazó, szerkesztett táncként képzelte el, amiként ezt később a reformkori táncmesterek meg is valósították.

[19] Balla 1823: 97.

[20] A Mátray Gábor néven ismertté vált zenetörténész és zeneszerző a folyóiratban még Rothkrepf néven szerepel.

inknak tsupán 's kirekesztőleg tsak szomorúaknak kellett 's kellene lenni, és hogy közönségesen a' magyar muzsikának caractere gyász volna […]."[21]

Véleményét több érvvel is alátámasztja. Közülük az első a nemzeti muzsikánk hangulatát meghatározó hangnemeire utal: bár igaz, hogy számos nemzeti dalunk *mol tónusból* való, de ugyanolyan számban találhatunk *dúr tónusúakat* is, melyek legalább annyira régiek és nemzetiek. A szomorú nóták eredetét ehelyett azzal magyarázza, hogy *a' magyar napkeleti nemzet, a napkeletieknek muzsikája pedig nagyon hajlandó a' szomorú tónusokra.* Sőt, egyenesen szembehelyezkedik Ballának a friss páros táncokról (és egyúttal az ahhoz kapcsolódó zenéről) alkotott elmarasztaló véleményével, cáfolva azok idegen mivoltát: „Friss nótáinkat nem tarthatom Tót nótáknak; mert a' mienknek stylusa amazokétól nagyon külömbözik, valamint a' tántz módja is. Eredeti a' mi friss nótáinknak stylusa, és pedig annyira, hogy azt semmi más nemzetnél fel nem találhatjuk."[22]

Mindezzel együtt egyúttal elfogadhatatlannak tartja a magyarokra való valaha is gyakorolt szlovák hatást: „Vallyon lehet-e azt feltennünk, hogy a' régi bajuszos magyarok megengedték volna, hogy a' muzsikusok a' nemzeti mulatságokban tót nótát húzzanak, 's hogy gyermekeik, tselédjeik, jobbágyaik a tótokat majmolják tántzolásaikban."[23]

Érvei megerősítésére Horváth János veszprémi kanonoknak egy 1817-ben megjelent írását idézi,[24] mely a régi magyarok táncaként nemcsak a vitézi lassút, de egyúttal a páros frisset is elismeri. Hogy a magyar muzsikát és táncot a lassú és a friss tempó egyaránt jellemzi, sőt azok szervesen összetartoznak, a szerző a *Rákóczy eredeti nótájá*n keresztül is bizonyítva látja. Végezetül a Balla által képviselt *sorsüldözte*, búskomoly magyarság képére Mátray a következő jövőképpel reflektál, melyben már a reformkor pozitív nemzetszemléletét érhetjük tetten: „Kár volna végre számkivetni szép friss nótáinkat; mert hiszem a' magyar nem tsupán szomoruságra született, s' ha voltak is valaha arra vivő okai, hála a' kegyes égnek, elmultak azok."[25]

A fent tárgyalt gondolatok nem maradtak visszhangtalanok. Garay János *A' magyar táncz történeti tekintetben* címmel 1834-ben a *Honművész*ben megjelent tanulmánysorozatában szintén szembehelyezkedik Balla Károly nézeteivel és egyenesen Mátray Gábor tanulmányához csatlakozik, hosszasan idézve annak a friss tempójú muzsikát és táncokat védő gondolatait. A magyar táncok két fő

[21] Mátray 1829: 59.
[22] Mátray 1829: 60.
[23] Mátray 1829: 60.
[24] Horváth 1817: 83.
[25] Mátray 1829: 60.

nemét a *toborzó* (*táborozó, vitézi, verbunkos*) táncban és a *fris magyar*[26] *vagy lejtős* táncban jelöli meg, *melly közönségesen mindig felváltja a' méltóságos lassút,* és amelyet ugyanakkor – utalva Ballára – *sokan tót�ncznak tartanak*. A kettőt tehát Garay is szorosan összetartozónak tartja, még ha ennek igazolására – Mátray tanulmányának érvein kívül – saját kútfőből annyit tud csak hozzátenni, hogy véleménye szerint a hajdani magyarok feleségei és lányai nem valószínű, hogy sarkantyút húzva *Kinisy vér-toborzójá*t járták volna. A gyorsabb tempójú páros tánc elismerése és szlovák mivoltának tagadása mellett ugyanakkor a magyar karaktert leginkább kifejező táncnak Garay is a hajdani vitézek által táborban járt *toborzó*t tartja. Kinizsi egykori táncát nem csak előzménynek véli, de egyenesen kora verbunktáncával azonosítja: „Ezen táncz az, mellyet verbunkos név alatt tánczolnak ma is, ama régi toborzónak formája sarkantyúsan és társaságosan."[27] Az említetteken kívül szerzőnk a magyar táncnak további alnemeit is felsorolja, melyeket Apor Péternek a *Metamorphosis Transylvaniae* című munkájából is ismerhetünk: *süveg-táncz*, *vánkus táncz*, *lapoczka-táncz*, *gombostő-táncz*, *farkas táncz* és végül a Sándor István által is dicsért *palotás táncz*.[28]

A *Társalkodó*ban 1832-ben *Nehány szó a magyar táncz ügyében* címmel megjelent írásban szintén a friss páros táncokat elfogadóbb szemlélet mutatkozik meg, még ha ez az elfogadás feltételekhez is kötődik. A cikk a kor jelentős táncművésze, Szőllősy Szabó Lajos egyik fellépése kapcsán dicsérendőnek tartja, hogy az a szólóban járt *büszke-magány* vagy *verseny magyar* mellett a magyar tánc egyéb nemeit is bemutatta, így például a *páros-lejtős*t. Szerzőnk szerint ez az a tánc, amelyben a *nemzeti méltóság* igazán meg tud mutatkozni, ugyanakkor az előadásmódját illetően figyelmeztet:

> […] csakhogy a' tánczospár egymást díszes szelíd bánással illesse 's maguk tartása nemzeti charaktert bélyegezzen; nem mint gyakorta megesik, hogy némellyek abban tartván legművészibb ügyességüket, ha vadul, szertehadarászva, hánykolódva tót ugrásokat vagy salto mortale-kat mutathatnak, a' nézőkben személyök iránt bámulást, vagy faunusi tiszteletet gerjeszteni, egyszersmind lábficzamító mesterségöktől elijeszteni iparkodván. Ez nem magyar – ez korcs, havasi vadkecske-táncz! – Idétlenség hinni, hogy nagy apáink' komoly méltóságával összeférhessen; szilajság kivánni a' kegyes nemnek reá hajlandóságát, unottan tapasztalván a' szélmalom-keringésű erőszakos forgatást.[29]

---

[26] Az írásban használt *fris magyar* táncnév külön figyelmet érdemel. A táncnévadásnak ez a típusa, tehát a saját népnév hazai táncra való alkalmazása, mely nevével is külön kihangsúlyozza annak nemzeti hovatartozását, a korra különösen jellemző volt. Martin 1983b: 155.

[27] Garay 1834a: 43.

[28] Garay 1834b: 50–51.

[29] [sz.n.] 1832: 339.

A friss páros táncoktól tehát már nem határolódik el az írás, sőt azokat a kívánt előadásban, a szlováknak vélt szélsőséges mozgásformáktól megtisztítva és kellő hosszúságban ajánlatosnak tartja: „Pedig milly deli mulatozás e' tánczneminnk, szelíd és idomos kellőséggel lejtve! milly deli a társasági körtáncz is [...] A' vidám lassut módosan követi végre a' forgós fris vagy három a' táncz, mit az élénk és sebes mozgásu lejtés kellemsit leginkább, szokott rövidséggel azonban, hogy fárasztó ne legyen."[30]

A cikk egyúttal kiválóan szemlélteti, mely tényező játszott fontos szerepet a friss páros táncaink elfogadásában: a reformkor nemzeti társastánckultúra megteremtésére irányuló törekvése. Természetesen nem egyszerűen nemzeti táncainkról volt csupán szó, a tét ennél jóval komolyabbnak bizonyult. A nemzeti karakterjegyeinket hitelesen képviselő, a nemzet önálló, eredeti és kulturált voltát hirdető, a báltermekben is helytálló társastánc kialakítása egyúttal a kor függetlenségi törekvéseinek részévé is vált. A nemzeti táncok társadalmi szerepének megerősödése az 1840-es évektől a sajtó hasábjain is igen látványosan megmutatkozik: írók, költők, közéleti emberek egész sora érzi magáénak e nemes ügyet, véleményt formálva, vitákba bocsátkozva. Így például Czuczor Gergely, Balkányi Szabó Lajos, Vahot Imre, Várady Antal és még számosan gyakran álnév mögé rejtőzve. Mindezek közül témánk szempontjából Czuczor Gergely 1843-ban Szilágy álnéven az *Athenaeum*ban megjelent, *A' magyar tánczról* című tanulmánya érdemel kiemelt figyelmet.

Czuczor nemzeti elfogultságáról már írásának felvezetője is sokat elárul, melyben – Berzsenyinek *A táncok* című közismert, és már a korban sokat idézett verse nyomán – azt igyekszik igazolni, miként tükrözi vissza a tánc az egyes nemzetek *belső jellemé*t. A *virgonc, csapodár, finomkodó* francia, a *kábító szédülésig keringő* német, a *lábait lomhán emelgető stájer* jellemzése után a szlovákokat a következőképpen festi le: „Hazánkban a tótok, szlovákok, majd szinte a földig alázva (od zemi) bukdácsolnak, majd mintha az eget akarnák elérni fejeikkel (viszkots) ollyakat ugranak, 's valljon nem mutat-e ez majd (szükségben) igen is meghunnyászkodó, majd (szerencsében) szertelenül fennhéjázó jellemre?"[31]

---

[30] [sz.n.] 1832: 339. Szintén az előzőkkel egybecsengő, a friss táncainkat elfogadó, ugyanakkor ezek *megtisztítását* célzó gondolatokkal találkozhatunk a *Tudományos Gyűjtemény*ben 1831-ben megjelent írásban is: „A' magyar táncz lassu, vagy verbunkos, vagy pörgő. Tudom, hogy az utolsót sokan kárhoztatják, de nem veszik észbe, hogy minden jóban találkozhatik kivető, és hogy ha ez a' táncz a' fölösleges czifráktól megtisztitatik, bizonyos rendszabások alá vétetik, nem csak diszes lesz, hanem a' test izgékonysága is általa sokat nyer, a' lépéseket idomitja, a' derékot, és karokat könnyen, és bizonyos rhytmusra hajlóvá teszi. A' verbunkosról nem is szükség mondani, hogy igazán vitézi táncz, távul minden puhaságtól; komoly, férfias, mellyben a' fegyver-csattogásnak jelentése is megvagyon." H. E. 1831: 24–25.

[31] Czuczor 1843: 111.

Csupán a magyar nemzet tűnik fel kedvező színben, egy falusi lakodalom jelenetét lefestve: „Ki nem látja itt, még a' teher nyomta pórmagyarban is, a' büszke tartást, nyalka mozdulatot, hol komolyabb, hol vidámabb árnyéklataiban, ki nem a bátor önérzetre mutató szembeállást, majd andalgó, majd neki rohanó indulatot?"[32]

Czuczor terjedelmes tanulmányában a magyar táncoknak három fő nemét különíti el: a *hadi toborzó*t, a *fris magyar*t és a *pásztor-táncz*ot. A verbunkot az előzőkhez hasonlóan Czuczor is a nemzeti tánc *eredeti ősalakjá*nak tartja, Kinizsi hadi táncában és egyéb korai tánctörténeti emlékekben pedig ennek közvetlen előzményeit látja. Témánk szempontjából azonban sokkal érdekesebb, amit a friss páros táncnak a szlovák táncokkal való viszonyáról ír. Bár a kettő közti hasonlóságokat nem tudja megtagadni, írásában a két nemzet táncbéli jellegzetességeinek minél pontosabb gyakorlati elválasztására tesz kísérletet:

> Hallám némellyektől, hogy a' fris magyar nem egyéb volna elferdített tót (magyarországi szlovák) táncznál. E' véleményre rövid észrevételem következő: Igaz, hogy némi fordulatok a' fris magyarban emlékeztetnek a' tót tánczra, peregnek ebben is a' párok, van buktatója is, de milly különbség van az egésznek jellemében! A' gyakorlati tánczos jól tudja, hogy sem a' tót frisre magyaros lejtéssel, sem viszont tánczolni nem lehet, mert a' tót dobogó, a' magyar inkább lebegő, amazé duda-, ezé hegedűtáncz, amazé düllögő, ezé egyenes feszes állású, és minél távolabb esnek a tótok a' magyaroktól, annál kevesebb a' rokonság is tánczaikban.[33]

Az esetleges hasonlóságokat a továbbiakban pedig azzal magyarázza, hogy a magyarok közt gyakran megforduló szlovákok átvették azok jellemző figuráit és azokat haza térve elterjesztették. Példaként a Nyitra megyei szlovákok közt, a táncok szünetében tapasztalt *harmatáncz* felkiáltást hozza fel, melyben a *három a tánc* elferdített változatára ismerhetünk.

A Czuczornál még *fris magyar*ként emlegetett tánccal az elkövetkezőkben egyre sűrűbben, és mindinkább már az egységes csárdás név alatt találkozhatunk a kor sajtóforrásaiban. A csárdás ugyanis az 1840-es évek közepén, az előkelő városi báltermek táncrendjeiben is biztos helyet szerezve magának, hatalmas sikert aratott.[34] Hogy azonban mindezek ellenére még mindig nem küzdötte le egészen a közvéleményben a szlovák rokonságra utaló vádakat, egy 1844-es pozsonyi követbálról szóló, levélformában megírt tudósítás sorai igazolják:

---

[32] Czuczor 1843: 111. Ehhez hasonló nemzetkarakterisztikákkal több alkalommal is találkozhatunk a korabeli sajtóforrásokban. Lásd még Várady 1842: 1117; Balkányi 1845: 994–996.

[33] Czuczor 1843: 110.

[34] Lásd bővebben Szentpál 1954: 14–39; Hanusz 2013.

> A' táncz szinte illy vegyes, azon különbséggel, hogy benne a' magyar egészen hiányzik… Az ugynevezett »csárdás«, mit pedig olly nagy lelkesedéssel járnak 's tombolnak el többen, itt inkább tót, mint magyar szint visel; legalább a' – mindig azonegy – zene jellem, nem magyar, hanem valóságos tót, mint az a' felső magyarországi zenékben divatos. Tót zenére magyar tánczot én nem tudok képzelni, 's azért inkább türtem, már egypár lelkesifju szemrehányását, kik nehezen vevék, hogy velök e' tánczot nem tánczolám, mint hogy tót zenére magyarosan lejtsek. Nem illy zenére járta azt Kinizsy úgy, mikép Berzsenyink leírja; de nekünk most minden zagyvalék jó, ha némi kis nemzeties máz hártyázza azt![35]

Mindezek után joggal merülhet fel a kérdés, voltak-e a témának szlovák hozzászólói, és ezek miként vélekedtek, hiszen a kép csak így válhat igazán teljessé. Sajnos e téren – a magyarhoz hasonló gazdag sajtóanyag híján – jóval kevesebb forrás áll rendelkezésünkre. Mindenesetre megemlíthetjük Ján Čaplovičnak (ügyvéd, etnográfus, publicista) az 1820-30-as években írt, a korabeli szlovákság néprajzát összefoglaló művét (*Etnografia Slovákov v Uhorsku*), melyben a Czuczor által is említett Nyitra megyei táncos szokásokról is beszámol. Ezek szerint a táncmulatság férfiak által táncolt magyar verbunkkal kezdődött, amelyet egy bizonyos párban járt *rezký* (*frišký*)[36] *harmatanc* elnevezésű tánc követett. Ez utóbbit a szerző – Czuczorral szemben – eredeti szlovák táncnak tartja.[37] Szintén említést érdemel a szlovák prózaíró és publicista, Gustáv Kazimír Zechenter-Laskomerský írása, melyben az 1840-es évek elejének báli életét felidézve így ír: „A csárdás ekkor még nem született meg, csak annak atyját, a mi ősrégi frišký táncunkat járták (forogták) Szlovákiában."[38] A szlovák *frišký* táncot tehát a csárdás elődjének tekinti a szerző, az eredeti szövegben használt *krútil* kifejezéssel pedig egyúttal a tánc forgós mozgásformájára utal. A további korabeli szlovák forrásanyagok felkutatása, melyek a témánk kérdéskörét tovább árnyalják, a jövő feladatai közé tartozik. Ezek feltárása egyúttal fontos kiegészítésként szolgál majd jelen tanulmányhoz.

A nemzeti táncaink kialakulását kísérő nézetek és viták történetéhez, illetve ezeken keresztül *nemzeti önképünk* változásainak megértéséhez jelen tanulmány inkább adalékként szolgál, mintsem teljes képet próbálna nyújtani. Mindezek pontosabb és mélyebb feltérképezéséhez még széleskörűbb forrásfeltárásra volna szükség. A bevezetőben felvázolt folyamatok fő irányvonalai azonban a vizsgált példákon keresztül is jól megmutatkoznak. A verbunk ezek szerint a 19. század

---

35 Pompéry 1844: 203.

36 Jelentése: friss, szapora.

37 Čaplovič 1997: 221–222.

38 „Čardáš v ten čas sa ešte nenarodil, len jeho otec, náš prastarý frišký, sa na Slovensku krútil." (Szerző ford.). Zechenter-Laskomerský 1877.

első felében mindvégig megőrizte kivételezett szerepét, ennek *nemzeti*, ősi, a messzi történeti múltból eredeztetett mivoltához nem férhetett kétség. Ezzel szemben friss páros táncainknak sokkal göröngyösebb utat kellett bejárniuk, hogy a magyar páros nemzeti tánc pozícióját kiérdemeljék. A 19. század derekára beérő és egységesen csárdás nevet viselő új stílusú táncnak a megelőző évtizedekben számos váddal kellett megküzdenie: gondolták szertelennek, erkölcstelennek, túl gyorsnak, fárasztónak és ezáltal társastánc funkciójára alkalmatlannak, de a legfőbb vád, amitől meg kellett szabadulnia, a magyar nemzet jellemével való összeegyeztethetetlenség, legtöbb esetben a szlovák eredet, vagy legalábbis a szlovák táncokkal való feltűnő hasonlóság volt. Tánccal foglalkozó közíróink erre hivatkozva hol mindenestől elvetették, hol mindezt a szlovákokra gyakorolt magyar hatással magyarázták, hol hevesen magukénak vallották, hol elhatárolódtak tőle, hol pedig csupán bizonyos feltételekkel – megtisztítva minden szertelenségtől és idegenszerűségtől – tartották ajánlatosnak. Nemzeti táncként való elfogadásához nagyban hozzájárult a reformkor pozitívabb, már nem csupán a *sírva vigadó* magyarság képét sulykoló nemzetszemlélete és nemzeti társastáncigénye is.

De mi is állt valójában ennek a vitának, egymást hol erősítő, hol pedig egymással szembeforduló nézeteknek a hátterében? Ennek a megválaszolásához a 20. századi tánctörténeti kutatások tudományos és elfogulatlan szemléletének kellett elérkeznie.[39] A kérdés kulcsát ugyanis Martin György adja meg a *Magyar néptánckutatás Szlovákiában* című írásában, melyben – hangsúlyozva egyúttal a szlovák és a magyar tánchagyomány összehasonlító táncfolklorisztikai kutatásának szükségességét és fontosságát – így ír a két nemzet táncainak 19. századi viszonyáról:

> A korábbi nyugati párostánc-divatok asszimilációjának eredményeként megérlelődő, s az etnikus páros táncok jegyeit magába olvasztó, a 19. század elejétől kialakuló új kétrészes párostánc-típus jellegzetes helyi, Kárpát-medencei képződmény. Ebben a modern szintézisben főként magyar és szlovák táncbeli etnikus jegyek találkoznak, amit az egyes nemzeti tánckultúrák kialakításának hasonló polgári-nemesi igényei is motiváltak, átszíneztek.[40]

A friss csárdás és annak északi rokona, a szlovák *frišký* (*frišká*, *frišný*, *frešno*) tánc

[39] A fent tárgyalt kérdéskörrel már Réthei Prikkel Marián is foglalkozott *A magyarság táncai* című könyvében. Elsődleges célja ezzel azonban még az volt, hogy korrigálja Csokonai Vitéz Mihály és Balla Károly *tévedését*, és igazolja, hogy a két nép friss páros táncai közti hasonlóság a magyarok által a szlovákokra gyakorolt (és nem fordított irányú) hatás eredményeként jött létre. Réthei Prikkel 1924: 38–39.

[40] Martin 1997: 399.

körüli eredetvita tehát valójában eleve meddő volt, hiszen az tulajdonképpen egy, a 18. századtól tetten érhető együttfejlődés eredményeként létrejövő, mindkét nép által közösen kialakított és használt táncfajtáról szólt.

Végezetül, az előzőek fényében szeretném ismételten hangsúlyozni a kort, melyben a két nemzet táncainak összehasonlítása még korántsem tudományos alapokon, annál inkább a kor ideológiáitól fűtötten, politikai törekvésektől áthatottan történt. Az idézett elképzeléseket, egymásnak ellentmondó, olykor elgondolkodtató, olykor megmosolyogtató és egészen képtelen nézeteket tehát csakis saját koruk keretein belül szabad értelmeznünk, azokat napjaink gondolkodására kivetítenünk felettébb anakronisztikus volna. Tudomást szerezni mindezekről azonban – úgy gondolom – mindenképpen érdemes. Legalábbis azért, hogy megismerve elődjeink korának elképzeléseit és gondolkodásmódját, nagyszerű meglátásait és egyaránt tévútjait, felvértezzük magunkat saját korunk téveszméi ellen, és egyúttal átengedjük a témát az elfogulatlan tudomány vizsgálatának.

Irodalom

Balkányi (B.) Szabó Lajos

1845 A' nemzeti tánczról. *Pesti Divatlap* 31. 993–999.

Balla Károly

1823 A' Magyar nemzeti Tánczról. *Tudományos Gyűjtemény* 7. köt. 85–106.

Čaplovič, Ján

1997 *Etnografia Slovákov v Uhorsku*. Bratislava: SPN.

Csokonai Vitéz Mihály

1798 *Dorottya vagyis a dámák diadalma a fársángon*. Elérhető: http://mek.oszk.hu/00600/00635/00635.htm; utolsó letöltés: 2017. 03. 15.

Czuczor Gergely (Szilágy)

1843 A' magyar tánczról. *Athenaeum* 1. köt. 109–119.

Dúžek, Stanislav

1988 Zbojnícke tance v slovenskej ľudovej tanečnej tradícii. *Slovenský národopis* No. 3–4. 493–507.

Dúžek, Stanislav – Garaj, Bernard

2001 *Slovenské ľudové tance a hudba na sklonku 20. storočia*. Bratislava: Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied.

Garay János

1834a A' magyar táncz történeti tekintetben. *Honművész* 6. 41–44.

1834b A' magyar táncz történeti tekintetben. *Honművész* 7. 50–52.

Hanusz Zsuzsanna

2013 A csárdás meghonosodása Pozsony báltermeiben az 1840-es évek első felében. *Tánctudományi Közlemények* 5. évf. 2. sz. 29–41.

H. E.

1831 A' tánczrúl. *Tudományos gyűjtemény* 1. köt. 14–28.

Heltai Gáspár

1789 (1574) *Magyar krónika*. Második kiadás. Nagy Győr: Streibig József betűivel. Elérhető: https://books.google.sk/books?id=80tDAAAAYAAJ&pg=PA185&dq=és+mikoron+minden+vitéz&hl=hu&sa=X&ved=0ahUKEwj7noPngaLhAhXQyKQKHc2lA44Q6AEIJzAA#v=onepage&q=és%20mikoron%20minden%20vitéz&f=false; utolsó letöltés: 2019. 03. 15.

Horváth János

1817 A' Régi Magyaroknak Vallásbéli 's Erkölcsi Állapottyokról. *Tudományos Gyűjtemény* 2. köt. 27–91.

Martin György

1977 Az új magyar táncstílus jegyei és kialakulása. *Ethnographia* 88. évf. 1. sz. 31–47.

1983a Kinizsi tánca a 15. és a 16. századi forrásokban. In Berlász Mária – Domokos Mária (szerk.): *Zenetudományi Dolgozatok*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet. 77–89.

1983b Tánc és társadalom: a történeti táncnévadás típusai itthon és Európában. In Hofer Tamás (szerk.): *Történeti antropológia*. Budapest: MTA Néprajzi Kutató Csoport. 152–164.

1984 Népi tánchagyomány és nemzeti tánctípusok Kelet-Közép-Európában, a XVI-XIX. században. *Ethnographia* 95. évf. 3. sz. 353–361.

1997 Magyar néptánckutatás Szlovákiában. In Felföldi László – Pesovár Ernő (szerk.): *A magyar nép és nemzetiségeinek tánchagyománya*. Budapest: Planétás (Jelenlévő múlt). 392–400.

Mátray (Rothkrepf) Sándor

1829 A' Muzsikának közönséges Története. Második Rész. *Tudományos Gyűjtemény* 2. köt. 42–67.

Pesovár Ernő

1997 *A magyar páros táncok*. Budapest: Planétás (Jelenlévő múlt).

2003 *A magyar tánctörténet évszázadai. Írott és képi források*. Budapest: Hagyományok Háza.

Podmaniczky Frigyes

1888 A csárdás. In Podmaniczky Frigyes: *Naplótöredékek: 1824-44.* 1. köt. Budapest: Grill Károly cs. és kir. udvari könyvkereskedése. 261–289.

Pompéry János (Yole)

1844 Cím nélkül. *Életképek* 1. köt. 4. füzet. 203.

Réthei Prikkel Marián

1924 *A magyarság táncai*. Budapest: A Magyar Néprajzi Társaság Könyvtára I. Studium.

Sándor István

1801 A régi 's mostani Magyar Énekről és Tántzról. *Sokféle* 7. darab. 66–74.

Szentpál Olga

1954 *A csárdás. A magyar nemzeti társastánc a 19. század első felében*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat.

Szily Kálmán

1902 *A magyar nyelvújítás szótára*. Budapest: Hornyánszky Viktor kiadása. Elérhető: http://mek.niif.hu/13200/13278/13278.pdf; utolsó letöltés: 2018. 03. 15.

[sz.n.]

1832 Nehány szó a nemzeti táncz' ügyében. *Társalkodó* 85. 339.

Várady Antal (V.A.)

1842 Nemzeti tánczunk. *Regélő Pesti Divatlap* 96. 1117–1119.

Zechenter-Laskomerský, Gustáv Kazimír

1877 *Žarty a rozmary*. Elérhető: http://zlatyfond.sme.sk/dielo/155/Zechenter-Laskomersky_Zarty-a-rozmary/23; utolsó letöltés: 2018. 03. 15.

How Views and Debates of Origin on the Formation of Hungarian National Dances Appeared in the Media in the First Half of the 19th Century

Based on the work of György Martin and Ernő Pesovár, I examine the most important articles on dance published in journals in the first half of the 19th century. The press of this era, in line with the spirit of romantic nationalism, gave more and more room for assumptions about Hungarian national dances, mainly the flourishing *verbunk* and the *csárdás* went through a change. Numerous writers, poets and public figures spoke on this matter, praising or criticizing certain dances. Examining these writings, I will discuss the following questions: what was the role of press in the emergence of *verbunk* and *csárdás* as national dances; according to which ideologies did our writers praise or criticize certain dances; and which factors and opinions allowed the acceptance of *friss* couple dances to be regarded as national dances, as they used to be considered incompatible with the Hungarian national character and commonly thought to be of Slovakian origin.

Kavecsánszki Máté

Protestáns prédikátorok a tánc *bűnéről*

A lokális társadalom kulturális és szociális dinamizmusainak megértéséhez elengedhetetlen azoknak a reprezentációs gyakorlatoknak a vizsgálata,[1] amelyek segítségével az érintettek egyrészt kijelentenek önmagukról valamit – így társadalmi és kulturális helyzetüket, identitásukat, értékpreferenciáikat, vágyaikat, másrészről elfednek valamit, mint például valós szociokulturális helyzetüket, érzéseiket, ösztöneiket.[2] A szimbolikus közlés egyik legősibb eszköze a test, amely képes a közösség mentalitását és habitusát megjeleníteni, a társadalmi interakciók látens vagy olykor világosan kifejeződő szimbolikáját vizuálisan reprezentálni.[3] Az emberi test az elmúlt évtizedekben szerteágazó tudományos kutatások témájává vált, a számos megközelítési mód közül pedig a mentalitástörténet, illetve a történeti antropológia került legközelebb az egyén és a társadalom viszonyrendszerének a test használatán keresztül történő megértéséhez.

A test használatának és szertartásainak szabályrendszere hosszú civilizációs folyamat eredményeképpen jött létre, miközben maguk a szabályok folyamatosan változtak, alakultak. A test mozgásai, az adott korban és társadalomban szabályosnak vagy éppen szabálytalannak tartott megnyilvánulásai, gesztusai, mozdulatai a közösség mentalitásának kivetülései, amelyek mindig az adott kultúra szabályrendszeréhez, mentális háztartásához illeszkednek. Az e szabályrendszernek megfelelően mozgó test legitim, míg a szabályrendszert elvető, lázadó, groteszk test illegitim társadalmi üzenetet közvetít a külvilág felé. Médium jellege miatt a test már igen korán válogatott fegyelmező eljárások alanyává vált, amelyek kiterjedtek külső megjelenésére, a biológiai funkciókra, használatára, mozdulataira, mozgásaira, sőt még az arc mimikájára is. A civilizációs folyamat előrehaladtával a szabályozás és fegyelmezés is egyre cizelláltabb, alaposabb lett.[4]

A szabályozás és fegyelmezés a test hétköznapi megnyilvánulásai mellett a különleges alkalmakhoz kötődő mozdulataira is kiterjedt. Az *ünneplő test* meghatározott és értelmezhető rendszerbe szerveződő gesztusokkal fejezte ki, hogy

---

[1] A kutatás az MTA Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával valósult meg.

[2] Lásd Burguiére 2000: 55.

[3] Vö. Dusnoki-Draskovich 2000: 231.

[4] Lásd Lafferton 1997: 39–57; Elias 2004: 235–237.

kiszakadt a profán térből és időből, hogy időlegesen még erőteljesebb szimbolikus aktusokkal fejezze ki a hétköznapok rendjében beállt változást.[5] Akár ünneplő gesztusokról, akár rituális vagy éppen mulatsági alkalmakhoz kapcsolódó tánccselekményről volt is szó, a mozdulatrendszernek illeszkednie kellett az adott kor és társadalom testhasználattal kapcsolatos normarendszerébe, amely ugyanakkor folyamatos – olykor kifejezetten gyors, néha sokkalta lassúbb – változásnak volt kitéve. A test mozdulatait meghatározó szabályok megváltozása a hétköznapi – ünnepi vagy profán – mozdulatokból építkező tánc mozgásvilágának megváltozását is eredményezte,[6] amely néha kifejezetten erőszakosan és direkt módon, máskor szinte láthatatlanul, a kulturális folyamatok kollektív és személytelen megnyilvánulásaként történt, végső soron pedig a táncos ízlés átalakulását eredményezte.

A tánckultúrában bekövetkező módosulások értelmezése ezért vihet közelebb a közösségben bekövetkező mentális-kulturális változások megértéséhez. A tánckultúra e felfogásban a közösségi mentalitás, identitás, gondolkodás, értékválasztás kivetüléseként, performanszként és szimbólumként értelmezhető. A tánckultúrában tetten érhető változások pedig a közösség mélyén lezajló társadalmi, gazdasági, mentalitásbeli és politikai átrétegződés következményei.[7] Olyan változások sorozata rajzolható így meg, melynek során több hullámban is megrendült a közösség értékrendje és átalakult a mentalitása. Jacques le Goff klasszikussá vált értelmezése szerint a mentalitástörténet az egyén tudatának személytelen tartományait kutatja, mindazt, ami az adott kor valamennyi emberének viselkedésében megtalálható,[8] vagyis a kulturális folyamatok és jelenségek kollektív megnyilvánulásait, a gondolkodás kategóriáit és szimbólumait vizsgálja. Huizinga megfogalmazása szerint „[…] egy kor szelleme tisztábban nyilatkozik meg a mindennapi és megszokott dolgok felfogásának és kifejezésének módjában […] a mindennapi életben a nép vagy a kor szelleme fejeződik ki spontán módon."[9] A zene, az ének és a tánc pedig – utóbbi a test valamennyi mozdulatával együtt – a mindennapi élet gesztusai, amelyeket szociokulturális környezetben, valódi funkciójában célszerű vizsgálni.[10] Ennek során pedig különösen fontossá válnak a test mozdulatainak fegyelmezésére és ellenőrzésére vonatkozó törekvések.

E tekintetben különösen izgalmas a Kárpát-medence 16–17. századi tánckultúrájának elemzése. A kora újkor e századai alapvető változásokat hoznak a közép-

---

[5] A bahtyin-i fordított világ testértelmezése e helyen nem lehet feladatunk. Részletesen lásd Bahtyin 2002.

[6] Körtvélyes 1999: 74–79; Kavecsánszki 2015: 66–67.

[7] Lásd Kavecsánszki 2015: 15–22.

[8] Czoch 2006: 476.

[9] Huizinga 1982: 176.

[10] Bárth 2012: 17.

korból kilépő társadalmak mentalitásában és kultúrájában, amely a reneszánsz, a puritán protestantizmus és a megújuló katolicizmus eszmeiségének különleges egymásra épülésével, illetve a civilizációs folyamat ellenőrző mechanizmusainak – részben a protestáns racionalizmus, részben az abszolutisztikus államhatalmi törekvések, részben pedig az új erőre kapó katolikus fegyelem – korábbiaknál sokkalta erőteljesebb fellépésével jellemezhető. A kora újkori tánckultúra átrétegződésének vizsgálata, a test táncos kifejező gesztusaiban bekövetkező változások mentalitástörténeti értelmezése nemcsak a kultúrdinamikai folyamatok (pl. *népi* és *elit* kultúra szétválása, illetve interakciója) megértéséhez vihet közelebb, hanem a civilizációs folyamatok történeti antropológiai, folklorisztikai értelmezését is segítheti, amellett természetesen, hogy puszta tánctörténeti hozadéka is van. Végső soron a fő kérdés az, hogy miként árulkodnak a test gesztusai, táncos gyakorlatai a kora újkori népi mentalitásról, mennyiben figyelhetők meg a társadalmi dinamizmusok a tánckultúra átalakulásán keresztül, mik a divatkövetés főbb jellemzői és mozgatórugói, mennyiben tekinthető a tánckultúra a közösségi mentalitás kollektív reprezentációjának és hogyan viszonyul mindez az egyházi-erkölcsi hatalomhoz. E tekintetben különösen fontos a kora újkori keresztény felekezetek tánckultúrához való viszonyulásának értelmezése.

A táncalkalom, szokáskörnyezetével együtt a lokális közösség egyik szervező közege, amelynek szabályozása különösen fontossá vált a 16. századtól kezdődően. A késő középkori reneszánsz udvarokból kiinduló újfajta viselkedési normarendszer, amely lényegében a civilizációs folyamat új hullámát jelentette,[11] a tánckultúrában látszólagos fellazulást eredményezett, hiszen a korábbi tánchagyomány a párok szorosabb, zártabb összefogódzását igénylő forgós-forgatós karakterű páros táncok divatjával gazdagott. A reneszánszban meginduló általános fegyelmezési eljárás futott bele a kialakuló puritán protestáns gondolkodásba, amelynek intézményesülő egyháza kezdettől a fegyelmezési eljárás egyfajta nevelő intézményévé vált. A folyamat értelmezésekor alapvető forrásként használhatók a protestáns prédikátorok munkái, vizsgálataim során azonban nem az irodalomtudományi vagy teológiai szempontokat emelem ki. A fő kérdés ugyanis a néprajztudomány, a történeti folklorisztika és a mentalitástörténet szempontjából az, hogy az ideológia és a hatalom miként volt képes befolyásolni a tánc kulturális formáit, alkalmait és hogy ezek a szabályrendszerek hogyan és mennyiben váltak jogi népszokássá, illetve a közösségi magatartás normarendszerének részévé.

[11] Lásd részletesen Elias 2004: 112–134; 501–519.

A 16. századi protestáns prédikátorok táncellenes megnyilvánulásai ugyanakkor nem értelmezhetők pusztán csak a civilizációs folyamat újabb hullámaként, sőt még önmagában a felekezeti elkülönülés morálteológiai jellegzetességeként sem.

Magyarország 16. századi állapota, politikai, gazdasági és társadalmi helyzete – amennyiben közvetlenül érintette az emberek mindennapi életének folyását –, kihatott mind az egyén, mind pedig a közösség mentalitására, viselkedésére, habitusára.[12] A 16. század derekától kezdve a korábban csak távoli, de közeledő ellenség képét öltő oszmán-török veszély az ország népe számára fokozatosan kollektív tudati tényezővé vált, félelemmé, illetve valós léthelyzetté. A törökök közeledése, majd fokozatos európai térhódítása, a keresztény államok veszélyeztetése az európai vallásos gondolkodásban összekapcsolódott egyfajta eszkatológikus világvége várással és az eseményeknek számos ószövetségi párhuzamát vélték felfedezni.[13] A zűrzavar és kiszolgáltatottság, a kaotikus politikai és gazdasági viszonyok, a szétziláló társadalmi kapcsolatrendszerek közepette két mentális reakcióval találkozunk. Az egyik a történtek okát vélte kutatni a transzcendensben, míg a másik – előbbivel szoros összefüggésben – a bűneinkért büntető Isten kiengesztelését kívánta megvalósítani, egyúttal megnyugvást találni a kérlelhetetlenül szigorú ószövetségi példákban. Az Ótestamentum történetei, a zsidó nép hányattatásai – különösen Mózes V. könyve alapján – már a korábbi századokban is párhuzamba állíttattak a magyarság szenvedéseivel,[14] az irodalmi toposz léte a régi magyar irodalom kutató számára közismert. Kétségtelen ugyanakkor, hogy a 16. század olyan történelmi sorsfordulót jelentett az ország népe számára, amely a puszta irodalmi toposzt valóságos tartalommal töltötte fel és a hétköznapi ember gondolatvilágának részesévé vált, különösképpen a prédikátorok által közvetített, új protestáns világ- és történelemszemlélet mozaikjainak terjedése okán.

A 16. században egy szigorúan szabályozott társadalom ideálja jelenik meg, amelyben ugyanakkor jelen van az individualizáció, az egyéniségnek teret adó és az Istennel közvetlenül kommunikáló protestáns szellemiség. Ez a szabályozott társadalom az élet minden területére, az ember minden megnyilvánulására hat, az

---

[12] A habitus bourdieu-i értelemben „testiesült társadalmi viszonyt", „testbe oltott társadalmi törvényt" jelent. Bourdieu 2000: 48; Vö. Bourdieu 2002: 18–19. Az adott közösség testhasználati szabályrendszere és az ebből felépülő táncélet – hiszen a táncos mozdulat formai kivitelezésének illeszkednie kell a bevett testhasználati szabályokhoz – része a lokális közösség habitusának, amely folyamatos interakcióban áll a közösség normarendszerét szabályozni, fegyelmezni kívánó hatalom habitus-elvárásaival. Lásd erről részletesen Kavecsánszki 2019: 298–305.

[13] Őze 1991: 80.

[14] A zsidó-magyar párhuzam legfontosabb topikus összetevői: A magyarság, mint a Biblia választott népe letért a „keskeny útról", ezért Isten a törökök által bünteti meg őket. Isten kiengesztelése, az újbóli megtérés azonban reális lehetőség. Őze 1991: 16; 2016: 139.

ellenszegülőket pedig igen szigorúan bünteti.[15] A 16. század derekán megjelenő új tudati modell inkorporációja a köznapi ember gondolkodásába, az ezek hatására átalakuló vagy nem változó magatartásformák kérdése a mentalitástörténeti vizsgálódások egyik legnehezebb terepe. A protestáns prédikátorok szövegei két fontos tartalmi szegmensről árulkodnak: 1. Mi a helyes és a helytelen magatartási, viselkedési norma (többnyire az Ószövetségi példákhoz visszanyúlva)? 2. A prédikátorok saját közösségeikben a bűnök általános kánonjából jobbára azokat emelhették ki, amelyekre precedenst, még inkább szokássá, a habitus részévé vált rendszeres gyakorlatot találtak szűkebb közösségeikben, így indirekt módon a helytelenített magatartásformák jellegére és talán gyakoriságára, általánosságára is következtetni lehet belőlük. Ugyanakkor különösen fontos kérdésként merül fel, hogy a protestáns prédikátorok dörgedelmei valójában mennyiben hatottak a helyi közösségek kollektív habitusára és mennyiben alakították át viselkedési – sőt gondolkodási – rendszerüket?

A szerveződő, alakuló protestáns világkép apokaliptikus jellege részben az Ószövetségtől, részben a korai egyházatyáktól származtatható. A jó és a rossz, Isten és az Ördög közötti küzdelem értelmezésének dualisztikus hagyománya jelent meg ismét a korai protestantizmus teológusainál, amely sajátos történelemértelmezést eredményezett. A wittenbergi történelemszemlélet ugyanis mintegy bizonyítást nyert a magyarországi események által: az apokaliptikus világszemléletben Isten a bűneink miatt megbüntet bennünket, ami szeretetének és törődésének a jele, hiszen ezáltal is ösztönöz bennünket a helyes út megtalálására. Így fordulhatott elő az is, hogy Luther a törököt tanító mesterünkként, Isten fenyítő hatalmaként és az ördög dühös szolgájaként együttesen értelmezte.[16] „Az ország lakossága a világtörténelem centrumában áll. Morális szintű, személyes és kollektív döntésen áll vagy bukik, hogy a nemsokára bekövetkező utolsó ítéletkor a fény vagy az árnyak birodalmához sorolódik-e. Bűnösök vagyunk – mondják papjaink –, de a keresztények közül azért sújtatunk éppen mi, mert Istennek céljai vannak velünk."[17]

A reformációnak, céljai okán vissza kellett térnie a keresztény vallásosság első századainak hagyományaihoz. Az új teológiai rendszer kialakulása nem egyik napról a másikra történt, a 16. században az egyes lutheránus és kálvinista közösségek

---

[15] „[…] Ennek következménye az új munkaerkölcs, a világi, egyéni öntevékenység felértékelődése, vallásos tartalommal való telítődése. Ugyanakkor az egyházra és a vele kapcsolatban álló világi hatalomra az a feladat hárul, hogy ehhez minden lehetőséget biztosítson a társadalom rendjének megteremtésével. Ez a társadalom az élet minden területén komoly elvárásokat támaszt tagjaival szemben, kevéssé toleráns a megkövetelttől eltérő életvitellel »munka, viselet, viselkedés« szemben, a büntetések szigorúak. Nem tűri a társadalmi hasznosság alól magát kivonó individuális kilengéseket." Őze 1991: 72.

[16] Őze 1991: 103.

[17] Őze 2016: 140–141.

között jelentős különbségek állhattak fenn egy-egy teológiai kérdés megítélését illetően, de nem volt ez másképpen a korai keresztény egyházközségek esetében sem. Az eszkatológia, a világvége-várás, amelyet a korszak gazdasági, társadalmi és politikai változásai meg- és felerősítettek, a korai protestáns teológusok, lelkészek és tanítók gondolkodását az őskeresztény apokaliptikához vezette vissza. Feltűnt a morálteológia egy új hulláma, amely ismét felszínre hozta a kora középkori – de bibliai alapokon nyugvó – bűnlajstromokat, aktualizálta azok gyakorlati alkalmazását és a kialakított szabályrendszert megkísérelte a protestáns közösségek mindennapi életének részévé tenni.

Így talált rá a protestáns morálteológia a táncra, illetve teljes szokáskörnyezetére, a lakodalomra, farsangra, fonóra és minden egyéb, mulatozásra lehetőséget adó alkalomra. A tánc és az azzal összefüggő cselekmények, így például a lakoma, az alkoholos italok fogyasztása különös veszélyekkel telítődik, amikor a test kívánságainak kielégítésére ad alkalmat. A táncolás bűne a protestáns morálteológiában – az Ószövetség és az egyházatyák példáján[18] – a főbűnökkel válik azonosíthatóvá. Kétségtelen, hogy mind az eredendő bűn, mind pedig a cselekedet általi bűnök (részben tehát a középkori, illetve katolikus főbűnöknek) értelmezése és prédikációs interpretációja a szűkebb lokalitás függvénye, ugyanakkor alapvonásaiban illeszkednie kell a morálteológiai hagyományokhoz. A lutheri protestantizmus a bűn kérdésében dualisztikus megközelítésű, vagyis a létet a jó és a rossz harcaként értelmezi. A protestantizmus számára különös fontosságú az eredendő bűn, illetve annak ószövetségi értelmezése. Ez szorosan kapcsolódik össze a testiség és az abból származó vágyak (tehát a cselekedet általi bűnöknek) kérdésével: „Mert mibennünk minden bűn bennünk termett miként mozdítja, akár az ördög, akár ez világi, akár a test. Ottan fel indul. […] Így sok ember, mikor kísértettetik sokszor csendesz: De ha reá rohan a testi kévánság, ez világi gonosz példák, és az ördög, és az ördög izgatása, akkor nem tud ellenállni."[19]

Az eredendő bűn mellett a legfőbb bűnöket (a cselekedet általi bűnöket) a keresztény gondolkodás az egyházatyák kora óta tartotta számon, jóllehet pontos tartalmuk, jelentésük korszakról korszakra változott, sőt ugyanazon kor szerzői között sem feltétlenül azonos az interpretációjuk. A középkori keresztény bűnhierarchiában a halálos bűnök (*peccata mortalia*) és a bocsánatos bűnök (*peccata venialia*) után szerepelnek a bűn elkövetését lehetővé tévő hajlamok és irányult-

[18] A tánc bibliai megjelenéséről, illetve az egyházatyáknál történő értelmezéséről a legteljesebb hazai áttekintés Tóvay Nagy Pétertől származik. Lásd Tóvay Nagy 2004: 169–260. A Biblia táncra vonatkozó szakaszairól hasonlóan fontos adatokat közöl még Felföldi 2016: 402–417.

[19] Bornemisza Post. IV. 628.b. idézi Őze 1991: 37.

ságok, vagyis a főbűnök (*vitium capitalium*).[20] A morálteológiai bűnértelmezés szerint, aki szereti Istent, örömmel fogadja erkölcsi parancsait is. „Amikor kilúgozódik az Isten iránti szeretet, akkor már önmagunkban és a másik emberben sem látjuk az istenképiség méltóságát, önmagunkat kiszolgáltatjuk az ösztönök vágyainak, a bujaságnak, a másik embert pedig ehhez tárgyként használjuk."[21]

Nem meglepő tehát, hogy a protestáns prédikátorok táncolással kapcsolatos megnyilvánulása a hét főbűn keretrendszerét használta sémaként, kiválasztva ebből a tánc szokáskörnyezetére leginkább jellemző bűnöket, elvetve a középkorias és katolikus jellegű hetes számozást és visszavezetve az egész problémakört az ó- és újszövetségi bűnlajstromokra.

1. A kevélység, a *Superbia* a főbűnök között is a legfőbb, ebből származik a többi bűn. Ez az a gőg, amellyel az Ördög fellázadt Isten ellen: ószövetségi értelmezés szerint elbizakodottság, önszeretet, Isten mindenhatóságának kétségbe vonása, az Újszövetség szerint pedig mindez kiegészül a krisztusi tanokkal való szembefordulás bűnével. A kevélység bűnébe esnek mindazok, akik nem hajlandók alávetni magukat Isten akaratának.[22] A protestáns prédikátoroknál tehát az Isten személye ellen elkövetett valamennyi bűnnek, így a táncolás kifogásolt módozatainak is köze van a kevélységhez.

2. A fösvénység pontos meghatározása a Biblia egyetlen könyvében sem található meg,[23] de többnyire kapzsiság értelemben használatos. Kiemelendő ugyanakkor, hogy a rabbinikus hagyományban a fösvénység gyakran kapcsolódik a bálványimádáshoz is (minthogy a pénz szeretete, kívánása bálványimádáshoz vezet). A páli hagyományban és ezen keresztül részben a lutheri értelmezésben is[24] a birtoklási vággyal az ember saját magát teszi bálvánnyá és így Pál apostol kolosséiakhoz írott levele értelmében a kapzsiság kifejezetten egyenlő a bálványimádással.[25] Az efezusiakhoz írt levél szerint a fösvény Isten helyett a javakat tekinti végső céljának és ezért bálványimádó lesz.[26] A rómaiakhoz írt levélben a kapzsiság elfojtásának hátterében egy jóval régebbi gondolat jelenik meg, miszerint a bűnök székhelye maga a test, sőt egyes testrészek. A test tagjai lényegében

---

[20] Szuromi 2016: 204.

[21] Papp 2016: 95.

[22] Vö. Beran 2016: 29–30; Racs 2016: 18–28.

[23] Kocsi 2016: 88.

[24] A tánc, táncolás megítélését Luthernél legátfogóbban lásd Tóvay Nagy 2016: 197–215.

[25] „Öljétek meg tehát tagjaitokban azt, ami csak erre a földre irányul: a paráznaságot, a tisztátalanságot, a szenvedélyt, a gonosz kívánságot és a kapzsiságot, ami bálványimádás, mert ezek miatt haragszik Isten." (Kol 3,5–6). (A bibliai idézeteket itt és a továbbiakban a 2010-ben megjelent új fordítású református Biblia alapján közlöm.) Lásd Kocsi 2016: 39–47.

[26] „Hiszen jól tudjátok, hogy egyetlen paráznának, tisztátalannak vagy nyerészkedőnek, azaz bálványimádónak sincs öröksége a Krisztus és az Isten országában." (Ef 5,5). Vö. Kék 2016: 61.

a bűnök kivitelező szervei.[27] Pál Timóteushoz írt első levelében a fösvénységet tekinti minden baj forrásának, mert az ember vágyait a földiekre irányítja. Hasonlatos ez a kevélység bűnéhez, nem állnak távol egymástól, mindkettő a véges javakhoz való ragaszkodásról szól.[28] A fösvénység és a bálványimádás kapcsolata különösen fontossá válik a 16. és 17. századi prédikációs irodalom táncellenes szakaszaiban, amelyekben rendre megjelenik a zsidók bálványimádását kísérő táncolás motívuma.[29]

3. A bujaság a Bibliában érzéki vágy, kívánság, érzékiség, gyönyör és paráznaság értelmű kifejezésekkel jelenik meg a legtöbbször.[30] A paráználkodás Isten személye elleni bűn, hiszen Pál apostol a testet Jézus tagjának nevezte,[31] így annak nem rendeltetésszerű használata, a paráználkodás és egyáltalán a bujaság Isten megsértése. A protestáns prédikátoroknál a paráznaság testi és lelki értelemben is megjelenik.

> Amint midőn valakin bosszúnkat kitölthetjük, perpatvarral, haddal háboríthatjuk, ugyan hízunk utána akkor magagyilkosságot űzünk. Azonképpen az bujaságot, torkosságot, friss öltözetet, festett orca és egyéb kevély magamutogatást, vitézségednek, kazdagságodnak, (sic!) lovadnak, házadnak mutogatása, nagy édes és gyönyörűséges dolognak tettszik, maga mind ez a paráznaságnak segítő társai.[32]

A magamutogatás, a test felékesítése megint csak szorosan kapcsolódik a táncolás szokáskörnyezetéhez. A test érzéki vágyaival és az ezek elleni harccal Pál rómaiakhoz írott levele kiemelten foglalkozik. A galatákhoz írt levél még szenvedélye-

---

[27] „Tagjaitokat se adjátok oda a bűn szolgálatára, hogy a gonoszság fegyvereivé legyenek. Hanem adjátok oda magatokat az Istennek, mint akik a halálból az életre keltetek." (Róm 6,13). „Ahogyan tehát átadtátok tagjaitokat a tisztátalanságnak és a törvénytelenségnek a törvénytelenség szolgálatára, úgy most adjátok át tagjaitokat az igazság szolgálatára, hogy szentek legyetek." (Róm 6,19). „Mert amíg test szerint éltünk, a bűnök törvény által szított szenvedélyei hatottak tagjainkban, amelyek a halálnak termettek gyümölcsöt." (Róm 7,5). „Azt a törvényt találom tehát magamban, hogy – miközben a jót akarom tenni – csak a rosszat tudom cselekedni. Mert gyönyörködöm az Isten törvényében a belső ember szerint, de tagjaimban egy másik törvényt látok, amely harcol az értelmem törvénye ellen, és foglyul ejt a bűn tagjaimban lévő törvényével. Én nyomorult ember! Ki szabadít meg ebből a halálra ítélt testből?" (Róm 7,22–24.). Vö.: „Honnan vannak viszályok és harcok köztetek? Nem a tagjaitokban dúló önző kívánságok okozzák-e ezeket?" (Jak 4,1). Vö. Kocsi 2016: 51.

[28] Kék 2016: 57–59.

[29] Az ószövetségi példákról, az egyházatyák kommentárjairól, illetve a 16–17. századi prédikációs irodalom ezen szakaszairól a legteljesebben lásd Tóvay Nagy 2004: 169–260; 2018: 18.

[30] Gánicz 2016: 70–74; 79.

[31] „A test azonban nem a paráznaságért van, hanem az Úrért, az Úr pedig a testért. Isten ugyanis feltámasztotta az Urat, és hatalmával minket is fel fog támasztani. Vagy nem tudjátok, hogy a ti testetek a Krisztus tagja?" (1Kor 6,12–14).

[32] Bornemisza Post. III. 219. a, b. idézi Őze 1991: 58.

sebben teszi ezt a megigazulás tan kifejtése során.[33] Pál Titushoz írott levelében a világi vágyak megtagadására szólít fel.[34] A galatákhoz írt levél bűnlajstroma a test cselekedeteinek felsorolásánál tartalmazza a bujaságot.[35] A Rómaiakhoz írott levélben Pál óva int a tobzódástól, részegeskedéstől, bujálkodástól, kicsapongástól.[36] Páli értelemben a paráznaság egyedülálló bűn, mert a többivel ellentétben nem testen kívüli bűn, hanem a saját testünk – ami a bennünk lakozó Szentlélek temploma – elleni vétek.[37] A bujaság, Erósz bálványozásaként[38] szorosan kapcsolódik össze a paráznaság vádjával, illetve a táncolással is. Bornemisza Péter az *Ördögi kísértetek* című munkájában[39] a tánccal kapcsolatban elsősorban a paráznaság lehetőségét, a tánc erotikus jellegét emeli ki, mindamellett a táncolást az alkoholfogyasztás káros mellékhatásaival ő is egybeköti. Leírása a test mozdulatait is igen szemléletesen ábrázolja: „ezer bolondságot űznek: ki barát–táncot kezd, ki tapogatós táncot, és abban mind fülét, száját, orrát, mellyét, csecsét, mind talpig eltapogatja, és úgy izgatja az sátán sokféle fertelmességre. Aztán sövénytáncot jár és oly táncot, hogy az lábok között általvetik a kezeket."[40] A *Debrecen-egervölgyi Hitvallás* (1562) *A játékokról, táncokról, látványos mulatságokról* című fejezeté-

---

[33] „Mert én meghaltam a törvény általa törvénynek, hogy Istennek éljek. Krisztussal együtt keresztre vagyok feszítve: többé tehát nem én élek, hanem Krisztus él bennem; azt az életet pedig, amit most testben élek, az Isten Fiában való hitben élem, aki szeretett engem, és önmagát adta értem." (Gal 2,19–20). Részletesen lásd Gánicz 2016: 79–80.

[34] „Mert megjelent az Isten üdvözítő kegyelme minden embernek, és arra nevel minket, hogy megtagadva a hitetlenséget és a világi kívánságokat, józanul, igazságosan, és kegyesen éljünk a világban." (Tit 2,11–12). „Mert valamikor mi is esztelenek, engedetlenek, tévelygők voltunk, különféle kívánságok és élvezetek rabjai, gonoszságban és irigységben élők, egymástól gyűlöltek és egymást gyűlölők." (Tit 3,3).

[35] „A test cselekedetei azonban nyilvánvalók, mégpedig ezek: házasságtörés, paráznaság, tisztátalanság, bujálkodás, bálványimádás, varázslás, ellenségeskedés, viszálykodás, féltékenység, harag, önzés, széthúzás, pártoskodás; irigység, gyilkosság, részegeskedés, tobzódás és ezekhez hasonlók. Ezekről előre megmondom nektek, amit már korábban is mondtam, akik ilyeneket cselekszenek, nem öröklik Isten országát." (Gal 5,19–21).

[36] „Mint nappal illik, tisztességben járjunk: nem dorbézolásban és részegeskedésben, nem szeretkezésben és kicsapongásban, nem viszálykodásban és irigységben, hanem öltsétek magatokra az Úr Jézus Krisztust; a testet pedig ne úgy gondozzátok, hogy bűnös kívánságok ébredjenek benne." (Róm 13,13).

[37] „Kerüljétek a paráznaságot! Minden más bűn, amit elkövet az ember, kívül van a testén, de aki paráználkodik, a saját teste ellen vétkezik. Vagy nem tudjátok, hogy testetek, amit Istentől kaptatok, a bennetek levő Szentlélek temploma, és ezért nem a magtokéi vagytok?" (1Kor 6,18–19). Lásd még Gánicz 2016: 84.

[38] Papp 2016: 98–99.

[39] Folklór vonatkozásaival és a forrásban szereplő táncnevek azonosításának kérdésével részletesen foglalkozik Ujváry 1999: 184–187. A barát-tánc és a sövénytánc tánctörténeti értelmezését Pesovár Ernő vállalta: a sövénytánc olyan körtáncot jelentett, amelyben a táncosok egymásba karolva cseréltek helyet és ekképpen képezték a *sövényt*. Pesovár 2003: 9–10.

[40] Bornemisza 1977: 113.

ben egyértelmű különbséget tesz a „tisztességes" és a „szemtelen" táncok között az alapján, hogy utóbbiak a „bujaság fáklyáját meggyújtják".[41] A *szemtelen táncok* legfontosabb jellemzőjeként jelöli meg, hogy művelői „szinpadi álcákat öltenek, szemtelen viseletben s taglejtésekkel mutogatják magokat."[42] Az egyházilag elfogadott és az elutasított táncok közötti differencia főként a táncos cselekmény kivitelezésében, tehát a test mozdulataiban nyilvánul meg: a „szemérmes táncból […] hiányoznak a szemtelen és féktelen mozdulatok és érintések […]."[43]

4. Az irigység hiúság és féltékenység értelemben szerepel többek között a galatákhoz írott levél bűnkatalógusában.[44] Magában hordozza a szenvedélyt, a vágyat, sőt a törekvést is,[45] előbbiek okán pedig a tánc és a tánchoz kapcsolódó szokásalkalmak bőséges teret adhatnak neki.

5. A harag már a klasszikus görög filozófiában is egyfajta szenvedélyként nyer értelmezést, ami az ingerlékeny ember sajátja.[46] A haragvó, vad szenvedély gyakorta kapcsolódott össze már a késő középkorban is az őrülettel és a tánc szenvedélyével.

6. A torkosság mértéktelenség evésben és ivásban.[47] Az ószövetségi hagyományban a nagy ünnepek mindig örömteli események, amelyek szintén örömteliségükben kapcsolódtak össze a lakomákkal. Minthogy az étel, a jóllakás Isten ajándéka, a lakoma az Istennek való hálaadás eseménye is, ekképpen nem igazán profán alkalom. A prófétai hagyományban ugyanakkor a lakoma a gazdagok és a szegények társadalmi szembeállításának képi megjelenítésére is szolgált. A galatákhoz írott levél bűnkatalógusa szerint a részegeskedők és tivornyázók nem öröklik Isten országát.[48] A torkosság sajátos módon kapcsolódik össze az egyházatyáknál a test más bűneivel. A torkosság a szájhoz kötődik, amely kiinduló pontja a nyelv bűneinek és összefüggésben áll a paráznasággal, a szexuális bűnökkel is.[49] Talán Bornemisza a legnagyobb hatású megjelenítője:

> A tobzódók is részegesek teljességgel elidegeníttetnek az Úr Istentől. Kinek még az Ő szent igéjének hallgatásai nehéz kelletlen buzgó imádságok nem lehet. Mert miként fel serkennek mindjárt csak torkosságról gondolkodnak. Kinek édessége miatt meg alu-

---

41 Melius–Szegedi–Czeglédi 1562; Kiss 1881: 173–174. A *Hitvallás* népies vonatkozásihoz lásd Barla Sz. 1908: 193–202.

42 Melius–Szegedi–Czeglédi 1562; Kiss 1881: 173–174.

43 Melius–Szegedi–Czeglédi 1562; Kiss 1881: 173–174.

44 Lásd Fodor 2016: 106–111.

45 Soltész 2016: 115.

46 Orbán 2016: 145; 150.

47 Rózsa 2016: 155.

48 Lásd Rózsa 2016: 160.

49 Lásd részletesen Németh 2016: 168.

szik bennek a lelki édesség. És ki miatt mint egy agyon verettek ugyan el szelesednek és el kábulnak, hogy mint a barmok semmi egyébre ne gondolhassanak, hanem csak árnyék székre való ganejra, kinek külömb-külömb kívánsága miatt annyi esztelenségre jutnak, hogy ő magok sem jók mi elég, mi nem természetek felett zabálton zabálnak, etten esznek, itton isznak, és hogy a torkoknak nagyobb kívánsága lehessen ő magok külömb-külömb nyalakozásokkal izgatják kívánságokat, kik egy előbe az szépet válogatják, de végre még az disznónál is utálatosabbak lesznek némelyek az étkeket az poharakba hányják és együtt az túros étket az borral isszák, az aranyos pohárt meg unják az csizmából isznak, azt is meg unják és az pohár üveget rágják, pókot és legyet, tetvet és az bolhát rágják, eleven egeret és verébfiát kívánnak.[50]

7. A lustaság elsősorban a jóra való restséget jelenti,[51] ilyen értelemben pedig mindazok sajátja, akik a fenti főbűnöket elkövetik. Ekképpen pedig a táncolás, a mulatozás egyúttal a restség jele is.

Mint láthattuk, a tánc szokáskörnyezete a főbűnök tobzódására adhatott alkalmat, ami miatt különösen tilalmas cselekedetté vált a protestáns közösségekben, különösen akkor, ha a szokás valamilyen egyházi szertartást követett:

Ahonnét távol legyenek imez gonosz vétek: 1. Tobzódás, 2. Kevélység, 3. az igen fölötte való nagy és mértéktelen költség, 4. az undok és fajtalan beszéűek, mint az olyan síposok és hegedűsek, kik csak az sok fajtalan beszéddel töltönek üdőt, és azzal vigasztalják a vendégeket, 5. az Isteni félelemnek és szent tisztöletinek meg bánása, hogy tudnia illik, akkor ne részegesködjenek, mikor az Templomban prédikálják az Isten igéjét, és az Ő szent vacsoráját osztogatják. Mert efféle dolgokkal az nagy Istent megbántjuk és sok féle barátunkat meg botránkoztatjuk. A lakodalomban imilyen szent dolgok legyenek jelen: 1. Isteni félelem 2. Tisztösséges vigasság és örvendezés, 3. Szent dolgok felől való beszélgetés, 4. szöntelen való imátkozás, 5. arról való könyörgés, hogy szörencséssé tegye.[52]

A lakodalmi mulatozás, táncolás, italozás, összességében tobzódás elítélése rémlátomás-szerűen jelenik meg Bornemisza műveiben is: a lakodalomban mulatozók halálunk után „mind büdössek lesznek. Az fejük kaponája kopasz csont lesz, és hol imitt, hol amott hevernek minden tetemek és férgek között. Azmit most fitogtatnak, az majd semmi lesz. Azmely fogokkal rágodtak az vendégségbe, az rútul kificsorodik, az szemek kiapad, az torkok, hasok elrothad."[53]

---

50 Bornemisza Post. I./LX.
51 Gruber 2016: 196.
52 Kulcsár Post. 151. b. idézi Őze 1991: 42.
53 Bornemisza 1955: 247. Vö. Czóbel 1963: 330.

Különösen fontossá válik itt az ünnepnap szentségének megszegése, ami szintén Isten személye elleni bűn.

> Hanem ünnepnapokon is ez testi munkában, keresködésben és istentelen lakodalmakban foglalatosak inkább, hogy nem mint az Isten igéjének hallgatásában és tanulásában. Inkább sietnek az bor házhoz, hogy nem mint az szent egyházhoz: inkább kérdezősködnek arrúl, mely háznál kezdöttenek ki adni jobb bort, hogysem mint arrúl, hol hirdetnék igazban az Isten igéjét, hogy az Istent ni es meg vetöttök, ő is el hagy bennönket és nem látogat az ő áldomásával, mert vissza fordítottuk az ő igen tiszteletinek reguláit.[54]

A *Debrecen-egervölgyi Hitvallás* (1562) szigorúan fellép az ünnepnap megszentségtelenítésével szemben: „[…] azt a bálványozási játékot és táncot, mely a mámorból és részegségből keletkezett, midőn az istennek, egyházi beszéd hallgatásra és nyilvános isteni tiszteletre szentelt napokat, játékokkal és táncokkal töltik el, s midőn az Isten iránti kötelességeket a csáb, játék és táncok miatt elmulasztják: kárhoztatjuk; miként a végzések és zsinatok is tanitanak."[55]

Az 1576. évi hercegszőlősi zsinat ugyanígy rendelkezik: „Mostanság az ünnepnapokon az Isten haragját gerjesztik: […] mert azac az nagy hivalkodasban, kevelsegben, resegsegben, feddesben, pörlesben, tanczolasban, vizha vonyasban, éktelen jatekokban, es egyeb soc gonossagokba mulattyok el az ünnep napot."[56]

A hercegszőlősi zsinat határozott táncellenes állásfoglalást is közzétett: „Az tánc miképpen, hogy keresztyén és tisztességes emberhez nem illik, ezenképpen senkinek szabaddá nem hagyatik, hanem inkább azt akarjuk, hogy minden tanító közönségesképpen tiltsa."[57]

Ugyanerről rendelkezik a Bars megyei kánon (vagyis a galántai zsinat határozatai 1592-ből), mely „az tánczot mind menyegző lakodalmában, mind kegyig egyéb közönséges helyen az prédikátoroktul és azoknak házas-társoktul is tiltja erősen."[58]

A táncolás alkalmatlan helyének és idejének kárhoztatása természetesen a prédikációs irodalomban is megjelenik, de igazi erejük majd csak a 17. században bontakozik ki olyan szerzőknél, mint Gyulai Mihály tiszadobi lelkipásztor (*Fertelmeskedő, s bujalkodó Tancz jutalma*, 1681), Pathai Baracsi János református lelkész (*Tancz felbonczolása*, 1683) és Szent-péteri István református lelkész (*Tántz pestise*, 1697).[59]

---

54 Kulcsár: Post. 140. a. idézi Czóbel 1963: 329.

55 Melius–Szegedi–Czeglédi 1562. Kiss 1881: 173–174. Lásd még: Barla Sz. 1908: 193–202.

56 Hercegszőlősi zsinatok [sz.n.] 1577: 9. szakasz.

57 Hercegszőlősi zsinatok [sz.n.] 1577: 30. szakasz. Vö. Czóbel 1963: 337.

58 A galántai zsinat határozatait tartalmazó *Barsmegyei Kánonok* [sz.n.] 1592.

59 Az említett munkák elemzését lásd Tóvay Nagy 2004: 169–260; 2018: 9–26.

A prédikációk hevének és hangulatának megértésekor ugyanakkor továbbra is fokozottan kell figyelembe vennünk Magyarország közállapotát. A 16. század politikai, gazdasági és társadalmi változásait a hétköznapi ember sokszor a nyomor terjedésében, a háborúk pusztításaiban, az anyagi javak szűkülésében tapasztalta meg. A protestáns eszkatológia, a wittembergi történelemszemlélet és Magyarország politikai jelenvalósága, az ország háborús állapota kapcsolódik itt egybe:

> Körülbelül a mohácsi csata után Magyarországon is megkezdődik a drága tobzódás és fényűzés ellen való heves és terjedelmes agitáció, a reformáció erősebb, hirtelen terjeszkedésével egyszerre. Az irodalom, mit ekkor szinte kizárólag protestánsok mívelnek, megzajosul, telehangosodik a részegség, korcsmázás, a pompázó öltözködés, a fajtalan mulatozás, a Pazar lakomázás, a költséges, drága, szegénységbe döntő életmód ellen támadó siralmakkal, feddésekkel, gúnyolódó, fenyegető hanggal.[60]

A protestáns irányítás alá kerülő városokban mindezek városi statútumok formájában világi rendszabályokká váltak. Lerövidítették a keresztelők, lakodalmak és egyéb mulatságok időtartamát, korlátozták a vendégek számát, sőt megtiltották az erkölcstelen mulatozást. A *Debrecen-egervölgyi Hitvallás* (1562) kifejezetten felszólít a test cselekedeteinek megölésére, az uralkodó bűnök elnyomására, miközben kijelenti, hogy „apácákra, táncokra, bohócokra, haszontalan játékokra ne vesztegessék el az ország jövedelmét."[61]

Így jutunk el a wittenbergi történelemszemlélettől az alakuló protestáns morálteológia bűnértelmezésén keresztül a tánc egyes nemeit és formát tiltó egyházi törvényekig, amelyek alapjává válnak a protestáns szelleműve váló települések világi hatóságai által életbe léptet rendszabályoknak, amelyek korlátozzák vagy megtiltják a tánc bűnével is terhelt szokáscselekményeket.

Megkezdődik a tánc református egyházfegyelmi korszaka.

Irodalom

BAHTYIN, Mihail
2002 *Francois Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*. Budapest: Osiris Kiadó.

BARLA Sz. Jenő
1908 Az 1562. évi Debreceni Hitvallástétel népies vonatkozásai. *Ethnographia* 19. évf. 4. sz. 193–202.

[60] CZÓBEL 1963: 324.
[61] Lásd CZÓBEL 1963: 335–336.

BÁRTH Dániel

2012 Történeti folklorisztika Magyarországon. Előzmények és távlatok. *Etnoszkóp* 2. évf. 1. sz. 9–21.

BERAN Ferenc

2016 A kevélység az erkölcstanban. In PUSKÁS Attila – PERENDY László – HOVÁNYI Márton (szerk.): *A hét főbűn.* Teológiai tanulmányok. Budapest: Szent István Társulat, Az Apostoli Szentszék Könyvkiadója. 29–37.

BIBLIA

2010 *Istennek az Ószövetségben és az Újszövetségben adott kijelentése.* Magyarázó jegyzetekkel. Magyarországi Református Egyház Kálvin János Kiadója.

BORNEMISZA Péter

1955 (1578) *Válogatott írások.* Szerkesztette NEMESKÜRTY István. Budapest: Magvető Kiadó.

1977 (1578) *Ördögi kísértetek avagy Röttenetes utálatosságáról ez megfertéztetett világnak.* Szerkesztette NEMESKÜRTY István. Budapest: Helikon.

BOURDIEU, Pierre

2000 *Férfiuralom.* Budapest: Napvilág Kiadó.

2002 *A gyakorlati észjárás. A társadalmi cselekvés elméletéről.* Budapest: Napvilág Kiadó.

BURGUIÉRE, André

2000 A történeti antropológia. In SEBŐK Marcell (szerk.): *Történeti antropológia.* Budapest: Replika Kör. 49–72.

CZOCH Gábor

2006 Mentalitástörténet. In BÓDY Zsombor – Ö. KOVÁCS József (szerk.): *Bevezetés a társadalomtörténetbe.* Budapest: Osiris. 473–499.

CZÓBEL Ernő

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

DUSNOKI-DRASKOVICH József

2000 A fordított világ mentális sémája. In SASFI Csaba (szerk.): *Régi témák, mai kérdések a mentalitástörténetben. Rendi társadalom – polgári társadalom 11.* Esztergom: Hajnal István Kör, Komárom-Esztergom Megyei Önkormányzat Levéltára. 231–270.

ELIAS, Norbert

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

FELFÖLDI László

2016 A Biblia táncra vonatkozó részletei és bibliai témák a néptánchagyományban. In BIHARI NAGY Éva et al. (szerk.): *Diptichon. Tanulmányok Bartha Elek tiszteletére.* Debrecen: Debreceni Egyetem Néprajzi Tanszék. 402–417.

FODOR György

2016 Az irigység a Bibliában. In PUSKÁS Attila – PERENDY László – HOVÁNYI Márton (szerk.): *A hét főbűn.* Teológiai tanulmányok. Budapest: Szent István Társulat, Az Apostoli Szentszék Könyvkiadója. 106–111.

GÁNICZ Endre

2016 A bujaság a Bibliában. In PUSKÁS Attila – PERENDY László – HOVÁNYI Márton (szerk.): *A hét főbűn.* Teológiai tanulmányok. Budapest: Szent István Társulat, Az Apostoli Szentszék Könyvkiadója. 70–86.

GRUBER László

2016 A lustaság az erkölcstanban. In PUSKÁS Attila – PERENDY László – HOVÁNYI Márton (szerk.): *A hét főbűn.* Teológiai tanulmányok. Budapest: Szent István Társulat, Az Apostoli Szentszék Könyvkiadója. 193–203.

HUIZINGA, Johan

1982 *A középkor alkonya. Az élet, a gondolkodás és a művészet formái Franciaországban és Németalföldön a XIV. és XV. században.* Budapest: Helikon Kiadó.

KAVECSÁNSZKI Máté

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

2019 Tánc és habitus: Szempontok a kora újkori népi tánckultúra egyfajta értelmezési keretéhez. In KARLOVITZ János Tibor (szerk.): *Tanulmányok a kompetenciákra építő, fenntartható kulturális és technológiai fejlődés köréből.* Komarno: International Research Institute s.r.o. 298–305.

KÉK Emerencia

2016 A fösvénység bűne a morálteológia szemével. In PUSKÁS Attila – PERENDY László – HOVÁNYI Márton (szerk.): *A hét főbűn.* Teológiai tanulmányok. Budapest: Szent István Társulat, Az Apostoli Szentszék Könyvkiadója. 57–69.

KISS Áron

1881 *A XVI. században tartott magyar református zsinatok végzései.* Budapest: Magyarországi Protestáns Egylet.

KOCSI György

2016 A fösvénység a Bibliában. In PUSKÁS Attila – PERENDY László – HOVÁNYI Márton (szerk.): *A hét főbűn.* Teológiai tanulmányok. Budapest: Szent István Társulat, Az Apostoli Szentszék Könyvkiadója. 37–55.

KÖRTVÉLYES Géza

1999 *Művészet, tánc, táncművészet.* Budapest: Planétás Kiadó.

KULCSÁR Péter

1579 *Postilla, az az Evangeliomoknak … magyarázattia …: mellyeket eztendoe által a kereztiének gyuelekoezetibe szoktak olvasni es hirdetni …* / iratttatot az Kulczar Gyorgy also lyndvai predikátor által.

Elérhető: http://real-r.mtak.hu/687/1/RMK_I_0150-Rath_0034.pdf; utolsó letöltés: 2018. 04. 12.

Lafferton Emese

1997 Az ember és a társadalom testéről a modern tudományok tükrében. *Replika* 28. sz. 39–57.

Melius Péter – Szegedi Gergely – Czeglédi György

1562 *Debrecen-egervölgyi Hitvallás.* Elérhető: http://leporollak.hu/egyhtori/magyar/KISS2A.HTM#059; utolsó letöltés: 2018. 04. 12.

Németh Gábor

2016 A torkosság erkölcsteológiai értelmezése. In Puskás Attila – Perendy László – Hoványi Márton (szerk.): *A hét főbűn.* Teológiai tanulmányok. Budapest: Szent István Társulat, Az Apostoli Szentszék Könyvkiadója. 161–183.

Orbán Szabolcs

2016 A harag mint a főbűnök egyike. In Puskás Attila – Perendy László – Hoványi Márton (szerk.): *A hét főbűn.* Teológiai tanulmányok. Budapest: Szent István Társulat, Az Apostoli Szentszék Könyvkiadója. 143–154.

Őze Sándor

1991 *„Bűneiért bünteti Isten a magyar népet". Egy bibliai párhuzam vizsgálata a XVI. századi nyomtatott egyházi irodalom alapján.* Bibliotheca Humanitatis Historica a Museo Nationali Hungarico Digesta 2. Budapest: Magyar Nemzeti Múzeum.

2016 *Apokaliptikus időszemlélet a korai reformáció Magyarországán.* Budapest: Magyar Napló.

Papp Miklós

2016 A bujaság az erkölcstanban. In Puskás Attila – Perendy László – Hoványi Márton (szerk.): *A hét főbűn.* Teológiai tanulmányok. Budapest: Szent István Társulat, Az Apostoli Szentszék Könyvkiadója. 87–105.

Pesovár Ernő

2003 *A magyar tánctörténet évszázadai. Írott és képi források.* Budapest: Hagyományok Háza.

Racs Csaba

2016 A kevélység a Bibliában. In Puskás Attila – Perendy László – Hoványi Márton (szerk.): *A hét főbűn.* Teológiai tanulmányok. Budapest: Szent István Társulat, Az Apostoli Szentszék Könyvkiadója. 18–28.

Rózsa Huba

2016 A torkosság a bibliai hagyományban. In Puskás Attila – Perendy László – Hoványi Márton (szerk.): *A hét főbűn.* Teológiai tanulmányok. Budapest: Szent István Társulat, Az Apostoli Szentszék Könyvkiadója. 155–160.

Soltész János

2016 Az irigység az erkölcstanban. In Puskás Attila – Perendy László – Hoványi

Márton (szerk.): *A hét főbűn.* Teológiai tanulmányok. Budapest: Szent István Társulat, Az Apostoli Szentszék Könyvkiadója. 112–131.

[sz.n.]

1592 *Barsmegyei Kánonok.* Galántai zsinat végzései. Elérhető: http://leporollak.hu/egyhtori/magyar/herczkan/HERCZ8.HTM; utolsó letöltés: 2018. 04. 12.

[sz.n.]

1577 *Az Also és fölsö Baranyában valo Ecclesiaknac articulusi, melyec Herczeg Szőlősön, irattanac negyven praedikatoroc jelen voltaban, melyeket mindnyájon jóvá hattanac. Pápa.* Hercegszőlősi zsinatok. Elérhető: http://leporollak.hu/egyhtori/magyar/KISS7.HTM; utolsó letöltés: 2018. 04. 12.

SZUROMI Szabolcs Anzelm O.Praem.

2016 A hét főbűn kánonjogi megközelítése. In PUSKÁS Attila – PERENDY László – HOVÁNYI Márton (szerk.): *A hét főbűn.* Teológiai tanulmányok. Budapest: Szent István Társulat, Az Apostoli Szentszék Könyvkiadója. 204–219.

TÓVAY NAGY Péter

2004 „Szabad hát a Táncz?" A tánc motívuma a 16-17. századi magyar és latin nyelvű egyházi irodalomban. *Sic itur ad astra* 16. évf. 1–2. sz. 169–260.

2016 Luther s a tánc. In BOLVÁRI-TAKÁCS Gábor – NÉMETH András – PERGER Gábor (szerk.): *Tánc és társadalom.* Táncművészet és Tudomány IX. Budapest: Magyar Táncművészeti Főiskola. 197–215.

2018 Szentpéteri István táncbíráló prédikációja. In TÓVAY NAGY Péter (szerk.): *Források a magyar színpadi táncművészet történetéhez III.* Budapest: Magyar Táncművészeti Egyetem. 9–26.

UJVÁRY Zoltán

1999 *Folklór az Ördögi kísértetekben.* Debrecen: Csokonai Kiadó.

Protestant Preachers about the *Sin* of Dancing

Investigation revealing the forms of representing dance and movement in the early modern period is aimed at the following: carrying out folkloristic analyses of the environment of dance practices by using the sources of historical research; revealing the re-stratification of dance culture present in the early modern period; interpreting the changes happened to the dancers' body gestures from the viewpoint of the history of mentalities; and through the above-mentioned methods, analyzing the dynamics of culture and defining the relation between the local community and the (ecclesiastical) authority. Through these levels the research addresses questions like how body gestures and dance practices reveal the mentality of peasants in the early modern period, to what extent does the transformation of dance culture mirror the dynamics of society, what are the main characteristics and

drivers of attitude towards following fashion trends, to what extent does the dance culture represent the collective mentality, and how all these relate to the ecclesiastical-moral authority. The early modern period brought fundamental changes to the Hungarian dance culture: a radical innovation in the peasants' culture is the appearance and spread of turning-whirling dances, which led to the forceful intervention of the church. Hungarian dance researchers have already paid attention to the descriptive analysis of this problem, albeit an interpretation from the aspect of history of mentality and culture is attempted in the present article only by proposing some new perspectives of research.

Corina Iosif

Broadcasting Traditions – Folklore as Media Product Under the Communist Rule (Radio Cluj, 1952–1985)

It goes without saying that today one can no longer speak about *traditions* without taking into account the forms of mediatization through which peasant cultures become media products (primarily through radio and television, but also via channels/means that have to do with the spread of information technology throughout the contemporary world).[1] The process began in Europe in the first decades of the twentieth century;[2] in Romania it started with the founding of the Romanian Radiodiffusion Company (1925, with actual transmission from 1928 onward) and then of its regional stations: first Radio Moldova, which functioned from 1941 to 1944, and then regional studios in Cluj (1952), Timișoara (1955), Craiova (1954),[3] Iași (1956, this was in fact the Radio Moldova station, renamed) and Tîrgu Mureș (1958).[4] This marked the beginning of two convergent movements, on the one hand the development of folklore as a branch of the media and on the other the conceiving and subsequent fine-tuning of a number of descriptive, visual, and sound-related constructions (partially already existents) concerned with the national specific. In other words, we are speaking of the production and communication on a country-wide scale of models of visual, sound, and narrative discourse regarding the nation-state and its *national specificity* – models that could be internalized and reproduced by the masses.[5] The political significance[6] the radio

[1] This study derives from a research project (under the aegis of the National Museum of the Romanian Peasant) entitled National Culture and Folklore as its Avatar. A study of the forms, metamorphoses and function of folklore as a branch of media culture in Romania.

[2] The development of radiophony in Romania formed part of a process that, as we have said, applied to the whole of Europe between the two World Wars. The military, important political, and not least commercial usefulness of the medium had already made itself felt from the beginning of the century onward and especially during the World War I. Lovell 2015: 17–18; with particular reference to Russia.

[3] The regional radio stations at Cluj, Timișoara, and Craiova were founded in accordance with Decision 439/1952 of the Council of Ministers.

[4] These regional stations were all closed in 1985.

[5] McLuhan 1994: 19–20.

[6] Paul Starr highlights the direct influence the media have on the exercise of power. In his view, this influence makes it impossible to understand the way the media developed, the employment of means of mass communication, and the decisions that created their physical and institutional framework, unless we take full account of the political factor. Starr 2004: 1–2.

medium field possessed right from its inception was evident from the important role the state accorded to radio communication.[7] While these phenomena first saw the light between the two world wars, in Romania it was under the Communist regime that they achieved their most developed form.

The employment of traditions as media content developed in a number of distinct stages. For the purposes of this article, I will be dealing only with the first twenty years of the Communist regime. I shall be aiming to point out a number of significant aspects of the process by which the representation of traditions via the field of radio took shape, paying particular attention to the Cluj regional radio station. I will make reference to the choice and timetabling of programs, to the format of the broadcasts, and consequently to the categories and areas of mass culture that these represent.

Radio programming, by contrast with television, offers the advantage of having promoted a predominantly narrative version of the representation of traditions as content for the media. For this reason, its particular importance lies in the very fact that it produces and mediatizes (on a broad scale) a reflexive and even self-reflexive discourse regarding traditions. This discourse began as an exclusively intellectual product in the 1928–1948 period, and then gradually became one that belonged both to intellectuals and to the *actors of tradition*, that is, those inhabiting the world of the countryside.

My decision to concentrate my attention on Transylvania (represented, for our purposes, by the Cluj Regional Radio Station)[8] brings with it an added challenge. The radio output designed for this area needed, from its inception, to reflect Romanian-Hungarian bilingualism while at the same time, producing an impression of two cultures that were distinct from each other, yet enjoyed exactly the same status from a political point of view. For a good example of this, we need only listen to the recording of Radio Cluj's very first broadcast, which went out on March 15th 1954, starting at 4 p.m. It was made up of two hours of broadcasting, an hour in each language, and was structured as described below. Following the opening announcements, in Romanian and Hungarian alternately, the National Anthem

[7] The passing in July 1925 by the Delegates' Assembly of a law providing for "the installation and use of radioelectric stations and relays" implicitly also set up a government monopoly over radio-telegraphic transmission. Denize 1989: 35.

[8] I would like to take this opportunity to express my thanks to the Cluj Regional Radio Station, part of the Romanian Radiodiffusion Company, for allowing me access to its archives to pursue the research on which this project is based. My thanks are also due (in chronological order of help received) to Oana Cristina Grigorescu, Consuela Pantea, Marilena Pop, and to Marika Bács, the keeper of the Radio Cluj sound archives. In addition, I would like to thank Bogdan Roşca, manager of Radio Cluj, for the kind and friendly attitude shown by the organisation he heads in making it possible for me to carry out my project. My evidence is drawn from materials dating from the period from 1952 to 2016.

was played. The Romanian language part of the broadcast was made up of two items, lasting 14 minutes 37 seconds and 16 minutes 55 seconds respectively, and contained reportages recorded in the theatre, at the opera, in factories, and in the towns of Baia Mare, Oradea, and Tîrgu Mureș, the last-named town forming at that time part of the Hungarian Autonomous Region.[9] This was followed by two items in Hungarian (14 minutes 52 seconds and 15 minutes 31 seconds), with reportages recorded at the station, the Hungarian theatre and opera, and at Tîrgu Mureș; the structure of these matched that of those transmitted in the Romanian language broadcast. The next part of the program (6 minutes 10 seconds) was devoted to music, and on this occasion to patriotic choirs: the Cluj *Înfrățirea* [Brotherhood] *Popular Music Orchestra* was heard playing Romanian and Hungarian popular tunes. The orchestration was concert-style and the announcements were given in both languages, one after the other. The last section of the broadcast (11 minutes 59 seconds), again musical in content, began with a recording of the Regional Railway Choir, conducted by Mircea Breazu, performing a piece by T. Jarda, *Mă dusei în târg la moți* [I went to a fair in the Moți country], a Prokofiev piano prelude played by Ilona Antal of Oradea, a Vlasov melody played on the 'cello by George Iarosevici of Cluj, and the aria *Patria mea* [My Country] from the opera *Bánk Bán* by Ferenc Erkel, interpreted by the Cluj Hungarian Orchestra. The program was brought to a close with Dariu Pop's *De la Rodna* [From Rodna] suite, played by the Hungarian State Orchestra, conducted by Antonin Ciolan (17 minutes 10 seconds). Each piece was announced in both Romanian and Hungarian.

At the risk of giving a lengthy example that could be felt to be out of proportion with a relatively short article, I have chosen to describe in full this first broadcast put out by the Cluj regional radio station. As may easily be seen, the program was designed to be balanced from a political standpoint. It had specific Romanian and Hungarian language broadcasts that lasted the same time. The musical parts of the program still show the same concern to give the two cultures equal visibility. We should also note, at least in this first broadcast, the phenomenon of *popular* music being accorded orchestral treatment, and likewise the presence of choral music – a way in which the medium of radio could play down any over-explicit reference to different ethnicities.

Program length was already extended by an hour (divided equally between Romanian and Hungarian language content) before the end of 1954, the first year of broadcasting. From 1967 onward the broadcasts lasted four hours; a change was

[9] Anyone listening to recordings of these broadcasts cannot but be amused to notice a slight but discernible Hungarian accent when the announcer speaks in Romanian.

that the allocation of air time to each language began to be calculated – in principle at least – on the basis of the demographic balance in the area of reception.[10]

Broadcasts designed in a programmatic way for country-dwellers, which were to keep their format and name almost up to the year 2000, took shape gradually. They followed a number of patterns derived from the previous radiophonic experience of the Romanian Radiodiffusion Company[11] and drew on two principal sources of local culture, Romanian and Hungarian.[12]

The history of radio before the coming to power of the Communist regime had already seen the formation of a distinction between two types of broadcasts that dealt with the rural world. On the one hand, interest in the world of the village found expression in programs devoted to educating and instructing, *civilizing* and emancipating village dwellers, that is, in output that corresponded, from a political point of view, to interventionist sociology; on the other hand, it expressed itself in broadcasts that popularized[13] literary, poetic, and ethnographic texts that were regarded as representing Romanian culture and whose chosen subjects exploited in particular the theme of traditions, as an already-formed area of folklore studies. Thus, the development of the area of radio broadcasting concerned with traditions involved a (programmatic) dissociation between rural life and peasant culture/s, the latter being described with the aid of such concepts as *traditions* and *folklore*. The former of the media areas thus delimited (rural life), which had to do with

[10] In *Primăveri herziene* [Springtime in the Land of Hertz], an article by C. Dumitrescu: Here it is stated that from 1967 onward, the Romanian language programmes lasted two hours and 15 minutes while those in Hungarian were aired for an hour and 45 minutes. In 1972 this changed to six hours of output per day (three hours 30 minutes in Romanian and two hours 30 minutes in Hungarian). From 1980 to 1985 the programmes were aired for seven and a half hours a day, divided into four hours 30 minutes in Romanian and three hours in Hungarian. [n.a.] 1999: 26.

[11] The Cluj radio station did not copy the broadcasting format that already had a history in the programming schedule of Romanian Radiodiffusion. This schedule had been worked out as part of a long-term cultural media policy between 1928 and 1948 and then from the time the Communist government came to power until the beginning of the 1950s, when the regional radio stations were set up. However, the cultural policies that lay behind the broadcasting schedule were the same, and the kinds of programs that came to make up the structure of this schedule had to meet communication criteria that were just the same in Cluj as they were in Bucharest: there had to be programs with a popularizing and informational content, aimed at those who lived in the rural world, but also ones designed to popularize *traditions* in a systematic way as a source of the uniqueness of the national character, and consequently of national legitimation.

[12] The research upon which this study project is based is still underway. It began with listening to and analyzing the folklore programs broadcast in Romanian, with those in Hungarian being left for a later stage. For this reason, the present article will concentrate on the radio output that falls under the heading of folklore content broadcast via programs in Romanian.

[13] It needs to be mentioned here that until the Communist government came to power, air time was allocated exclusively to cultural and scientific personalities, members of the Academy, university professors – in short, to figures regarded as representing intellectual life in Romania.

the emancipation of rural communities, was systematically associated, between 1928 and 1948, with schedules of educational programs for children/school pupils and, by implication, with a pedagogical and socio-educational approach to media output;[14] the latter, that which dealt with *traditional* peasant culture, was integrated into programs that were concerned with culture and with the promotion of a broadly accessible national culture.[15] The reasons for the dissociation are principally to be found in the approach adopted in media discourse in its incipient phase, an approach closely linked to the Government's politico-social program for the development and emancipation of the rural world, yet the effect (in the media) of the dissociation was a decoupling (political, but also methodological) of *rurality* from *tradition.*

---

[14] The first programs designed for the village world were *In Conversation with Village Women*, *In Conversation with Villagers*, *The Villager's Gazette*, *Village Hour*, *Social Services for Villagers Hour* (or *Social Services for Villagers*), *Program for Villagers*, and *Village Week*. Between 1925 and 1935 these programs included broadcasts such as those detailed below. 1932 saw the first two broadcasts in the *Message for Villagers* and *In Conversation with Villagers* series. In 1933 there was *Drinking*, also from the *In Conversation with Villagers* series, together with broadcasts such as *Budgeting for Country People* and *Economic Wellbeing*, both in the *Program for Villagers* series. In that same year, 1933, a series called *Useful Information* began, as part of the *Village Hour* program (this program format was maintained without a break both after the Communists came to power and after they fell). Between 1933 and 1935, *Village Hour*, in addition to broadcasts devoted explicitly to farming, household, and health issues, also included ones entitled *Maintaining Moral Health*, *People Sprung from the Ranks of the Peasantry*, *Cultural Achievements in Villages*, *The Seven Years at Home* [i.e. the importance of the early upbringing of children] (a recurrent theme), *What Villagers should See when they Come to Town*, *What Villagers should Avoid when they Come to Town*, and *Drinking and Alcoholism*. Gradually, from 1935 onward, *Village Hour* became the most important program intended for village consumption. Its output included farming information, an *Editor's Postbox*, music, and also other kinds of broadcasts, depending on the occurrence of events that were commemorative in nature or regarded as being of general significance from a political, economic, or social point of view.

[15] The second area, which in fact came first chronologically, included such broadcasts as *Our Popular Dances* (1932, Flora Capsali, a well-known dancer and choreographer of the inter-war period), *Folklore and Non-Naive Literature* (1932, Artur Gorovei, folklore expert, ethnographer, honorary member of the Romanian Academy), *The Custom of Painting Eggs at Easter* (1932, A. Tzigara Samurcaş, art historian, ethnographer, founder of the Romanian National Museum, now the Museum of the Romanian Peasant), *Ceramic Art in Romania* (G. M. Cantacuzino, architect, painter, writer, and one of the most renowned of theorists on Romanian architecture), *Musical Folklore* (1932, G. Breazul, ethnomusicologist and teacher), *Fairy Tales in Verse Collected from Popular Sources* (University Radio, 1933, Aurel Filimon), *The Romanian Hora* [dance] (1933, Horia Furtună, writer, one of the founding members of the Radiophonic Society), *Loviştea, the area on the River Olt* (1933, Ion Conea, geographer, teacher, one of the first geopoliticians in Romania), *The Contribution of Folklore to Romanian Poetry* (1933, Ion Pillat, poet, member of the Romanian Academy), *On the Psychology of the Romanian Peasant* (1934, C. Rădulescu-Motru, sociologist and member of the Romanian Academy). The majority of these programs belonged to a series called *Radio Talks*, which featured invited speakers who were major figures in cultural life in the inter-war period and during the World War II (SRR Archive).

A further observation that needs to be made in connection with the initial period (1928–1948) of the radio broadcasting field on the theme of traditions has to do with the way a dissociation was created between the concept of entertainment and that of traditions: humorous programs were rarely if ever included in output intended for a village audience.[16] This dissociation – the consequence of a politically motivated distinction between educational-emancipatory programs designed for the villages and ones that were focused on promoting Romania's culture and unique national character and were intended for consumption by the nation as a whole – was to be maintained until the Communist regime came to power. It then diminished and finally disappeared, particularly after 1956, the year in which television reached Romania.

The Cluj local radio station began transmitting several years after the Communist regime came to power. The practice of recording broadcasts on magnetic tape was already in existence. The advantage of this was that the audio record could be preserved over time, but there was also a disadvantage: due to a shortage of magnetic tape, previously used tapes were wiped and used again, or, as frequently happened, were employed for a subsequent radio montage, which led to the original recorded tape being cut up. For the period from 1953 to 1985, the Cluj local radio station sound archive has preserved recordings of 110 Romanian language folklore broadcasts.[17]

After 1948 significant changes took place in the Romanian Radio Company's approach to broadcasting – changes due above all to the major political reconfigurations that shaped the history of the countries of Eastern Europe, Romania not excepted, after the war. Even a superficial comparison between tradition-themed radio broadcasts, produced before and after the Communists came to power, brings to light at least two dominant features. In the first place, once the Communists had taken control, programs aimed at educating and emancipating the village world ceased to appear in broadcasting schedules as a distinct area of programming. Radio output now had the declared purpose of educating people in Communism and of shaping the ideology, politics, and culture of the masses.[18] It is not difficult to see the link between this media policy and the ideology

[16] This conclusion was reached as the result of studying the content of programs, both those designed for the village world and those dealing with traditional culture, broadcast by Romanian Radiodiffusion in the 1928–1948 period. The relevant documents are held in the Romanian Radiodiffusion Company documentary archive.

[17] 30 aired between 1960 and 1969, 69 aired between 1970 and 1979 and 11 aired between 1980 and 1985, the year in which the Cluj local radio station was closed down. The documentation dealing with these broadcasts was moved to the Romanian State Archives in 1985.

[18] The setting-up of the local radio studios was the point (1955, on the occasion of the launch of Radio Timișoara) at which regulations for their functioning were drawn up. Their objectives were stated

that upheld the supremacy of the *working class* formed from a political alliance of workers and peasants.[19] Romania's *peasants* thus changed (from an ideological point of view) from being the target of programs aimed at their social and cultural emancipation to being a social class that held political power and that could participate, on equal terms and without any differentiation, in the political project of constructing Communism, along with the other classes of society (workers and intellectuals).

In the second place, and as a consequence, folklore programs, at least those that constituted the folklore output of Radio Cluj with which we are here concerned, began to include the specific theme of the academic discourse of folklore studies within the content of programs that had, among other purposes, that of entertainment, while the old Radio Talks format (notable for the substantial amount of air time allocated to each talk and for the status of the lecturers) no longer appeared as such in the broadcasting schedule. Radio shows designed to provide information were often presented in the form of a conversation between the host and his guest, be they a university lecturer, a researcher, or a composer. This style of radio broadcast, whose chief purpose was to impart information, also brought in something that was new: the inclusion among studio guests, who had previously, in accordance with traditional radio practice, been mainly people with a background in folklore theory, of actual practitioners of *traditions* (singers and instrumentalists, conductors of popular music orchestras, cultural trainers); these last would play a role in the broadcast that was the same as that of researchers.

From 1950 onwards there was a steady increase in the number of hours of broadcasting. Pride of place was reserved for political broadcasts. For the sake of example, we may note that in 1958 the central radio station, Bucharest, had Program I, devoting 64% of total broadcasting time to music and Program II 75%. 35%

---

as being the following: 1) to contribute to the fulfilling of all tasks assigned to the working people of the region concerned as a consequence of decisions taken by the Romanian Workers' Party (PRM), the Government, the Party organizations and the People's Councils in each region; 2) to contribute to the Communist education of working people and the constant raising of their ideological, political and cultural level; 3) to contribute to the Communist education of children and young people by means of broadcasts designed for these categories of listeners; and 4) to make generally known achievements in all areas of activity, to contribute to the spread of advanced methods in industry, agriculture, socio-cultural and collective activities, and to maintain links with working people through the constant development of a network of volunteer correspondents and collaborators. (Archive of the Romanian Radiodiffusion Company, file covering the founding and management of Romanian Radiodiffusion and Television, vol. 2, p. 2. cited in Denize 1989: 83.).

[19] The 1952 Constitution of the People's Republic of Romania (September 1952), Chapter I, Social Order, Article 2: The basis of popular power in the People's Republic of Romania is the alliance between the working class and the working peasantry, with the leading role belonging to the working class. The text was published in the *Official Bulletin* [*Government Gazette*], no. 1/27, in September 1952.

of the music aired was popular or mass in character.[20] From 1955 onward, the local radio stations allocated approximately thirty minutes a day to popular music.[21]

Although political censorship was very strongly felt immediately after 1948, the deaths of Stalin in 1953 and then of Gheorghiu-Dej in 1965 were followed by a relaxation of the pressure this exerted upon radio output. In the specific case of Radio Cluj, an additional reason for this greater openness was the appointment of the writer Vasile Rebreanu (director from 1969 to 1985) as head of the Cluj local radio station. Now that policy regarding the media had changed, Rebreanu encouraged producers to exercise personal initiative when designing the format of broadcasts and deciding on their content.[22]

The 30 folklore broadcasts aired between 1960 and 1970 that have been preserved on magnetophone tape[23] already reflect the efforts of radio producers to devise the kinds (formats) of folklore shows that would satisfy both the political program of promoting peasant cultures raised to the status of popular culture,[24] as a major area of national culture, and the politico-ideological plan for shaping mass culture that was a feature of the Communist period. The folklore program that maintained the most constant presence on Radio Cluj was, at least for the years between 1967[25] and 1985, entitled *At the Well of Longing*. Variable in length (between 15 and 30 minutes) and flexible in content, with the subject appearing as the subtitle of each broadcast, this format was intended to focus its audience's attention on folklore at previously announced times of the week or the day.[26] The content of the programs was varied. They could take the form of monographs,[27]

---

[20] The author quotes from a report (now in the archives of the Romanian Radiodiffusion Company) drawn up in 1958 for the then Vice-President of the Radio and Television Commission. The same report reveals the extent of USSR involvement in radio programming strategy at that period. It should also be noted that Romanian Radiodiffusion's technical equipment was funded by the Soviet Union. Denize 1989: 85; 91.

[21] Information provided (in an April 2018 interview) by Cornel Pop, employed at the Cluj radio station from 1968 onward, later the editor of a cultural journal. Iosif 2018a.

[22] Iosif 2018a.

[23] These were in fact all aired in 1967–1969, but they are the only Romanian language broadcasts dating from this period of which recordings have survived.

[24] I wish only to put it on record that the three terms that cover the area of peasant cultures and their political usage and that have been the most widely employed by the media in Romania are *folklore*, *traditions*, and *popular*.

[25] No recordings of Romanian language folklore broadcasts aired before this have survived.

[26] It should be said that the manner in which folklore was presented as an area of media coverage on Radio Cluj owed everything to Dumitru Vârtic, the producer of its Romanian language edition. In this regard he was Radio Cluj's guiding spirit.

[27] Examples: *At the Well of Longing – an interlude in the Gurghiu Valley* [*La fîntîna dorului – popas în valea Gurghiului*] (CM 570, aired on February 11 1968, producer D. Vârtic); *At the Well of Longing – Folklore Interlude in Maramureş, interview with Isidor Ripa and Mihai Cupcea about the wealth of popular culture in the region* [*La fîntîna dorului – popas folcloric în Maramureş, interviu cu Isidor*

dealing with places, broad areas, and particular expressions of folklore,[28] or customs,[29] but at the same time, they showed the ways folklore was being developed as a media product. Thus, this same broadcasting format also found room for programs that presented peasant culture as a spectacle[30] and for ones that recorded the beginnings of the media (and market) phenomenon of the professional folklore singer. These kinds of programs were also aired using a distinct broadcasting format. Their titles indicate the existence in the media marketplace of the status of *official* to describe a singer or instrumentalist, by contrast with that of *beginner*;[31] those whose names were already well-known in the media are referred to as *interpreters* and *artists*;[32] terms that became the equivalent of and as prestigious in folklore mediaspeak as that of *rhapsodist*. At the same time, many of these broadcasts, whose function was both to entertain and to inform in equal measure, had

Ripa și Mihai Cupcea despre tezaurul popular din zonă] (CD FA 109, 03., aired on October 29, 1967, producer D. Vârtic). We should not leave the subject of short radio broadcasts of the *Folklore Interlude* [*Popas folcloric*] kind (referring both to the output of Radio Bucharest and to that of Radio Cluj – I am speaking here about the 1970s and the period after that) without also mentioning a program called *Folklore Hearth*, [*Vatră folclorică*] which combined the informational purpose of folklore on the media with that of entertainment, to borrow the words of Gruia Stoia, one of Radio Bucharest's leading folklore producers. "There would be a brief introduction to the character of an area, or monographs on aspects of folklore – *doina* singing, lyrical songs – or a kind of profile of an artist, a lutenist […]; these kinds of broadcasts popularized information by presenting things in a way that would make them interesting and accessible to the public." Iosif 2007. My reason for mentioning these two programs is that such terms as *interlude* [*popas*] and *hearth* [*vatră*] have come to be exploited *ad nauseam* in mediaspeak about folklore. And one final example: *At the Well of Longing – the Sebeș Valley, presented by Gheorghe Jurca* [*La fîntîna dorului – Valea Sebeșului, vorbește Gh. Jurca*] (CD FA 165, 04; aired on September 7, 1968, producer D. Vârtic).

[28] For example, *At the Well of Longing, Harvest Songs presented by Nicolae Bot* [*La fîntîna dorului – cîntece de seceriș, prezintă Nicolae Bot*] (CD FA 091, 02; aired on August 2, 1969, producer D. Vârtic), or *Dances from Transylvania presented by Emil Petruțiu* [*La fîntîna dorului – dansuri din Transilvania, prezintă Emil Petruțiu*] (CD FA 091, 03., aired on May 3, 1969, same producer).

[29] For example, *At the Well of Longing, Wedding in Maramureș – interview with Valentin Băințan* [*La fîntîna dorului – nunta în Maramureș, interviu cu Valentin Băințan*] (CD FA 119, 01; aired on July 13, 1968, same producer).

[30] For example, *At the Well of Longing, Spinning Work-Party in Huedin* [*La fîntîna dorului – claca de tors în Huedin*] (CD MV 1120, CM 562., aired on November 23, 1977, same producer); *Festival of Maramureș Traditions and Customs* [*Festivalul datinilor si obiceiurilor din Maramureș*] (CD MV 1123, CM 573, aired on January 4, 1970, same producer); and *At the Well of Longing, International Folklore Festival 1969* (CM 597, aired on September 18, 1969, produced by D. Vârtic and T. Bradea).

[31] For example, *At the Well of Longing – Young Beginners* [*La fîntîna dorului – tineri debutanți*] (CM 561, aired on August 5, 1979, producer D. Vârtic); *Young Interpreters of Folklore – Florica Duma* [*Tineri interpreți de folclor – Florica Duma*] (CM 554, aired on January 13, 1974, producer D. Vârtic).

[32] For example, *Artists at the Microphone – Irina Loghin* [*Artiști la microfon – Irina Loghin*] (CM 541, aired on February 26, 1972, producer D. Vârtic); *Interpreters of Folklore – Ana Pacatiuș* [*Interpreți de folclor – Ana Pacatiuș*] (CM 550, aired on July 29, 1973, producer D. Vârtic); *Interpreters of Romanian Folklore – Ioana Radu* [*Interpreți ai folclorului romanesc – Ioana Radu*] (CM 557, aired on October 23, 1970, producer D. Vârtic).

studio guests who were professors and researchers in the areas of ethnology and folklore studies and whose job was to explain and give information about traditions. I will not dwell further on the process involved in the development of a folklore mediaspeak, a process that goes hand in hand with the carving-out of an area of the media devoted to folklore.[33] It is not the purpose of this article to do more than to indicate directions for future research. What does still need to be said is related to the connection that media professionals were already maintaining with the peasant cultures from which media folklore sprang. I am referring to recordings made in villages by radio producers. They managed, by means of this practice, to acquire a good and constantly updated knowledge of the local cultures that formed the subject-matter of the folklore programs put out by Radio Cluj. A further observation that should be made is that the only Romanian program for which I have found a precise correspondent in the Hungarian language broadcasting schedule is that entitled *People, places, customs* – a program with an explicitly monographic purpose.

Of the Hungarian language broadcasts transmitted between 1954 and 1985, 185 have been preserved in the audio library of the Hungarian edition of Radio Cluj as recordings on magnetic tape.[34] Taking a global overview, a number of general points can be made about them.[35] In the first place, some of these broadcasts were transmitted during periods for which no Romanian language folklore programs at all have survived (11 are pre-1960 and 10 date from 1960–1966). The Hungarian programs also include some devoted to Romanian folklore.[36] While this circumstance cannot be fully understood in isolation from the overall political

[33] Again, from considerations of length, discussion of the other kinds of radio programs broadcast on Radio Cluj between 1954 and 1985 have been left for a later treatment.

[34] We have recordings of 11 broadcasts dating from 1954–1959, 34 from 1960–1069, 114 from 1970–1979, and 114 from 1980–1985.

[35] With regard to these materials, I should mention that I am indebted to Marika Bács for the translations (approximate only, since we are talking about an audio library collection that I have only recently begun to study) of the titles and content of broadcasts. I would like to take this opportunity of expressing my gratitude to her for the patient and kind way she has been helping me. As for my understanding, preliminary as it still is, of how the editors of folklore programs in Hungarian carried out her task and of the media strategies that shaped the Hungarian presentation of folklore in the media, this I owe to Zsófia Balla, Radio Cluj's Hungarian editor from 1972 to 1985; my thanks go to her as well.

[36] An example would be *Pintea Gligor nyomán Máramarosban* [The outlaw Pintea Gligor from Maramureş] (CM 69, program aired on November 17, 1958, producer Magda Muzsnay: "the writer Brukstan Lajos of Sighetul Marmației speaks about Pintea, an outlaw who lived 250 years ago; Maria Chindriș and Ioana Ciuc have a musical item, and then Irma Szigethy introduces wedding and *hora* dance customs"); *Pintea Gligor, román népballada* [Pintea Gligor, Romanian ballad] (CM 59, program aired on February 17, 1957, producer Magda Muzsnay: "an introduction to the Romanian hero Pintea – drama"); *Sír a doina – A román népköltészetből* ["The *doina* (song) laments" – *Romanian popular poems*] (L 2586, program aired on September 15, 1957, producer János Lukács).

context of the period, we should also bear in mind the fact that the university and research milieu of the Cluj area was not lacking in Hungarian ethnologists who were thoroughly familiar with local Romanian peasant culture. Possibly the best example here would be the ethnomusicologist Ilona Szenik, professor of folklore at Cluj's G. Dima Academy of Music.[37]

Next, we observe that, in the main, the task of putting together a folklore-themed broadcasting schedule that faced the producers of the Hungarian edition involved similar steps to those encountered by the team producing the Romanian folklore edition. There was systematic involvement of theoreticians of Hungarian folklore throughout the period in which Radio Cluj was on the air, with the result that their research results could be publicized through this media channel[38] as well as in learned journals.

After 1970, there was one program that established itself as the chief home of Hungarian folklore on Radio Cluj: *Vetettem violát* [I planted violets].[39] Although the content of the weekly broadcasts could vary, the principal aim was always the communication of aspects of peasant culture brought to light by field studies carried out both by Hungarian folklore experts and by Radio Cluj presenters. For those whose voices were heard on the radio, achieving the status of a professional singer was in no way an end in itself, and the editorial strategy – at least for the 1970–1985 period – does not appear to have been focused on the creation of a me-

[37] Then, just as for folklore broadcasting in Romanian the guiding spirit for many years was the editor Dumitru Vârtic, in the case of Hungarian broadcasts the corresponding role was played for a considerable period – from the time the Cluj local radio station was opened until he emigrated at the end of the 1970s – by the editor Victor Porzsolt. Documentary evidence in the Radio Cluj audio library makes it clear that Porzsolt also produced programs about Romanian folklore. And the first three people to be appointed to positions in the music department of Radio Cluj, in the years immediately following its setting-up, were all Hungarians: Victor Porzsolt, Gabriela Thame and the technician Erzsébet Zoltán. [n.a.] 1999: 176.

[38] In the course of our conversation, Zsófia Balla gave the example of the extended research project carried out by the ethnomusicologist János Jagamas, a teacher of musical forms and among the best folklorists in Romania, among the *Ceangăi* people [a Hungarian Catholic immigrant community in Moldova]. This study project also involved the teacher (at that time) Júlia Székely, who had studied with Zoltán Kodály and Béla Bartók and had written the first monograph on Béla Bartók as a collector of folklore, the researcher Zoltán Kallós, and István Almási, then a young researcher. Mention was also made of the ethnomusicologist László Ferenc, an expert in folklore theory and well acquainted with folklore history and with Bartók's research – and also with the music of Enescu. László Ferenc had studied the professional relations between the great folklore experts, that between Béla Bartók and Ioan Bușiția for example, and had sought out the places where they had worked and found people still alive who had been subjects in the research work directed by the great folklorists mentioned above. He was, in a word, someone with an excellent knowledge of links between Hungarians and Romanians in the area of folklore studies. Besides this, he was also a writer and the producer of folklore programs in both Hungarian and Romanian, including for Radio Bucharest. Iosif 2018b.

[39] This program was produced in a highly professional way by Piroska Demény. Iosif 2018b.

dia image for certain performers (singers, instrumentalists or dancers) who were regarded as representatives of Hungarian folklore or as typifying it.[40] In fact, the titles and descriptions of the content of programs bear out this editorial decision.[41] A second radio show we should mention here was one intended for children and called *Bújj, bújj zöld ág* [I bend down to go under the green branch].[42] This was a program designed to give children a musical education in the spirit of folklore, and to this end, it frequently included and exploited singing games. Its unique feature was that it made a direct and deliberate link between the concept of pedagogy (with children in view) and that of traditions and folklore.

Turning to a comparison of the two editorial strategies (as seen in the Romanian and Hungarian editions respectively) as regards the way in which folklore as a media field was thought through and put into practice, a number of observations can be made, though these are as yet tentative in nature. By the beginning of the 1960s, a media vocabulary (or rather two – Romanian and Hungarian) for talking about folklore on the media that took account of the changes brought by the Communist regime was already developed and suitable for use in communicating to a wide public. Both narrative and music were employed to achieve this, and the kind of information conveyed was suited equally to listeners interested in culture as such and to those involved in identity politics. Where Romanian folklore programs were concerned, media strategies focused to a significant degree on a spectacle-and-entertainment approach, which implicitly combined the idea of *performance* (in its various instantiations of concert, festival, or competition) with that of creating a hierarchy of local cultural practices (song, dance, customs, handicrafts, etc.) which through their mediatization had become *artistic performances*. By contrast, the media strategy guiding Radio Cluj's Hungarian language edition, while (of necessity) finding room for programs based on a (consumer type) entertainment approach, was chiefly directed at making Hungarian identity vis-

[40] A singer or instrumentalist might be recorded and broadcast several times, simply for the sake of comparison – for example, to demonstrate that the same lyrics were sung to a variety of melodies in different places, or that the same tune was associated with different words in different places. Iosif 2018b.

[41] Broadcasting schedules did, of course, also include interactive programs of the *Listeners' Choice* kind. These found room for a far wider variety of music that fell within the general category of *popular*, though the folklore editors did not regard it as authentic. However, since, as previously explained, my research is still at an early stage, I do not intend to develop this theme here.

[42] The name of this program was chosen to echo a line from a children's game, and the way the line is put together gives the words multiple meanings. [Translator's note: yes indeed, the middle-aged Hungarian friend I consulted recalled (from kindergarten) and acted out the singing game concerned and told me that the words also translatable as "I bend down to go under" were sung as each child went through a pointed arch (the "green branch") made by two children holding their arms up.]. Anikó László Bakk produced this program for at least 15 years. Iosif 2018b.

ible. This made *originality* an overriding necessity. *Originality*, in the pragmatics of media discourse is defined when there is an interface between traditional local cultures and the media, principally in terms of ability to demonstrate a direct link between those cultures and their mediatization. It is not my intention here to analyze either the nature of this relationship or the processes by which pieces of traditional local culture become media products. I would limit myself to one comment, and namely that the media strategy adopted by the Romanian language edition opened up much broader and more varied avenues of communication between traditional local cultures and their mediatization. Here the guarantors of authenticity are above all the experts (local university professors and teachers, researchers with a background in ethnology), but also, and equally, the *insiders* of traditional cultures, subjected to intense media exposure as a consequence of their excellence as performers. In this latter case, the listening public's access to *traditions* is achieved in a direct way through *representation*, with the role of cultural *representative* (representative performer) being demonstrated by *artistic* excellence, which in its turn is validated by the intensity of the mediatization. I am not intending to suggest that one of the media strategies described is superior to the other, but merely to point out – and thus open up for further exploration – two different ways of developing avenues of communication, formative and with enduring effects, between peasant cultures and the media as a space for the dissemination of that which has come to be publicly understood as *traditions*.

Translated by Dorothy Elford

Bibliography

DENIZE, Eugen

1989 *Istoria Societății Române de Radiodifuziune* [The Story of the Romanian Radiodiffusion Company]. Vol. 1. Bucharest: Editura Casa Radio.

LOVELL, Stephen

2015 *Russia in the Microphone Age. A History of Soviet Radio, 1919–1970*. Oxford: Oxford University Press.

MCLUHAN, Marshall

1994 (1964) *Understanding Media. The Extensions of Man*. Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press.

[n.a.]

1999 *Primăveri hertziene* [Springtime in the Land of Hertz]. Published to mark 45 years since the founding of Radio Cluj. Cluj: Napoca Star.

STARR, Paul
2004 *The Creation of the Media: Political Origins of Modern Communications*. New York: Basic Books.

Interviews

IOSIF, Corina
2007 Interview with Professor Gruia Stoia, ethnomusicologist, folklore editor and producer of folklore broadcasts for Radio Romania.
2018a Interview with Cornel Pop, former editor of the cultural section of Radio Cluj.
2018b Conversation with Zsófia Balla, former editor (1972–1985) of the cultural section of Radio Cluj.

Archive Sources

Material in the Written Archive, Romanian Radiodiffusion Company (Societatea Română de Radiodifuziune – SRR) documents referred to in text

Broadcasts

De vorbă cu sătencele [*In Conversation with Village Women*], (1930–1935)
De vorbă cu sătenii [*In Conversation with Villagers*], (1930–1935)
Gazeta săteanului [*The Villager's Gazette*], (1930–1935)
Ora satului [*Village Hour*], (1930–1935)
Ora serviciului social pentru săteni (sau *Serviciul social pentru săteni*) [*Social Services for Villagers Hour* (or *Social Services for Villagers*)], (1930–1935)
Program pentru săteni [*Programme for Villagers*], (1930–1935)
Săptămână satului [*Village Week*], (1930–1935)

Talk format broadcats

File 4/1932, doc. 18, *Dansurile noastre populare* [*Our Popular Dances*] (1932, Flora Capsali)
File 4/1932, doc. 31, *Folklore and Non-Naive Literature* (1932, Artur Gorovei)
File 5/1932, doc 38, *Încondeierea ouălor de Paști* [*The Custom of Painting Eggs at Easter*] (1932, A. Tzigara Samurcaș)
File 6/1932, doc 17, *Ceramica la români* [*Ceramic Art in Romania*] (1932, G. M. Cantacuzino)
File 10/1932, doc. 21, *Folclor muzical* [*Musical Folklore*] (G. Breazul)
File 6/1933, doc. 21, *Basme în versuri culese din popor* [*Fairy Tales in Verse Collected from Popular Sources*] (Aurel Filimon),
File 6/1933, doc. 23, *Hora românească* [*The Romanian Hora*] [dance] (Horia Furtună)

File 7/1933, doc. 4, *Loviștea, țara de pe Olt* [*Loviștea, the area on the River Olt*] (1933, Ion Conea)

File 15/1933, doc. 51, *Aportul Folclorului în poezia nouă românească* [*The Contribution of Folklore to New Romanian Poetry*] (Ion Pillat)

File 14/1934, doc. 50, *Din psihologia țăranului român* [*On the Psychology of the Romanian Peasant*] (1934, C. Rădulescu-Motru)

Material in the Radio Cluj sound archive referred to in the text

CM 570, *La fîntîna dorului – popas în valea Gurghiului* [*At the Well of Longing – an interlude in the Gurghiu Valley*] (aired on February 11, 1968, producerD. Vârtic).

CD FA 109, 03, *La fîntîna dorului - popas folcloric în Maramureș, interviu cu Isidor Ripa și Mihai Cupcea despre tezaurul popular din zonă* [*At the Well of Longing – Folklore Interlude in Maramureș, interview with Isidor Ripa and Mihai Cupcea about the wealth of popular culture in the region*] (aired on October 29, 1967, producer D. Vârtic).

CD FA 165, 04, *La fîntîna dorului – Valea Sebeșului, vorbește Gh. Jurca* [*At the Well of Longing – the Sebeș Valley, presented by Gheorghe Jurca*] (aired on September 7, 1968, producer D. Vârtic).

CD FA 091, 02, *La fîntîna dorului – cîntece de seceriș, prezintă Nicolae Bot* [*At the Well of Longing, Harvest Songs presented by Nicolae Bot*] (aired on August 2, 1969, producer D. Vârtic).

CD FA 091, 03, *La fîntîna dorului – dansuri din Transilvania, prezintă Emil Petruțiu* [*Dances from Transylvania presented by Emil Petruțiu*] (aired on May 3, 1969, producer D. Vârtic).

CD FA 119, 01, *La fîntîna dorului – nunta în Maramureș, interviu cu Valentin Băințan* [*At the Well of Longing, Wedding in Maramureș – interview with Valentin Băințan*] (aired on July 13, 1968, producer D. Vârtic).

CD MV 1120, CM 562, *La fîntîna dorului – claca de tors în Huedin* [*At the Well of Longing, Spinning Work-Party in Huedin*] (aired on November 23, 1977, producer D. Vârtic).

CD MV 1123, CM 573, *Festivalul datinilor și obiceiurilor din Maramureș* (aired on January 4, 1970, producer D. Vârtic).

CM 597, *La fîntîna dorului – festival internațional de folclor, 1969* [*Festival of Maramureș Traditions and Customs*] (aired on September 18, 1969, producers D. Vârtic and T. Bradea).

CM 561, *La fîntîna dorului – tineri debutanți* [*At the Well of Longing – Young Beginners*] (aired on August 5, 1979, producer D. Vârtic).

CM 554, *Tineri interpreți de folclor – Florica Duma* [*Young Interpreters of Folklore – Florica Duma*] (aired on January 13, 1974, producer D. Vârtic).

CM 541, *Artiști la microfon – Irina Loghin* [*Artists at the Microphone – Irina Loghin*] (aired on February 26, 1972, producer D. Vârtic).

CM 550, *Interpreți de folclor – Ana Pacatiuș* [*Interpreters of Folklore – Ana Pacatiuș*] (aired on July 29, 1973, producer D. Vârtic).

CM 557, *Interpreți ai folclorului românesc – Ioana Radu* [*Interpreters of Romanian Folklore – Ioana Radu*] (aired on October 23, 1970, producer D. Vârtic).

CM 69, *Pintea Gligor nyomán Máramarosban* [Pintea Gligor, the outlaw from Maramureş] (aired on November 17 1958, producer Magda Muzsnay).

CM 59, *Pintea Gligor, román népballada* [Pintea Gligor, Romanian popular ballad], drama (aired on February 17, 1957, producer Magda Muzsnay).

L 2586, *Sír a doina – A román népköltészetből* ["The *doina* (song) laments" – Romanian popular poems] (aired on September 15, 1957, producer János Lukács).

Közvetített hagyományok – A folklór mint médiatermék a kommunista uralom időszakában (Radio Cluj [Kolozsvári Rádió], 1952–1985)

Az etnológia történeti megközelítése a média kialakulásának és fejlődésének szempontjait tekintve is fontos lehet, ugyanis azon diskurzust tekintve, melyben a *hagyomány* és a nemzet reprezentációja artikulálódik, láthatjuk, hogy a reprezentáció mögötti retorikai logika nem más, mint a retorika médián keresztüli feldolgozásának eredménye. Másként szólva olyan vizuális, hangi és narratív modellekről, valamint kódokról beszélünk, melyek előállítása és kommunikációja országos szintű. A narratív diskurzus a *nemzetállam* és a *nemzeti sajátosság* modelljeire épül, melyeket a tömegek internalizálhatnak és újratermelhetnek. A hagyományok tömegkommunikációs közvetítésének a kialakulásában számos különböző fázis különíthető el. Jelen tanulmányban mindössze a kommunista rezsim első húsz évét tárgyalom. Célom az, hogy több fontos aspektusát is megmutassam annak a folyamatnak, amely kialakította a hagyományok rádióbéli reprezentációját – kiemelt figyelemmel a kolozsvári regionális rádióadóra. Érintem a programválasztást, azok menetrendjét és a közvetítések formáját, majd a tömegkultúra általuk reprezentál kategóriáit és területeit tárgyalom. Azon döntésem, mely szerint Erdélyre (Kolozsvári Rádió) koncentrálok, további kihívásokkal jár. A kezdetektől szükséges a területen hallgatható rádióadások vizsgálata, hiszen tükrözik a román-magyar kétnyelvűséget, valamint egyidejűleg két különböző, ugyanakkor politikai szempontból teljesen azonos státuszú kultúrát jelenítenek meg.

II.
A tánc antropológiai megközelítése

II.
Anthropological Approach to Dance

Kürti László

Gesztus és a gusztus – A taps kultúrája[1]

„The hand speaks all languages, and as universal character of Reason is generally understood and known by all Nations, among the formal differences of their Tongue. And being the only speech that is natural to Man, it may well be called the Tongue and General language of Human Nature, which, without teaching, men in all regions of the habitable world doe at the first sight most easily understand."

(John Bulwer, *Chirologia*, 1644).[2]

A kéz-kargesztusok egyik legismertebb formája a taps. Bár a klasszikus (néma) balett mozgáskészletében ritkán fordul elő, más táncformákban – ahogyan politikai és rituális közegben – általánosan használatos. Ókori mitológiai háttere ellenére – a szatír Krotusz, Pán és Euféme fia, a Múzsáknak kezeinek összeütésével köszönte meg az éneklést, és így az emberiség nemcsak az íjászatot, hanem a tapsot is neki köszönheti – a tudomány még nem fordított kellő figyelmet a kéz- és karmozdulatok egyik legkevésbé tárgyalt formájára, a tapsra.[3] Mi is a taps valójában, és miért olyan speciális mozdulat, hogy érdemes vele külön foglalkozni? A két kéz összeütése, ahogyan a csapás, az ujjpattintás, a dobogás az akusztika révén egyszerű hangot produkál, így ad testmuzsikát a taps is. A tapsoló kéz valójában egy testhangszer, pontosabban testütőhangszer, amely az énekkel együtt primordiális kísérete a rítusoknak, a táncnak, így a taps egy igazi *komplex gesztus*, amely különböző kommunikatív kódokkal jelen van társadalmi, illetve közösségi eseményekben.[4] Valójában lehetetlen bizonyítani, ám minden valószínűség sze-

---

[1] A gesztus a latin *gestus*, *gesticulatio* szóból származik. Az antik római színházban úgy a pózokat, mind a testgesztusokat egyaránt jelentette. Graf 1991: 37. A gusztus szó eredeti latin értelme íz, ízlés, szépérzék, készség. E római kori kifejezés alatt a nagy vacsorák első – azaz ízlelő, étvágyserkentő – fogásait értették (*gustatio*, *gustus*).

[2] John Bulwer angol orvos (1606–1656), a siket jelbeszéd úttörője.

[3] Krotusz legendájáról lásd Kotlinska–Toma 2014. Korai tanulmányában a szerző a tapssal kapcsolatos bármilyen cikk megjelenéséről kért információt olvasóitól. Repp 1986: 87.

[4] McNeill szerint egyes táncelemek – az egyszerű mozdulatokkal ellentétben, mint például a fejbiccentés vagy nyelvöltés – kimondottan komplex gesztusok. McNeill 1992: 376.

rint az egyik legarchaikusabb, már a prehisztorikus kor emberének nem verbális kommunikációjának és táncának alkotórésze volt.[5] Ezért írja találóan egy spanyol kutató, hogy az ősember számára ez a hangszer „mindig kéznél volt".[6] A testakusztika kutatója, J. Repp pedig tréfásan azt írta: a tapsolókéz „olcsó, hordozható és könnyen használható" eszköz.[7]

Egyes kutatók még ennél is tovább merészkedtek. A tapsot az emberiség evolúciós (ontogenetikus, fajfejlődési) maradványának tartják, és az emberszabású majmok (csimpánz, gorilla) hasonlónak ítélt kézmozgását tapsként definiálták.[8] Annyi azonban bizonyos, hogy bár a tenyér összeütése korán megjelenik a kisbabák mozgásrendszerében, koordinált és ritmikus taps azonban csak kisgyermekkorban alakul ki, az agyi mechanizmus és az izmok együttműködésének és fejlődése következtében.[9] Tehát jelen tanulmány szempontjából az evolúciós lehetőséget elvetem – az állatok intencióit, gondolatait nem ismerjük, ezért a végtagok összecsapására nem használhatunk hasonló kifejezést. Tenyérrel lehet más testrészt is megütni – comb, far, lábszár, talp, törzs, arc, fej –, ám ennek neve csapás, csapásolás.[10] Ennek a mozdulatnak számtalan válfaja lehetséges; az egy vagy kétkezes csapás, amikor nem a tenyerek találkoznak, hanem az altestet, mellkast, esetleg az alkar vagy felkar külső izmos részét ütik meg, ezzel is testhangot, testakusztikát tudnak produkálni. Az altest ütése Japánban (*osiri pen pen*) viszont valakinek a nevetségessé tételét jelenti. A comb hátsó vagy belső részének kétkezes megcsapása a mongol birkózók ún. *sastáncának* (*devek*) egyik gesztusa. A jelzésértékkel rendelkező testakusztikát produkáló tapsot egyes kutatók nem verbális kommunikatív cselekvésként fogják fel, ám a kutatására kialakított rendszer (*strepistics*) még nem produkált jelentős eredményt.[11] A tenyerek összecsapása azonban nem mindig taps, tisztogatás céljából is összeüthetjük tenyerünket. Tapsnak tehát kimondottan csak a kezek, kézfejek és tenyerek olyan tudatos összecsapó mozdulatát nevezzük, amellyel hanghatást produkálunk és üzenetet közvetítünk.[12] A mozdulat

---

[5] A dél-afrikai paleolit kor sziklarajzai egyértelműen táncoló és tapsoló emberalakokat ábrázolnak. Garlake 1987: 178. Steven Waller elmélete szerint a kőkorszak barlangfestményei kimondottan jó akusztikával rendelkező barlangban készültek, amelyek az ének, zene és a taps hatásfokát is javították. Waller 2002: 15.

[6] Naranjo 2013: 443.

[7] Repp 1986: 104.

[8] Fay 1989; Roberts et al. 2012. William Hopkins és munkatársai a csimpánzokkal végzett kutatásuk közben figyeltek fel az állatok *tapsolására*. Hopkins et al. 2012.

[9] Fitzpatrick–Schmidt–Lockman 1996: 2705.

[10] Zimbabwe kutatói felhívják a figyelmet, hogy a nők fizikai bántalmazásának (ütésének) az elnevezése *clapping*, azaz tapsolás. Armstrong 1998: 33–35.

[11] Nöth 1995: 249.

[12] A tapsolás egyik sajátos imitációja a csattogtató használata, amelyet a hangszerkutatás és rendszerezés általánosan *clapper*-ként ismer. Európában a hangszert sokan a kasztanyetta ősének tartják. Hasonló ritmushangszer a világ minden táján elterjedt, és egyiptomi, görög ókori ábrázolásokról is-

és a hangeffektus szerves kapcsolatban van: a mozgási energia (kinetikus energia) hangenergiává (a taps hangereje) és hővé (hőenergiává) alakul át. Laboratóriumi kutatások azt is megerősítették, hogy tapsoláskor nemcsak a karok, hanem a törzs és fej izmai is szerepet játszanak.[13]

A kínai és japán zen buddhizmus egyik gondolkodásra ösztönző, tautologikus kérdése (*goang, koan*) – milyen hangot ad az egykezű taps – utal a kézgesztus misztikumára, egyediségére.[14] Ugyanakkor később látni fogjuk, létezik úgynevezett halk vagy néma taps, azonban fontos, hogy ehhez is a két tenyér összeütése – vagy legalább is annak imitálása – szükséges. A taps tehát a komplex kézgesztusok azon speciális válfaja, amikor a két tenyér összeütésével hangot produkálunk. Ahhoz, hogy ez megtörténhessen, megelőző mozzanatként a karokat először szét kell tárni (ahogyan, ahhoz, hogy fel tudjunk ugrani, a lábakat be kell hajlítani, az izmoknak össze kell húzódnia). A karizmok által kifejtett erő és a csukló lazasága vagy merevsége (a csuklóízület mozgása) befolyásolja a tenyerek plasztikáját és dinamikáját, a különböző tapsformák hanghatását. A tapsolás kivitelezését még az ujjak és a tenyerek pozíciójával, a lapos vagy homorú tenyerek összeütésével tudjuk változtatni. Felnőttek általában a domináns kezükkel csapnak a másik tenyérbe, gyermekek inkább mindkét kezüket ütik össze, ám mint látni fogjuk később a kezek tartását, dominanciáját felülírják kulturális kódok. Létezik fordított taps, amit az egy kézfej és egy tenyér, esetleg a két kézfej összeütésével kapunk.[15] Az előbbit az afrikai *joruba* törzs tagjainál figyelték meg kutatók, akik ezt a gesztust a közönyösség, nemtörődömség jeleként értelmezik.[16] A kínai prostituáltak jelnyelvében szintén ismert a kézfej és a tenyér összeütése – lényegében ugyanaz, mint a *joruba* gesztus – ám ez a szexuális kapcsolatra jelentkező partner elutasításának a jele.[17] További lehetőség az egy ököllel a másik tenyérbe csapás, ez a japán *nattoku* szignál, ami egyetértést jelent.[18]

---

mert. Japánban a fából vagy bambuszból készült csattogtató neve *hyoshigi*. Az, hogy valójában a taps helyettesítésére lett-e kitalálva vagy teljesen más eredetű, természetesen a prehistorikus kor egyik nagy talánya. Lawler szerint a csattogtatóval járt ógörög orgiasztikus *pinakides* egyiptomi eredetű tánc lehetett. Lawler 1940: 230.

[13] Wellbergen–Ruttkay 2007.

[14] A szerző szerint a taps ilyen megfogalmazása a buddhizmus és a taoizmus szinkrétizmusából fakad. Blum 2007: 95.

[15] Ray Birdwhistell eredeti kinezikus kutatásában arra is felhívta a figyelmet, hogy a tapsoláskor melyik kéz aktívabb és melyik van felül és melyik alul. Birdwhistell 1970: 295–296.

[16] A kutató leírása szerint a nagyobb hatás kedvéért a kézgesztust néha együtt használják a vállrándítással. Agwuele 2014: 85.

[17] Weston LaBarre tanulmányában a kézjelbeszéd a következő: a mutatóujj orr alatti dörzsölése jelzi, hogy a férfinak tetszik a kiválasztott nő, ugyanazzal az ujjal megérintett fülcimpa az elutasítás vagy nemtetszés jele, ahogyan a kézfej és a tenyér összeütése is. LaBarre 1964: 225.

[18] John Bulwer könyvében ugyanezzel a jelentéssel írja le a gesztust. Tangeberg–Grischin 2011: 310.

A kézgesztusok rendszerezése már igen komoly múlttal rendelkezik, a gesztus-szótáraknak és -lexikonoknak már könyvtárnyi irodalma van.[19] A taps nem tartozik az egyszerű ikonikus, informatív gesztusok közé, mint például az ujjal mutogatás, a kalapemelés vagy a beszédhez használt, hangsúlyozó kézjelek. A taps egy olyan komplex emblematikus (szimbolikus) gesztus-családot alkot, amely szándékosan kommunikatív és többjelentésű (poliszémikus) nemverbális akusztikus és mozdulat jelrendszer egyszerre. Annak ellenére, hogy egy általános gesztusról van szó, minden társadalomban ismert a használata, ám összetett jelentése kontextusfüggő. Anatómiailag az alapgesztus a két tenyér összeütése hangeffektus produkálására, ám éppen ettől lesz igazán izgalmas kérdés az: hogyan lesz ebből kulturálisan kifejező taps? Tehát: mi teszi a két tenyér összeütését tapssá? A különböző osztályozások közül itt csak Isabella Poggi két nagy kategóriáját veszem alapul: a kodifikált és a spontán gesztusokat. A taps nem tartozik az utóbbi (spontán, improvizált) gesztusok közé, jól lehet, ezek nagy része kulturálisan szerkesztett és értelmezett, ahogyan az arc gesztusai (mimika) vagy a testtartások (pozíciók) is. A taps minden esetben – akkor is, ha érzelmi kitörést jelez – inkább a kodifikált, emlékezetünkben kulturálisan megőrzött állandó gesztusok része.[20] Ez természetesen nem jelenti azt, hogy szemantikailag a taps nem lenne egy nagy változatossággal bíró – sőt néha ellentétes – jelentéshordozó gesztus. A mozdulatot értelmezhetjük tetszésnyilvánításként, ám jelenthet elutasítást, szemrehányást, a kontextusnak megfelelően. Gondoljunk csak a lassú, vontatott egyéni tapsra, ami kimondottan az elutasítás, a gúny, a kifigurázás jele. Az olaszok tapsolásával kapcsolatban jelentették ki kutatók, hogy „az ismert retorikus és tényleges taps jelentésének az ellentétje: az elismerést vagy éppen ironikusan a szemrehányást és az elutasítást fejezik ki vele."[21] Bár a gesztusok a nem verbális kommunikáció részei, nem árt hangsúlyozni azt, hogy társul(hat)nak beszédhez, annak szerves részeként, nyomatékosítják a beszélő mondandóját, segítik a beszélők értelmezési lehetőségeit. Sőt, ez a gesztusnyelv az emlékezést is segíti. Az afrikai *joruba* törzs tagjai például három beszédet/nyelvet különböztetnek meg: a szájjal/ajkakkal, a szemmel/arccal és a karokkal/kezekkel végzett beszédet.[22]

Mint mozdulat, a taps azért sajátos, mert mindkét kezet hasznosítja, és az akusztikai eredményt az ütés mértékével, ismétlésével vagy dinamikájával befolyásolják. A tapsolás része lehet az általános beszélgetésnek, például amikor nagy csodálkozásunkban, hihetetlen dolgok hallatán önkéntelenül a tenyerünkbe csa-

---

[19] A klasszikus – Franz Boastól Adam Kendonig terjedő, mintegy egy évszázados – kutatás történetével itt nem foglalkozom, összefoglalásukat lásd Mittelberg–Evola 2014.

[20] Poggi 2008: 45–46.

[21] Poggi 2014.

[22] Agwuele 2014: 71.

punk. A taps változatosságát legalább három nagy csoportban érzékelhetjük, annak megfelelően, hogy milyen funkciót töltenek be: auditoriális (hallás), a vizuális (látás) és szimbolikus hatásgesztusok. Ez utóbbi a fontos számunkra, mivel ezek képezik az ún. metaforikus gesztusok világszerte ismert és használt tárházát. Itt tudjuk csak érzékelni igazán a taps változatos jelentéstartalmát, mint paralingvisztikai, önálló testnyelvet.

Történeti-kulturális példák

Mezopotámiában a sumér és akkád iratokban a taps a dühöt és elutasítást jelentette, ahogyan az ószövetségi próféták könyveiben is.[23] A gesztus általánosan negatív Ézakiel könyvében, aki nemcsak a tapssal, hanem a dobogással kapcsolatosan így ír: „Mivelhogy tapsolsz kezeddel és tombolsz lábaddal és örülsz teljes megvetéssel lelkedben Izráel földje felett: Ennek okáért ímé kinyújtom kezemet reád, s adlak ragadományul a népeknek, és kiváglak a népségek közül, és elvesztlek a tartományok közül, eltöröllek, hogy megtudjad, hogy én vagyok az Úr."[24] Sevillai Szent Izidor megbotránkozását fejezte ki a januári ünnepek zabolátlanságán, a maszkos felvonulásokon, hogy a táncosok „zajonganak, ugrálós és tapsolós táncokat járnak, és ami még szégyentelenebb, hogy a nők és férfiak együtt táncolnak énekükre, eszüket vesztve a bor mámorától."[25] A római és a bizánci ünnepségek nem maradhattak el hangos és szinkronizált tapsolás nélkül, amelyet fizetett csoportokkal értek el (*fautores histrionum*).[26] Néró ünneplő serege (*Augustiani*) három csoportot alkotott, ebből kettő a *cserép* és a *tégla* elnevezésű – nyitott és homorú tenyérrel végrehajtott – vastapssal köszönte meg az uralkodó gyengécske teljesítményeit (sport, ének, zene).[27] Talán ez is közrejátszott abban, hogy a vadul táncolókat és a tapsolást a papság a középkorban elítélje; egyesek a tapsban és a dobogásban a mennydörgés utánzását látták.[28] Ennek ellenére eltérések léteztek. Az amerikai misszionárius, Pliny Fisk a 19. század elején a jeruzsálemi Szent Sír-templomban végignézte, ahogy „egy nagy csoport fiatal lökdösődni kezdett, majd frenetikusan

---

[23] Fox 1995: 59–60. A szerző III. Tiglath-Pileser uralkodó domborművének képét közli, amelyen az asszír király tapsol. Egyiptomi domborművek és falfestmények alapján, Irena Lexová a tapsot az Óbirodalomban a tánc szerves részének tartotta. Lexová 2000.

[24] Ézakiel próféta könyve [é.n.]. Ennek ellenére a 47. zsoltár így kezdődik: „Tapsoljatok, népek, mindnyájan kezetekkel, zengjetek Istennek ujjongó éneket!" A zsoltárok könyve [é.n.]

[25] Harris 2011: 22.

[26] Toner 2009: 159.

[27] Ezt a tapsolást Néró állítólag Alexandriából importálta. Aldrete 1999: 135.

[28] Stevens 1986: 160.

kiabált, énekelt, tapsolt és táncolt."[29] A tibeti szerzetesek vitájuk közben egy nagy csattanó tapssal támasztják alá mondandójukat.[30] A taps nem hiányozhat természetesen a lámaizmusból sem, ahogyan a baptista és karizmatikus pünkösdi szertartások természetes velejárója is.

Az antropológus Evon Vogt hívta fel a figyelmet egy maja indián törzs (*zinakanteko*) által használt zajkeltések módjaira, amelyek mind valamilyen változás jelzéseként szerepelnek.[31] Az átmenet és a változás jelzésére – mint például az átmeneti rítusok – tehát nemcsak a speciális ütő- és csörgőhangszerek alkalmasak, hanem ahogyan az angol szociálantropológus, Rodney Needham is érvelt, a tapsolás is.[32] A taps tehát a figyelemfelkeltést szolgálja, valaminek a kezdetére és végére, a folyamat megváltoztatására való figyelmeztető hanghatás. A szumó birkózók is tapsolnak egyet, amikor a ringbe lépnek, és amikor kezeiket tisztítják, úgyszintén egy tapssal esedeznek az istenek segítségéért. A küzdelem hevében gyakran egy tapssal próbálják ellenfeleik figyelmét elterelni; ennek neve *nekodamashi* (szó szerint *csalóka macska*).[33]

A szervezett tapsolás, mint fentebb olvasható, ismert már az ókortól. A színdarabok, tánc- és pantomim-előadások szervezett tapsolóira főleg azért volt szükség, mert a bemutatók témája sokszor élcelődő és csipkelődő, sőt egyenesen sértő volt egyes nézőkre, ami miatt az előadókat buzdítani, támogatni kellett.[34] A dicsérő és tetszésnyilvánító tapsolást örökölték az európai színházak (francia *claque*, angol *clapper*) is, a szokás még a 20. század legnagyobb színházaiban, operaházaiban (Bécs, Milano, New York) is élt. Egy magyar kutatócsoport színházlátogatók tapsorkánjait vizsgálta, és arra az érdekes következtetésre jutottak, hogy az első felhangzó összevissza tapsolás sokkal hangosabb, mint a lenyugvó és szinkronizált taps; az esetleges szinkronizálás lassúbb és halkabb tapsolást eredményezett.[35] A vastaps tömegpszichózisához tartozik az, hogy ritmikussága rövid időn belül felbomlik, majd újrakezdődik, folytatódik.[36] Más esetekben az is bebizonyosodott, hogy a közönség többsége reagál a kezdő tapsra, azaz a taps ragadós (*fertőz*), ahogyan annak elhalkulása, elmaradása is, ami bizonyítja az ókori szervezett tapsolók

---

29 Bond 1828: 293.

30 Lásd erről Georges Dreyfus kiváló könyvét. Dreyfus 2003.

31 Vogt 1977.

32 Needham 1981: 41.

33 Lásd Phro 2015. A török hagyományos olajbirkózásban az ellenfelek szintén tapsolnak.

34 Schrodt 1981: 48.

35 Néda et al. 2000; Néda–Nikitin–Vicsek 2003. Természetesen itt fontos lenne más nemzeti kontextusban is elvégezni a vizsgálatot, hogy a következtetés ténylegesen bebizonyosodjon.

36 A magyar vastaps (tapsvihar) az angolban *round of applause*, ami a taps egyfajta ciklikusságára – elhalkulás, visszatérés, dübörgő disszonancia – utal. A csoportos tapsolás szinkronjáról és frekvenciájáról lásd Thomson–Murphy–Lukeman 2018.

befolyását is.[37] A vastaps és erőltetett (kierőszakolt) tapsolás nem hiányozhat a modern média és a politikai rítusok kelléktárából sem.[38]

1. ábra. Észak-koreai vezetők szervezett és mutatós tapsolása. Ed Jones, Getty Images, 2012

Mivel test(ütő)hangszerről van szó, ezért a gyerekeket lépés-taps vagy szótagolás-taps együttessel könnyebben tanítgatják énekelni, kiszámolni, táncolni. Ének kíséreteként szerepelhet a taps, máskor a taps elengedhetetlen részét képezi a lépések-mozgások koordinálásának.[39] A világ minden táján találhatók páros és csoportos tapsos kiszámolók, mondókák, énekes játékok.[40] Az észak-amerikai indiánok kultúrájában általánosan ismert a *kézjáték* (bot- vagy csontjátéknak is hívják) –, amelyben az eldugott tárgyról kell az ellenfélnek kitalálni, hogy melyik kézben van – a kereső játékos egy tapssal jelzi, hogy ellenfele melyik kezében rejtette el a fadarabkát.[41] A taps elsődleges funkciójának a hangutánzást, illetve – a nem táncos kontextusban – a zajkeltést tarthatjuk. Azonban a hanghatás különbségeit sem árt figyelembe venni. Finn kutatók tapsos játékokat elemezve jutottak arra a következ-

[37] Mann et al. 2013.
[38] Bull 2016.
[39] Shirley Ellis, a bahamai származású amerikai popénekes, 1965-os dalával – *The clapping-song* (Tapsos-ének) – vált népszerűvé. A dalban egy hagyományos tapsos gyermekmondókát dolgozott fel („Three-six-nine, the goose drank wine").
[40] A sok irodalom közül lásd Feierabend 1999.
[41] Curtis 1924: 17.

tetésre, hogy a taps magas és mély, hangos és csendes, puha és kemény változatai a feminin és maszkulin értékrendre utalnak.[42]

Ezek mind a ritmuskészséget, a lépés- és gesztus-koordinációt, a hallást és a kinesztetikus élmény fokozását segítik, sőt ahogyan több kutató is bizonyította, a kognitív és motorikus képességek fejlesztésére szintén alkalmasak.[43] A mindennapi használattól eltérően a tapsolás rituális szerepét a világ legtöbb részén ismerik. A gesztust általában üdvözlésként, vastapsként, ovációként szoktuk alkalmazni. Ismert a taps gyászszertartások, temetések részeként is. A 19. századi Bahiában (Brazília) az afrikai származású volt rabszolganők a hozzátartozójuk koporsóját énekkel és tapssal kísérték ki a templomból.[44]

A rituális tapsolás mintapéldája a japán kultúrában található. A középkori Japánban a főurak előtt nemcsak letérdelni, tapsolni is kellett a nagyobb tisztelet és hála jeléül. Ott általában az egyszerű taps az arc előtt bocsánatkérést, hálás köszönetet jelent. Ezért néha az étel felszolgálásánál is illik egyet tapsolni (hagyományos szaké felszolgálását taps kísérte). Neves *kabuki* színészeknek rajongó csoportjaik, *tapsoló csoportjaik* voltak; a 18. századi Oszakában négy ilyen exkluzív klub is működött.[45] A csoportok eleinte tenyerük összeverésével, később csattogtatók segítségével köszöntötték kedvenc színészüket, jutalmazták meg játékát. A tradicionális gesztusokra vonatkozó előírás szerint megkülönböztetnek rövid (*tanhakushu*) és hosszú tapsolást (*chóhakushu*); az előbbi három vagy annál kevesebb, az utóbbi négy tapsot jelent. A sintó kápolnába való belépéskor is illik kétszer meghajolni és tapsolni (*nihakushu*). A tapsolásra azért van szükség, hogy tudassák jelenlétüket az isten előtt, elűzzék a gonosz szellemeket (kitisztítsák gondolataikat a szükségtelen dolgoktól), és kifejezzék boldogságukat, örömüket a természetfölötti hatalom előtt.

A sintó gyászszertartásnál fontos különbség a hangos és a halk vagy *némataps* (*shinobite*); ez utóbbi nem jár hanghatással, csak a kézgesztussal; a *nihakushu* ennek ellentéte, hangos tapsot kíván.[46] Ez hasonlít a rabbinisztikus haszid zsidó hagyományban ismert tapsolás tiltásához: szombaton csak a fordított, *különös* (*shinui*) néma tapsolás engedélyezett, amelyben nem a két tenyér, hanem a két kéz-

---

42 Apo–Nenola–Stark-Arola 1998: 369–372.

43 Brodsky–Sulkin 2011: 1115. Az összehasonlító kutatásnak két igen figyelemreméltó konklúziója, hogy a tapsos játékok főleg a lányok körében divatosak, és a gyermekek 9-10 éves koruk után elveszítik érdeklődésüket az ilyen játékok iránt. A magyarázat erre az, hogy az a motorikus és agyi koordináció, ami szükséges az ilyen játékok sikeres végrehajtásához, ekkorra már kialakul. A Kodály-metódus és az Orff-módszer (Orff Schulwerk) is alkalmazza a kisgyermekek ritmusfejlesztésére a tapsolást.

44 Reis 2003: 145.

45 Matsudaira 1984: 700.

46 Shimazu 2006.

fej ütődik össze.[47] A japán császár beiktatásakor végzett Nagy Hálaadás Ünnepén (*daijo-sai*) a tapsolásnak egy sajátos rendszere alakult ki. Ekkor a császári viseletet bemutató szertartást végző sintó pap harminckétszer tapsol, pontosan négyszer és mindig csak nyolcat. Ez után a jelenlévő papnő egy felfordított fürdőedény (*ukifune*) tetején sajátos rituális táncot lejt, miközben tízig számol és lándzsájával minden számnál az edényre koppint.[48] A taps az archaikus kínai vallási életben is jelen van. A homeopátiás gyógyítás (*akupuntúra*) egyik kézgyakorlata a tapsos *qigong*, amikor széttárt ujjakkal kétszer kell tapsolni, ami a véráramlást és az energia szétáradását segíti elő.[49] Egyes indiai lélekgyógyászok a napi 20-30 perces tapsolást is javasolják.[50] A jógában például ismert a tapsos jóga-gyakorlat, a stressz levezetésére, az öröm és az energiaáradás elősegítésére.[51]

Tánc és taps

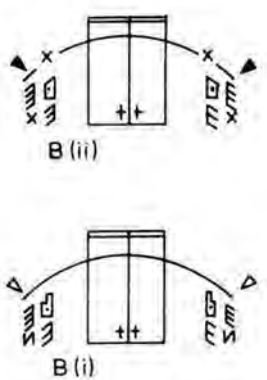
Köztudomású és az általános emberi természethez tartozik például az, hogy a beszéd alatt folyamatos a gesztikulálás, ami kultúrák szerint változik, és a tánc közben még nagyobb szerepet játszik, egy sajátos gesztusrendszer kialakítását eredményezve. A 4. században az ókeresztény Meletiosz püspök híveiről jegyezték fel Egyiptomban, hogy „minden nap tisztítják testüket fürdéssel, és himnuszokat énekelnek, táncolnak, melyet tapssal kísérnek."[52] Több törzsi kultúrában a taps elengedhetetlen a tánchoz, úgy is, mint zenei ritmushangszer – ezért is nevezik sokszor testzenének a tapsot –, amely a táncot kíséri, és úgy is mint a táncban használt mozdulatmotívumot. Ghánában egy kutató így foglalta össze: „akik együtt dobolnak, táncolnak, énekelnek és tapsolnak, mind a szerelem gyermekei; a dob az ő anyjuk."[53] Az indiai Kerala állam rituális női körtáncában (*thiruvatira*) sokféle taps létezik, a táncosok néha egyedül, néha a mellettük táncoló társukkal tapsolnak. Hasonlóan fontos a taps az indiai Gudzsarát állam *garba* nevű táncában, amelyet *tapsos tánc*nak is neveznek.[54] A klasszikus dél-karnátakai és a hindusztáni zenében a dobosok a ritmust (*tala*) főleg egyik kezükkel mutatják, néha kezükkel

---

47 Fischer 2016.
48 Holtom 1996: 111.
49 Chan–Ji–Chan 2017: 95.
50 Sharma 2016.
51 Az indiai Krishna Chandra Bajajt tartják a *tali-jóga* (tapsos jóga) atyjának. Bajaj szerint a percenkénti 60-100 taps naponta háromszor; komolyabb betegségek esetében a napi 2500-3000 taps javasolt. Gopal 2012.
52 Gaston–Gaston 2014: 189.
53 Welsh 2010: 30.
54 David 2010: 93.

a combjukra, dobjukra is ütnek, ám a gesztusok között szerepel a taps is.[55] Szintén indiai (Pandzsáb tartomány) tánc a *gidhha* és a *banghra*, amelyeket párosan, valamint a nők és férfiak külön is táncolják. Mindkettőben domináns a taps, amit a nőknél jobb szó híján cintányéros tapsolásnak hívhatunk.[56] Ez a taps azért különleges, mivel a két kéz ellentétes irányban mozog vertikálisan. Azonban még egy sajátos tapsolás is létezik, amikor a táncosok mindkét feltartott tenyerüket ütik össze a velük szembenállók tenyereivel.[57] Indonéziában a taps és a fordított taps több táncban főszerepet kap. Az egyik ilyen híres tánc az eredetileg csak férfiak, ma már nők által is járt *az ezer kéz tánca*, amelyben a táncosok térdelnek és énekelnek, kezükkel igen gyors ritmikus kézmozdulatokat végeznek, amelyeket tapsos kombinációkkal tesznek még nehezebbé.[58]

Más kultúrákban a taps hasonlóan szerves része a táncbeli kézzel végzett gesztusoknak. Azonban nagy különbségek léteznek abban, hogy a taps a táncot kísérő zenéhez, a tánc mozdulataihoz, esetleg mindkettő ritmusához alkalmazkodik. A Hokkaidó szigetén élő *ajnók* vagy az Andaman-szigetek törzseinek táncában a taps tánckísérő hangszerként funkcionál.[59] Az *ajnók* táncaiban az énekesek és táncosok egyaránt tapsolnak, ám ez nem annyira a zenei ritmust, sokkal inkább a „mozdulatok szerkezeti ritmusát" követi.[60] Szamoa szigetén külön férfitánc van, amelyet *csapásoló*nak neveznek (*fa'ataupati*), a táncosok komplex ritmusokat produkálnak kezükkel, ahogyan tapsolnak, lábukat, felsőtestüket, arcukat csapkodják kezeikkel.[61] Megkülönböztetik a *pati*-t (párhuzamos tenyerekkel, magas hangú taps), és a *po*-t, a két merőleges tenyér mélyhangú tapsát; a virtuóz *fa'ataupati* táncban a táncosok mindkettőt egyaránt hasznosítják. A polinéz Tonga-szigetek táncaiban két tapsformát (*pasi*, *fu*)



2. ábra. A Tonga-szigetek jellegzetes tapsolása a *pasi* (i) és a *fu* (ii). Jennifer Shennan, 1981

[55] Nelson 2000: 139–143.

[56] Az Irán délkeleti részén lakó *baludzs* törzs egyik táncában a nők csuklóikat ütik össze. A sok csuklóperec pengése sajátos csengő-csörgő zenei aláfestést ad táncuknak. Mivel azonban nem a tenyerek összeütéséről van szó, tapsnak nem nevezhető.

[57] Walia 2008: 49. A Hawaii-szigeteken lányok páros énekes játékában (*pai-pai-li-ma*) ismert ez a tapsos motívum. Culin 1899: 216.

[58] A *saman* nevű tánc 2011-ben felkerült az UNESCO sürgős védelemre szoruló szellemi kulturális örökség listájára. Kartomi 2013.

[59] Nabuhiko 2008: 333–334.

[60] Hunter 2016: 63.

[61] Georgina 2007: 106–107.

közöl Jennifer Shennan tanulmányában. Az egyik a kinyújtott ujjakkal (*pasi*), a másik behajlított ujjakkal (*fu*).[62]

A Kanada és az USA határvidékén élő *odzsibvé* (*csippewa*) és a szú-nyelvet beszélő *winnebago* indiánok kígyótáncának egyik részében a nők tapsolnak, amivel a kígyó összehúzódását a hibernáláskor jelképezik.

Lorna Marshall 1950-től évtizedeken keresztül kutatta a *kung* (régebben *busman*) népcsoportot a Kalahári sivatagban. Figyelemreméltó az, ahogyan a földön ülő nők tapssal kísérik a férfiak táncait és szervesen kiegészítik a lábukra erősített csörgők lépéseiknek dobogó ritmusát. Erről a következőt jegyezte fel a kutató:

> A nők magas és éles, csattanó hangot produkálnak, sokkal élesebbet, mint az európaiak tapsolásukkal. A kung asszonyok kezeiket maguk előtt tartják, ujjaikat széttárva, kimerevítve, minden ujjat és hüvelykujjat egymáshoz illesztve. Az ujjakat széttárják, és kissé még hátrafele is görbítik. Ezzel elérik, hogy a tenyér belsejének széle ér csak össze, kis légteret formálva, sokkal kisebbet, mint azt Európában szokás. Ez a kis légtér produkálja a magas hangú, csattanó tapsot. Amikor a tánc hevesebbé válik, a nők egyre jobban tapsolnak, és olyan erővel ütik össze kezeiket, hogy az éles tapsolás jobban hallatszik. Ha a férfiak tánca alábbhagy, a taps elhalkul, de akkor is élesen csattan, és ritmikus marad.[63]

Hasonló a *himba* (Namíbia) törzsbeli nők tapsolása, ahogyan törzsüket előre döntve hangos tapssal és énekkel kísérik a táncolót; az erőbevitel és dinamika miatt mintha ez sokkal fontosabb lenne számukra, mint a pár lépésből és forgásból álló táncuk.

Figyelemreméltó az az adat, amit az afroamerikai antropológus, Katherine Dunham írt, amikor a kétféle tapsolás funkciójára hívta fel a figyelmet: a néptáncban és a törzsi táncokban egyaránt: egy *kifelé* és egy *befelé* tapsot különített el.[64] Az előzőben a tenyerek összeütése után a kezek a testtől eltávolodnak, azaz szétnyílnak a testtől eltávolodva. A másik esetben ennek az ellenkezője történik, a két kéz a taps után a mellkas, a törzs felé fordul vagy közeledik. A Karib-szigeteken végzett terepmunkájára utalva Dunham arra is felhívta a figyelmet, hogy a taps a *vudu* szertartásban nem a vidámság vagy a helyeslés jele volt, hanem a levegő ártalmas szellemektől való rituális megtisztítását szolgálta.[65] A Dunham által megfigyelt *ki-*

---

[62] Shennan 1981: 205. Shennan szerint a két taps neve hangutánzó szó és nincs különösebb értelme. A tenyerek pozíciójáról és a taps dinamikájáról lásd Fletcher 2013.

[63] Marshall 1999: 83.

[64] Dunham 1994: 121–122. Katherine Dunham (1909–2006) az afroamerikai modern tánc úttörője, az első amerikai fekete táncosokból álló balett társulat alapítója, Delcroze és Lábán Rudolf mozdulatrendszerének híve és népszerűsítője.

[65] Dunham 1994: 121.

felé mutató taps a beduin férfiak táncában is hagyományos kézgesztus, elnevezése *darb al-kaff*, azaz a tenyerek összeütése.[66]

3. ábra. *Himba* törzsbéli nők táncukat tapssal és énekkel kísérik.
Steve Allen, Getty Images, 2012

[66] Reynolds 1995: 70.

Európában a taps táncbeli szerepe jól ismert, és annak ellenére, hogy kevésbé elemzett, nyilvánvaló az egyes kultúrákban formalizált, máshol azonban inkább mechanikusan használt gesztus. Szerepét reneszánsz kori leírásokból tudjuk követni. Sőt, már akkor is egy sajátos figurát, a párbajt és a harciasságot fejezte ki. A neves tánctörténész, Mabel Dolmetsch szerint a jórészt divatos *chanson de guerre* műfajra komponált táncokban a taps kimondottan a „csata megjelenését sejtette".[67] A 16. században Cesare Negri a *La Battaglia* és Fabritio Caroso a *Barriera* táncoknál tettek említést erről a mozdulatról, ahogyan a 15. századi francia és spanyol (*El Torneo*) táncok kapcsán is olvasható.[68] Maga Arbeau is leírta a *Branle de la Guerre*-t, bár a tapsoló mozdulatokat nem emelte ki. A nyugati társastáncokban (polka, *contre-danse*) később is szerepet játszott a taps. Talán ennek egy korai változatának meghonosodását jegyezte le Rettegi György az 1700-as évek közepén Erdélyben, amikor a *tapsi* táncot említi.[69] Német nyelvterületen és skandináv néptáncokban elterjedt a páros tapsos tánc, a *kovácsolás* (*Hammerschmiedsgselln*). Nem kizárt, hogy ennek egyik válfaja a 20. században falusi bálokban még népszerű *tapsipolka*.[70]

A divattáncok elterjedésekor a nézők megtapsolták az ügyes táncosokat. Goethe figyelte meg egy középosztálybeli római bálon, hogy: „Felelőtlenül senki sem mer táncolni, hacsak nem tanulta a tánc művészetét; ez legjobban a menüettre igaz, amit igazán művészetnek tartanak, és csak néhány pár táncolja. A táncosokat viszont a többiek veszik körül, akiket nagy örömrivalgással tapsolnak meg a végén."[71]

A spanyol nemzeti *flamenco* két meghatározó tapsolása (*palmas*) – kemény és puha vagy néma (*fuertes*, *sordas*) – külön művészeti ágat képvisel, ahogyan a tánccal szerves részt alkotó bekiabálások (*jaleo*) és ujjpattogtatás (*pito*) is.[72] Ezért írja egy kutató, hogy a *palmas* és a *pito* együtt néha egy egész zenekart idéz fel a nézőkben.[73] Még egy érdekessége van a *flamenco-tapsolás*nak, amikor az énekesek halkabban, visszafogottabban tapsolnak, és csak a verőkéz három összezárt ujját, s nem az egész tenyeret ütik bele a másik tenyérbe (*palmas claras*). Ez utóbbi tapsolás magasabb, tiszta, élesebb hangot eredményez.

---

67 Dolmetsch 1976: 77.

68 Dolmetsch 1975; 1976.

69 Belényesy 1958: 108; 158.

70 Az, hogy ez a tánc és Török Károly által 1872-ben publikált *Csongrád-megyei tapsos tánc* („Annyi a finánc, mint a ránc") vagy Pálóczi Horváth Ádám 1813-ban írt *Örzsi, Zsuzsi! Katica, Ruzsi* versének tapsos tánca milyen kapcsolatban van, ha egyáltalán, kideríthetetlen. Csekély támpontot adhat az, hogy Pálóczi gyűjteményében a szöveghez egy dallam is járul.

71 Katz 1973: 370.

72 Az ujjpattintás a *jorubák*nál igéző, fenyegető mozdulat. Agwuele 2014: 77.

73 Pohren 2005: 93–94.

4. ábra. A *flamenco* egyik jellegzetes tapsoló kéztartása.[74]

A magyar taps

A magyar értelmezés szerint a taps a taglejtés (Czuczor és Fogarasi szerint „tagjártatás"), tehát a gesztusok tágabb csoportjának része.[75] A szó etimológiája ahhoz a régi *top* (lép, nyom) hangutánzó eredetű szócsaládhoz tartozik, amelyhez a topog is.[76] A kéz és a tenyér fontos szerepet játszik a kommunikációban, az érintésben (kézfogás, kézcsók, kézszorítás, parolázás, tenyérbecsapás stb.). Nyelvünkben például a következő szólások ismeretesek: tenyerén hordoz valakit (szerencsés), tenyérbe mászó képe van (ellenszenves), viszket a tenyere (pénzt vár, szeretne valamit), tenyeres-talpas (erős, megtermett), dörzsöli a tenyerét (örül), tenyeréből eszik valakinek (lekötelezett), ismeri, mint a tenyerét (jól ismeri), csupasz, mint a tenyere (teljesen csupasz), beleköp a tenyerébe (munkához gyürkőzik), tenyeréből olvas (jósol). A taps egyik érdekes formája a lókupecek vásári alkuja során figyelhető meg, amikor a vásárló és eladó egymás tenyerét csapkodja.

A magyar irodalomban már Kisfaludy Károly is így írta le 1807-ben kelt *Csobánc* című versében a tánc és a taps kapcsolatát:

---

74 [sz.n.] 2015.

75 Czuczor–Fogarasi 1874: 13–14.

76 Czuczor–Fogarasi 1874: 88; Zaicz 2006.

A hegedűk zengének,
Szólt a duda, tapsolt a tánc,
S a sarkantyúk pengének.

A páros, szóló és csoportos táncokban a taps és a tapsos csapásolás egyaránt felbukkan.[77] Talán éppen az akusztikusságuk miatt érezte azt Molnár István is, amikor a magyar tánclépéseket elemezte, hogy a *csizmaütögető-tapsoló figurák* egy csoportba tartoznak.[78] A régi Hont megyében ismert *Bábó verbunkja* ezt a formát mutatja: a középen álló táncosnak a körülállók énekelnek és *tapsikolnak*; a kunszentmiklósi körverbunk egyik jellegzetes, minden táncos által egyformán járt gesztusa a *tenyérbe csapó*, azaz háromszori taps.[79] Rábaközben a körverbunkokban ismert a kimért tapsolás, a taps-csapásolók kombinációja, a *csattanók*.[80] A magyar néptáncban még több fajta tapsot lehet megkülönböztetni: a tánckezdő és a mozdulatsort lezáró tapsot.[81] A skót kardtáncban (*Gille Callum*) a táncos egy tapssal jelzi a zenészeknek a kívánt tempót vagy a zene gyorsabb ritmusát, a mozdulat neve *whoofing*.[82]

A táncban a csapásolásnak is hasonló szerepe van, viszont ott a kezek mellett a láb, úgy a comb, mint a lábszár (és csak másodlagosan a csizmaszár), illetve az egész törzs is részt vesz a hanghatás férfias előidézésében. Egy másik ritmikus zörej- és zajkeltést a férfiak lábára (csizmájára) szerelt sarkantyú vagy rituális táncoknál (hétfalusi *borica*) a csörgők helyettesítik. Természetesen a dobogás is idetartozik, ami ugyanolyan archaikus, mint a taps. Mindkettő azért elsődleges, mert semmiféle más eszközre nincs szüksége, csak a táncos két kezére és két lábára. Dunham elképzelése a kifelé és befelé tapsolásról – ami nagyon jól megfigyelhető a különböző észak-afrikai és közel-keleti szúfi vallásos rendek táncaiban és rituális mozdulatrendszerében – könnyen kiegészíthető azzal, hogy az önálló és nem a csapásoló sorozatként végzett taps, a táncbeli mozdulat váltását, a figyelemfel-

---

77 Az ún. *ugrós-kötet*ben erre nézve számos példát lehet találni kinetográfiával lejegyezve. Fügedi–Vavrinecz 2013.

78 Molnár 1947: 257–258.

79 Lajtha–Gönyey 1937: 126; 138. A kunszentmiklósi körverbunk ún. *malmozó* kézgesztusának zenei sorvégét egy, kettő, majd három tapssal zárják le. A tánc gyors befejezésénél pedig ötször tapsolnak három nyolcad ritmusban: ♪♪♪.

80 Lányi–Martin–Pesovár 1983: 44.

81 A tánckezdés módjait – pl. körbejárás, bokázás, sarkantyúpengetés, taps – figyelte meg a 19. században Czuczor Gergely is. „A' rendesen egyenruhás czigánybanda új nótát húzván kezdődik a' toborzó. Míg az első verset húzzák, semmi figurát nem látunk, hanem vagy kiki helyén maradván pengeti sarkantyúit, vagy sétálva járják be a' kört, szinte sarkantyúpengetve, ,s ez által a' nóta' csínját, rythmusát kitanulják, ,s mintegy a' táncznak neki idomulnak. Most következnek a' lassú figurák." Szentpál 1961: 19–20.

82 Scott 2005: 124; 332.

keltést szimbolizálhatja. A tapsos-csapásoló mozdulatsorok kombinációi ismertek európai (pl. román *mânânțălu*), de afrikai táncokban is.

A legényesek – és általában a férfitáncok – kezdő kézmozdulataként megjelenő tapsolásnak az egyedüli magyarázatát a hangkeltésben vélték az adatközlők. Viszont itt már nem kell különösebb kutatói fantázia, hogy megkérdezzük: miért kellett olyan hangosan tapsolni? Kinek? A táncban lévőknek vagy másoknak is? A további magyarázatot nem akarom erőltetni, de mindenki fantáziájára bízom azt, hogy mit is lát ebben a mozdulatban. Van azonban tapsolás a táncolás közben is, bizonyos szakaszoknál és a végén is. A hanghatást, a hangsúly jelzését érik el vele. Egy küküllődombói (*Dâmbău*, Maros megye, Románia) táncos amikor megfordult, akkor tapsolt egyet, mintegy lezárva az egész motívumsort.[83]

5. ábra. A küküllődombói Miklós Samu pontozásának tapsos fordulója. Kürti László, 1984

[83] A küküllődombói Miklós Samu (1911–2002) táncáról van szó, amelyről 1984-ben sikerült filmet készíteni. A tánc a szerző közösségi oldalán látható: Könczei–Kürti 2018.

A szóbeli hagyományból és a korai leírásokból egyaránt kitűnik az, hogy Kalotaszegen a magyarok legényesei főleg csoportos, néha egyéni szóló férfitáncok voltak.[84] Érdekes módon az 1910-es évektől egészen az 1941-es fényképfelvételekig, a megörökített legényes többnyire csoportos és csak ritkán volt szólisztikus tánc. A csoportban táncolást majdnem minden idős férfi megerősítette. „Először csak körbejártunk és tapsolgattunk, meg füttyögettünk. Sokan ekkor csujogattak is", mesélte a zsoboki (*Jebuc*, Szilágy megye, Románia) Bódis Sándor a legénykorának emlékei közt a tánc kezdetét (a füttyögetés az ujjakkal való pattintást jelentette). Arra a kérdése, hogy miért kellett tapsolniuk, a válaszában a figyelemfelkeltést hangsúlyozta. „Karéjra álltak, kereken mentek, no, és tapsoltak. Jó volt hallani, egyszerre ment az egész, mintha egy hadsereg menetelt volna", emlékezett vissza. Magyarvistán (*Viștea*, Kolozs megye, Románia) a csoportos legényes táncban is ismert motívum volt a tapssal egybekötött körbejárás.[85] Akik fiatalkorukban így tanulták meg, azok saját maguk egyéni táncánál is tapssal kezdték. Szintén a kalotaszegi Nagykapuson (*Căpușu Mare*, Kolozs megye, Románia) Török Pali János tapssal és apró bokázó mozdulattal kezdte táncát.[86] A tapsa egyéni volt: két kezét szorosan maga előtt, mellkasa előtt tartotta, kezeit úgy forgatta, hogy a jobb és balkéz egyszer felül máskor alul volt. A ritmus (♪ ♪ ♫ ♪), az első két negyednél forgatta csak a kezeit, az utolsó három ütemet már azonos pozícióval végezte. Az ilyen forgatásos taps, mint fentebb is láttuk, máshol is ismert.[87] Táncában is többször használt tapsos-csapásoló motívumot. Kíváncsi voltam, hogy mi az ő magyarázata. „A tenyérbeütés fontos, pláne, ha úgy megy, ahogy a csizma kívánja. A ritmus volt a fontos." Bódis Sándor szerint „a taps néha kihallatszott az utcára, úgy vertük. Minél hangosabban szólt, annál jobb volt. Mindenki odafigyelt." És a tánc közben is volt taps? – kérdeztem tőle. „Igen", válaszolt, „de akkor már nem volt olyan fontos. A tánc megkezdésekor muszáj volt tapsolni." Itt nem lehet messzemenő következtetést levonni a két tenyér összeütése és a hangkeltés között, főleg azért, mert a két magyarázaton túl nem állnak korábbi adatok rendelkezésünkre a taps jelentőségére és táncbeli fontosságára. A mai ember számára szinte automatikusnak tűnik a taps és nem feltétlenül ad a mozdulatnak különös jelentőséget. Kétségtelen azonban, hogy a tenyérbecsapás

---

[84] Az itt közölt szóbeli információk a szerző saját, korai gyűjtéseiből származnak. Az előadókról és a táncokról lásd Kürti 2015a; 2015b.

[85] Martin 2004: 111. Egy Tordaszentlászlón (ma *Săvădisla*, Kolozs megye, Románia) felvett legényesben öt férfi táncolt egyszerre, táncukat körbejárással és tapssal kezdték. Ft. 693.

[86] A nagykapusi Török Pali János (1923–1993) 1984-ben felvett egyedi tánca a szerző közösségi oldalán tekinthető meg: Könczei–Kürti 2018b.

[87] Ilyen kevés adatból még messzemenő következtetést nem lehet levonni, bár az összehasonlító kultúraközi információkkal már biztosabb elképzelésünk van a forgatásos tapsról. Az, hogy ennek van-e kapcsolata a domináns és az alárendelt kézhasználattal további kutatást igényel. A kezekről Marcel Mauss úttörő, először 1909-ben publikált munkáját ajánlom: Mauss 2013.

egy elengedhetetlen gesztusként élt, a barátság, fogadás, béke vagy alku és adás-vétel megpecsételését jelentette. Haragosok sohasem fogtak kezet. A férfitáncok kezdésénél a taps (tapsolás) – a két kéz *összecsapása*, ahogyan általánosan kifejezték a falusi emberek – mint bevezető gesztusok funkcionálnak, nemcsak jelzik a tánc elkezdődését, hanem azt is, hogy más, nagyobb figurák következnek.[88] Igaz, hogy a legtöbb megkérdezett adatközlő a tapsot mint a kéz mozdulatát írta le, meg kell jegyezni, hogy kinetikusan csak akkor lehet tapsolni, ha az egész kar lendül, azaz mozgásban van. A tapsok kizárólagos használatát még jobban észrevehetjük egyes szakaszokat lezáró motívumok esetében, amelyek tapssal végződnek; sőt bizonyos táncoknál a tánc befejezését jelző tapsok esetében is.[89] A magyarvistai adatközlő szerint „tapssal is zárták le a nótát."[90] A tapsos lezáró és kezdőmotívumok, esetleg díszítő karmozdulatként jelentkező változatait különböző más, nemcsak erdélyi legénytáncok esetében is megfigyelhetjük. Egy mezőcsáti táncos verbunkszerű *polgári csapás*ban a kettes (elől-hátul) tapsolást jegyezte le a kutató.[91] A rábaközi (Kóny, Sobor, Szany) körverbunkok egyik jellegzetes motívuma a *taps bemérés*, amelyek szerepe nyilvánvalóan a különböző bokázó és csapásoló figurák összekötése, illetve az átmenetek jelzése volt. A somogyi páros verbunk tapssal kezdődik.[92] Érdekes adat a debreceni tímárok báljának az a mozzanata, amikor „a harmadik strófára járták el a táncot a táncmesterek, majd tapsal kikijátották, hoty szabad a tánc! Akkor osztán mindenki kedve szerin táncolhatott."[93] Ebből is kitűnik, hogy a taps sokszor a figyelemfelkeltés, jelzés, célzás arra nézve, hogy valami következik, ami megerősíti azon felvetésünket, amelyet más kutatók is hangsúlyoztak: a taps, hacsak nem pusztán akusztikus funkciójú, többfajta jelzés, a figyelmeztetés gesztusa. Az ókori görög táncokat elemezve jutott Naerebout hasonló következtetésre, hogy a taps mindig valamire, valami következő dologra, mozzanatra, történésre irányította a nézők vagy a táncosok figyelmét; „a tánc elengedhetetlen része volt a ritmikus figyelmeztető hangkeltés, ami lehetett taps, dobogás vagy ének, esetleg hangszer általi."[94]

---

[88] A Pest megyei Bagon például a taps kifejezésre csak annyit mondtak „összecsapta a kezét". MARTIN 1955: 25.

[89] Hasonló funkciója volt a dobbantásnak is, ha hihetünk Cicerónak. A római színpadon a színész beszédének kezdetét és befejezését lábának egy dobbantásával jelezte. FANTHAM 2002: 369.

[90] MARTIN 2004: 111.

[91] IGAZ 1956. Az 1956 tavaszán lebonyolított mezőcsáti gyűjtésben a pedagógus és a Honvéd Együttes koreográfusa, a későbbi újságíró László-Bencsik Sándor (1925–1999) játszotta a főszerepet, munkatársa volt még az operatőr Erdős Lajos. Egy hónappal korábban egy másik csoport (Berkes Eszter, Erdős Lajos és Mező Judit) filmezett mezőcsáti táncokat. A kötethez Sz. Szentpál Mária a táncokat írta le Lábán-táncírással. LÁSZLÓ BENCSIK 1996: 76–78.

[92] SZENTPÁL 1961: 20.

[93] PETŐ 1941: 352.

[94] NAEREBOUT 1997: 165–166.

Összefoglalás, konklúzió

A nyelvész-pszichológus, David McNeill elmélete szerint a gesztusok nem a nyelv apró maradékai vagy hozadékai, hanem annak szerves részei, sőt, érvelése szerint a nyelv nem létezik gesztus nélkül, ami fontos figyelmeztetés a tánckutatóknak.[95] Ennek fordítottja is igaz: a gesztus sem létezik nyelv nélkül, ám fontos annak felismerése, hogy a nyelv itt nemcsak a beszéd, hanem a testnyelv/testbeszéd együttesét is jelenti. Ezek alapján arra a következtetésre jutunk, hogy a taps – úgy táncban, mint más rituális és profán kontextusban – egyedüli, többféle jelentéssel és nyilvánvaló szimbolizmussal felruházott mozdulatkomplexum, amelynek jelentése nem univerzális. Kapcsolata a nyelvvel, a beszéddel, valamint a nem verbális kommunikációval sajátos kézgesztus-rendszert jelent. A taps azonban nem pusztán testbeszéd, holott az is lehet, és nem a beszédgesztus a fő jellemzője, habár bizonyos beszédeknél (hangsúlyozás, figyelemfelkeltés stb.) szerepelhet. Az itt bemutatott történeti és etnográfiai példák csak illusztrálják, ám semmiképpen sem ölelik fel azt a kulturális változatosságot, amit a taps jelent. Az eddig ismert kevés elemzés miatt még sok feladat vár a kutatókra, akik a tapsot és hasonló komplex kézgesztusokat elemezni, összehasonlítani szeretnék. A tapsolás sajátos funkcióján túl (hanghatás) a mozdulatnak további alkotóelemeit is figyelembe kell majd venni: időzítés (meddig tart), térbeli forma, intenzitás (milyen erősségű), dinamika és tempó (lassú, gyors) és ritmika (szabályozott, szabálytalan). Ezen kívül a karok-kezek plasztikai fokozatait, azaz a törzstől milyen irányban és fokban távolodnak el, illetve azt, hogy a test mely részei vesznek részt aktívan a kézgesztus jelentésének alakításában. Nyilvánvaló az, hogy nemcsak a rituális-profán kontextus, hanem a státusz, a nemiség és a kor is szerepet játszik a tapsolás kivitelezésében. Másképpen tapsolnak a társadalmi hierarchiában egyes személyek, ahogyan másként a nők, a férfiak és a gyerekek is; a férfias taps hangos és puffanó, a nőies visszafogottabb és inkább csattanó. Az egyéni, páros és csoportos tapsra, a hosszabb ideig tartó tapsolásra ismét más (kulturális) szabályok, kódok vonatkoznak. Politikai beszédek, előadások, koncertek tapsolását úgyszintén előírás (protokoll) és ízlés szabályozza, így a kontextustól függően lehet a tetszésnyilvánítás vagy ellenkezőleg, a negatív vélemény kifejezése. A táncban használt kézgesztusok, így a taps is, a tánc motivikus elemeinek szerves részét képezik, melyek más mozdulatelemekkel együtt nyerhetnek teljesebb kifejező értelmet; ebben a nagyobb kontextusban fedhető fel a taps és a táncmotívumok együttes jelentése, a táncban betöltött funkciójuk, amelynek értelmezése és összehasonlító vizsgálata a jövő feladatai közé tartozik. „Valete et plaudite!"[96]

---

[95] McNeill ennél erősebben fogalmaz, szerinte az emberré válás folyamatában a gesztusoknak elsőrangú szerepe volt, ami segített a nyelv kialakulásában is. McNeill 2005: 20.

[96] Az ókori római darabok végén hangzott el a mondat, amely magyarul így hangzik: *Ég veletek!*,

Irodalom

AGWUELLE, Augustine
2014 A Repertoire of Yoruba Hand and Face Gestures. *Gestures* Vol. 14. No. 1. pp. 70–96.

ALDRETE, Gregory S.
1999 *Gestures and Acclamations in Ancient Rome*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

APO, Satu – NENOLA, Aili – STARK-AROLA, Laura
1998 *Gender and Folklore: Perspectives on Finnish and Karelian Culture*. Vol. 4. Studia Fennica. Helsinki: Finnish Literature Society.

ARMSTRONG, Alice
1998 *Culture and Choice: Lessons from Survivors of Gender Violence in Zimbabwe*. Borrowdale, Harare: Violence Against Women in Zimbabwe Research Project.

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

BIRDWHISTELL, Ray L.
1970 *Kinesics and Context. Essays on Body Motion Communication*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

BLUM, Susan D.
2007 *Lies that Bind: Chine Thruth, Other Truths*. Lanham: Rowman and Littlefield.

BOND, Alvan
1828 *Memoir of the Rev. Pliny Fisk A. M. Late Missionary to Palestine*. Boston: Crocker and Brewster.

BRODSKY, Warren – SULKIN, Idit
2011 Handclapping Songs: A Spontaneous Platform for Child Development among 5-10-year-old Children. *Early Child Development and Care* Vol. 181. No. 8. pp. 1111–1136.

BULL, Peter
2016 Claps and Claptrap: The Analysis of Speaker-audience Interaction in Political Speeches. *Journal of Social and Political Psychology* Vol. 4. No. 1. pp. 473–492.

CHAN, H. Y. – JI, Y-W. – CHAN, C. L. W.
2017 Achieving Dynamic Balancing: Application of Daoist Principles into Social Work Practice. In CRISP, Beth R. (ed.): *The Routledge Handbook of Religion, Spirituality and Social Work*. London: Routledge. pp. 90–99.

---

tapsoljatok! Terentius és Plautus vígjátékainak utolsó sora is volt egyben, néha egyszerűen csak így: *tapsoljatok* (*plaudite*).

CULIN, Stewart
1899 Hawaiian Games. *American Anthropologist* Vol. 1. No. 2. pp. 201–247.
CURTIS, Edward J.
1924 *The North American Indian*. Vol. 13. Norwood: The Plimpton Press.
CZUCZOR Gergely – FOGARASI János
1874 *A magyar nyelv szótára*. 6. köt. Budapest: Athenaeum.
DAVID, Ann R.
2010 Negotiating Identity: Dance and Religion in British Hindu Communities. In CHAKRAVORTY, P. – GUPTA, N. (eds.): *Dance Matters: Performing India on Local and Global Stages*. New Delhi: Routledge. pp. 89–107.
DOLMETSCH, Mabel
1975 (1954) *Dances of Spain and Italy from 1400–1600*. New York: Da Capo Press.
1976 (1949) *Dances of England and France, 1450–1600*. New York: Da Capo Press.
DREYFUS, Georges B. J.
2003 *The Sound of Two Hands Clapping*. Berkeley: University of California Press.
DUNHAM, Katherine
1994 *Island Possessed*. Chicago: The University of Chicago Press.
FANTHAM, Elaine
2002 Orator and/et Actor. In EASTELING, P. – HALL, E. (eds.): *Greek and Roman Actors*. Cambridge: Cambridge University Press. pp. 362–376.
FAY, J. M.
1989 Hand-clapping in Western Lowland Gorillas (Gorilla gorilla gorilla). *Mammalia* Vol. 53. pp. 457–458.
FEIERABEND, John M.
1999 *The Book of Tapping & Clapping*. Chicago: GIA Publications.
FITZPATRICK, Paula – SCHMIDT, R. C. – LOCKMAN, Jeffrey J.
1996 Dynamical Patterns in the Development of Clapping. *Child Development* Vol. 67. No. 6. pp. 2691–2708.
FLETCHER, Neville H.
2013 Shock-waves and the Sound of a Hand-clap – A Simple Model. *Accoustics Australia* Vol. 41. No. 2. pp. 165–168.
FOX, Nili S.
1995 Clapping Hands as a Gesture of Anguish and Anger in Mesopotamia and in Israel. *Journal of the Ancient Near Eastern Society* Vol. 23. No. 1. pp. 49–60.
FÜGEDI János – VAVRINECZ András (szerk.)
2013 *Régi magyar táncstílus – Az ugrós*. Budapest: L'Harmattan, MTA BTK Zenetudományi Intézet.

GARLAKE, P. S.
1987 Themes in the Prehistoric Art of Zimbabwe. *World Archeology* Vol. 19. No. 2. pp. 178–183.

GASTON, Anne-Marie – GASTON, Tony
2014 Dance as a way of Being Religious. In BROWN, F. B. (ed.): *The Oxford Handbook of Religion and the Arts*. Oxford: Oxford University Press. pp. 182–202.

GEORGINA, Mary Dianna
2007 *Performing Selves: The Semiotics of Selfhood in Samoan Dance*. Phd dissertation. Manuscript. Washington: Washington State University. Elérhető: http://www.dissertations.wsu.edu/dissertations/spring2007/d_georgina_050307.pdf; utolsó letöltés: 2018. 12. 18.

GRAF, Fritz
1991 Gestures and Conventions: The Gestures of Roman Actors and Orators. In BREMMER, Jan – ROODENBURG, Herman (eds.): *A Cultural History of Gesture*. Ithaca: Cornell University Press. pp. 36–59.

HARRIS, Max
2011 *Sacred Folly: A New History of the Feast of Fools*. Ithaca: Cornell University Press.

HOLTOM, D. C.
1996 *Japanese Enthronement Ceremonies: With an Account of the Imperial Regalia*. Vol. 2. Oxon: Routledge.

HOPKINS, William D. et al.
2012 Handedness for Manual Gestures in Great Apes: A Meta-analysis. In PIKA, Simon – LIEBAL, Katja (eds.): *Developments in Primate Gesture Research. Gesture Studies 6*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company. pp. 93–112.

HUNTER, Justin R.
2016 *Vitalizing Traditions: Ainu Music and Dance and the Discourse of Indigeneity*. Phd dissertation. University of Hawai'i. Ann Arbor: ProQuest LLC. Elérhető: https://www.academia.edu/26308365/Vitalizing_Traditions_Ainu_Music_and_Dance_and_the_Discourse_of_Indigeneity; utolsó letöltés: 2018. 12. 19.

IGAZ Mária
1956 Mezőcsát rövid néprajza. In SZ. SZENTPÁL Mária (szerk.): *Dél-Borsodi táncok. Aprózó. László Bencsik Sándor gyűjtése, összeállítása és koreográfiája*. Budapest: Művelt Nép. 5–20.

KARTOMI, Margaret J.
2013 The *Saman* Gayo Lues Sitting Song-dance and its Recognition as an Item of Intangible Cultural Heritage. In NILES, Don – HARRISON, Klisala (eds.): *Yearbook of Traditional Music* Vol. 45. pp. 97–124.

KATZ, Ruth
1973 The Egalitarian Waltz. *Comparative Studies in Society and History* Vol. 15. No. 3. pp. 368–377.
KOTLINKSA-TOMA, Agnieszka
2014 *Hellenistic Tragedy: Texts, Translations and a Critical Survey*. New York: Bloomsbury.
KÜRTI László
2015a Kulcsadatközlő-probléma az antropológiában: Kalotaszegi legények és élmények. In JAKAB Albert Zsolt – KINDA István (szerk.): *Aranykapu: Tanulmányok Pozsony Ferenc tiszteletére*. Kolozsvár: Kriza János Néprajzi Társaság. 807–826.
2015b Korporealitás és a maszkulin tánc. In BAKOS Áron – KESZEG Vilmos (szerk.): *Kriza János Néprajzi Társaság Évkönyve 23*. Kolozsvár: Kriza János Néprajzi Társaság. 211–244.
LABARRE, Weston
1964 Paralinguistics, Kinesics, and Cultural Anthropology. In SEBEOK, Thomas (ed.): *Approaches to Semiotics*. The Hague: Mouton. pp. 221–229.
LAJTHA László – GÖNYEY Sándor
1937 Tánc. In CZAKÓ Elemér (szerk.): *A magyarság néprajza IV*. Budapest: Királyi Egyetemi Nyomda. 85–149.
LAWLER, Lillian B.
1940 The Dance of the πινακίδες. In HADZSITS, George Depue (ed.): *Transactions and Proceedings of the American Philological Association 71*. Pennsylvania: American Philological Association. pp. 230–238.
LÁNYI Gusztáv – MARTIN György – PESOVÁR Ernő
1983 *A körverbunk*. Budapest: Zeneműkiadó.
LÁSZLÓ BENCSIK Sándor
1996 Múltba idéző visszapillantás fél évszázad távolából. In MÉSZÖLY Gábor (szerk.): *A legendás Honvéd Együttes igaz története három fejezetben, 1949–1999*. Budapest: Honvéd Együttes Kiadása. 76–78.
LEXOVÁ, Irena
2000 *Ancient Egyptian Dances*. Mineola: Dover.
MANN, Richard et al.
2013 The dynamics of audience applause. *Journal of the Royal Society Interface* Vol. 10. No. 85. pp. 1–7.
MARSHALL, Lorna J.
1999 *Nyae Nyae !Kung Beliefs and Rites*. Cambridge: Harvard University Press.
MARTIN György
1955 *Bag táncai és táncélete*. Budapest: Művelt Nép.

2004 *Mátyás István Mundruc. Egy kalotaszegi táncos egyéniségvizsgálata*. Budapest: Mezőgazda Kiadó, ZTI.

MATSUDAIRA, Susumu

1984 Hiiki Renchu (Theater Fan Clubs) in Osaka in the Early Nineteenth-century. *Modern Asian Studies* Vol. 18. No. 4. pp. 699–709.

MAUSS, Marcel

2013 The Pre-eminence of the Right Hand: A Study of Religious Polarity. *HAU: Journal of Ethnographic Theory* Vol. 3. No. 2. pp. 335–357.

MCNEILL, David

1992 *Hand and Mind: What Gestures Reveal about Thought.* Chicago: University of Chicago Press.

2005 *Gesture and Thought*. Chicago: University of Chicago Press.

MITTELBERG, Irene – EVOLA, Vito

2014 Iconic and Representational Gestures. In MÜLLER, Cornelia et al. (eds.): *Body – Language – Communication*. Vol. 2. Berlin: Walter de Gruyter. pp. 1732–1746.

MOLNÁR István

1947 *Magyar tánchagyományok*. Budapest: Magyar Élet.

NABUHIKO, Chiro

2008 The Music of the Ainu. In MCQEEN TOKITA, Alison – HUGHES, David W. (eds.): *The Ashgate Research Companion to Japanese Music*. Aldershot: Ashgate. pp. 323–344.

NAEREBOUT, Frederick G.

1997 *Attractive Performances. Ancient Greek Dance: Three Preliminary Studies.* Amsterdam: Gieben.

NARANJO, Francisco Javier Romero

2013 Science & Art of Body Percussion: a review. *Journal of Human Sport and Excercise* Vol. 8. No. 2. pp. 442–457.

NEEDHAM, Rodney

1981 *Circumstantial Deliveries*. Berkeley: University of California Press.

NELSON, David

2000 Karnatak Tala. In ARNOLD, Alison (ed.): *The Garland Encyclopedia of World Music. Vol. 5. South Asia*. New York: Garland Publishing Inc. pp. 138–161.

NÉDA Zoltán et al.

2000 Self-organizing Processes: The Sound of Many Hands Clapping. *Nature* 403. pp. 849–850.

NÉDA Zoltán – NIKITIN, Alexander – VICSEK Tamás

2003 Synchronization of Two-mode Stochastic Oscillators: A New Model for Rhythmic Applause and Much More. *Physica A*. Vol. 321. No. 1–2. pp. 238–247.

NÖTH, Winfred
1995 *Handbook of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.
PETŐ József
1941 Debreceni népnyelvi szövegmutatvány. In BÁRCZI Géza – SZABÓ T. Attila (szerk.): *Magyar Népnyelv 3.* Debrecen, Kolozsvár: A Debreceni Tisza István Tudományegyetem Magyar Népnyelvkutató Intézete. 351–352.
POGGI, Isabella
2008 Dimensions of Gestures. *Gestures* Vol. 8. No. 1. pp. 45–61.
2014 Gestures and Body Language in Southern Europe: Italy. In MÜLLER, Cornelia et al. (eds.): *Body – Language – Communication*. Vol. 2. Berlin: Walter de Gruyter. pp. 1240–1253.
POHREN, D. E.
2005 *The Art of Flamenco*. Westport: The Bold Strummer.
REIS, Joao José
2003 *Death is a Festival: Funeral Rites and Rebellion in Nineteenth-century Brazil*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
REPP, Bruno H.
1986 The Sound of Two Hands Clapping: An Explanatory Study. *Journal of the Accoustical Society of America* Vol. 81. No. 4. pp. 1100–1110.
REYNOLDS, Dwight F.
1995 *Heroic Poets, Poetic Heroes: The Ethnography of Performance in an Arabic Oral Epic Tradition*. Ithaca: Cornell University Press.
ROBERTS, A. I. et al.
2012 A Structure-based Repertoire of Manual Gestures in Wild Chimpanzees: Statistical Analyses of a Graded Communication System. *Evolution and Human Behavior* Vol. 33. No. 5. pp. 578–589.
SCHRODT, Barbara
1981 Sports of the Byzantine Empire. *Journal of Sport History* Vol. 8. No. 3. pp. 40–59.
SCOTT, Catriona Mairi
2005 *The Scottish Highland dancing tradition*. Phd dissertation. Manuscript. Department of Celtic and Scottish Studies, The University of Edinburgh.
SHENNAN, Jennifer
1981 Approaches to the Study of Dance in Oceania: Is the Dancer Carrying an Umbrella or Not? *The Journal of the Polynesian Society* Vol. 90. No. 2. pp. 193–208.
STEVENS, John
1986 *Words and Music in the Middle Ages: Song, Narrative, Dance and Drama, 1050–1350*. Cambridge: Cambridge University Press.
SZENTPÁL Olga
1961 A magyar néptánc formai elemzése. *Ethnographia* 72. évf. 1. sz. 3–55.

TANGEBERG-GRISCHINT, Maya
2011 *The Techniques of Gesture Language*. Acta Scenica 25. Helsinki: The Theatre Academy of Helsinki.
THOMSON, Michael – MURPHY, Kennedy – LUKEMAN, Ryan
2018 Groups Clapping in Unison Undergo Size-dependent Error-induced Frequency Increase. *Scientific Reports 8*. Article number: 808. Elérhető: https://www.nature.com/articles/s41598-017-18539-9; utolsó letöltés: 2018. 12. 18.
TONER, Jerry
2009 *Popular Culture in Anicent Rome*. Cambridge: Polity.
VOGT, Evon
1977 On the Symbolic Meaning of Percussion in Zinacanteco Ritual. *Journal of Anthropological Research* Vol. 33. No. 3. pp. 231–244.
WALIA, Aarohi
2008 *Folk Dances of Punjab*. Chandigarh: Unistar Books.
WALLER, Steven J.
2002 Rock Art Acoustic in the Past, Present and Future. In WHITEHEAD, P. W. – L. LOENDORF, L. (eds.): *1999 IRAC Proceedings*. Vol. 2. Tucson: American Rock Art Research Association. pp. 11–20.
WELLBERGEN, van Herwin – RUTTKAY, Zsófia
2007 On the Parametrization of Clapping. In: SALES DIAS, Miguel et al. (eds.): *Gesture-Based Human-Computer Interaction and Simulation. 7th International Gesture Workshop*. Lisbon: Springer. pp. 36–47.
WELSH, Kariamu
2010 *African Dance*. New York: Chelsea Publishing.
ZAICZ Gábor (szerk.)
2006 *Etimológiai szótár*. Budapest: TINTA Könyvkiadó.

Internetes források

A ZSOLTÁROK KÖNYVE
[é.n.] A zsoltárok könyve. 47. zsoltár. *Szentiras.hu*. Elérhető: https://szentiras.hu/UF/Zsolt47; utolsó letöltés: 2019. 11. 06.
ÉZAKIEL PRÓFÉTA KÖNYVE
[é.n.] Ézakiel próféta könyve. Fej. 25: 6. *Automatizálási es Infokommunikációs Intézet, Miskolci Egyetem*. Elérhető: http://mazsola.iit.uni-miskolc.hu/biblia/o/ezek/chap025.html; utolsó letöltés: 2018. 12. 19.
FISCHER, Rabbi Elli
2016 Clapping and Dancing. *Peninei Halakha*. Elérhető: http://ph.yhb.org.il/en/01-22-18/; utolsó letöltés: 2018. 12. 19.

Gopal, Anand
2012 Clapping One's Way to Health. *webindia123*. Elérhető: https://news.webindia123.com/news/articles/India/20120827/2051711.html; utolsó letöltés: 2018. 12. 18.
Hadházy Ilona – Kürti László
2018 (1984) Nagykapus. Legényes. *facebook*. Elérhető: https://www.facebook.com/laszlo.kurti.31/videos/2011281235795161; utolsó letöltés: 2019. 08. 07.
Könczei Csilla – Kürti László
2018 (1984) Küküllődombó. Pontozó. Csárdás. *facebook*. Elérhető: https://www.facebook.com/laszlo.kurti.31/videos/2011258805797404/; utolsó letöltés: 2019. 08. 07.
Phro, Preston
2015 The Deceiving Cat: Sumo Wrestler Wins Match Using »Cute« Technique, but Some are not Happy. *Soranews24*. Elérhető: https://en.rocketnews24.com/2015/11/24/the-deceiving-cat-sumo-wrestler-wins-with-a-cute-technique-but-not-everyones-happy-about-it/; utolsó letöltés: 2018. 12. 16.
Sharma, Bhakti Paun
2016 10 Health Benefits of Clapping that Will Surprise You. *TheHealthSite.com*. Elérhető: http://www.thehealthsite.com/diseases-conditions/health-benefits-of-clapping-bs0816/; utolsó letöltés: 2018. 12. 18.
Shimazu, Norifumi
2006 Hakushu. *Encyclopedia of Shinto*. Elérhető: http://eos.kokugakuin.ac.jp/modules/xwords/entry.php?entryID=800; utolsó letöltés: 2018. 12. 15.
[sz.n.]
2015 Flamenco Dance Technique. *Flamenco bites*. Elérhető: https://flamencobites.com/main/flamenco-dance-technique-palmas; utolsó letöltés: 2019. 12. 21.

Archívumi forrás
MTA BTK Zenetudományi Intézet Népzene- és Néptánckutató Osztály és Archívum

Filmtár
Ft. 693. (Tordaszentlászló, 1969).

Gestus and Gustus – The Culture of Clapping

One of the most common forms of hand and arm gestures is clapping, however, researchers of dance and movement culture have not paid due attention to its analysis. What is clapping exactly, and why is it such a special movement type worth to discuss? Hitting two palms together makes body music in a similar way as snapping, finger popping and stamping produces a simple sound. Clapping produced with hands is actually a body instrument

or, more precisely, a percussive body instrument, which is a primordial accompaniment to rites and dances along with singing, a *complex gesture* which is present in social events due to various communications. In this paper, I analyze the presence of clapping in ritual and everyday situations, and also the role it plays in dance.

Pál-Kovács Dóra

A páros táncok proxemikája mint a határátlépés egy lehetséges módja?

A férfiak és nők viszonya sem a magyar táncfolklorisztikában, sem pedig a földrajzi-történeti, illetve a strukturalista kutatási hagyományokból építkező néptáncoktatásban nincs pontosan meghatározva, elemezve és értelmezve. Kutatásom egyik fő célkitűzése a múlt századi – különös tekintettel annak második felére – magyarózdi táncok[1] elemzése aszerint, hogy a benne foglalt gesztusokban, érintésekben miként lehet felfejteni a nő és a férfi társadalmi nemi szerepeit. Jelen tanulmányomban[2] mindennek csupán egyetlen releváns szegmensének, a páros tánc proxemikájának értelmezésére kerül sor, amely csupán egy nagyobb kutatás kezdeti állapotának, első eredményeinek összegzése, közreadása.

Hipotézisem szerint társadalmi jelenségként a tánc magában foglalhatja mindazokat a nemi szerepeket, amelyek a társadalom egészében jelen vannak. Kérdés, mik a társadalom elvárásai az egyénnel szemben, azaz hogyan, miként konstruálja meg a nő számára a nőt és szerepeit, valamint a férfi számára a férfit és szerepeit? Felvetődik továbbá, hogy a tánc csupán ezeket a nemi szerepeket hordozza magában, vagy értelmezhető egyfajta határátlépésként is? Példaként említhetjük az érintés határait, ugyanis a tánc során a táncosok olyan helyeken is megérinthetik egymást, amelyek a hétköznapokban és a társadalmi élet egyéb tereiben elképzelhetetlenek. Amennyiben ezt (is) jelenti, akkor milyen mértékben nyújt többet, tér el a mindennapok szituációitól? A tánc mely jelei értelmezhetők az egyén szexuális identitásának és szerepeinek kifejeződéseként? Egyáltalán értelmezhetőek-e ekként, s lehetséges-e a megértésük? Munkámban ezekre a kérdésekre keresem a választ.

Közelebbről, jelen munkám esetében arról van szó, hogy feltételezésem szerint a proxemika, a páros táncban a pár egymáshoz viszonyított térhasználata már önmagában rendelkezhet határátlépő tulajdonságokkal, illetve egyes táncok proxemikai tulajdonságai hordozhatnak magukban olyan elemeket, szituációkat, amikor a férfi és a nő határátlépő helyzetbe kerül, lényegében a tánc logikájából következően.

---

[1] A magyarózdi tánchagyományokról, táncokról lásd még Fügedi 1990; 2005; 2006; 2007.

[2] A tanulmány a K_124270 számú projekt részeként a Nemzeti Kutatási és Innovációs Alapból biztosított támogatással, a K_17 kutatási pályázati program finanszírozásában készült.

Az amerikai történész Natalie Zemon Davis 1975-ben fogalmazta meg a *gender* kutatások célját:

> A mi célunk az, hogy megértsük a nemeknek, a történeti múlt nemi csoportjainak jelentőségét. Célunk továbbá, hogy felfedezzük a nemi szerepek és nemi szimbólumok változatosságát a különböző társadalmakban és időszakokban, meghatározzuk a jelentésüket és megtudjuk, hogyan működtek, hogy fenntartsák a társadalmi rendet, illetve elősegítsék annak változásait. Az a célunk, hogy megmagyarázzuk, miért voltak a nemi szerepek hol szigorúan meghatározottak, hol szabadabbak, hol észrevehetően aszimmetrikusak, hol pedig egyenletesebbek.[3]

A társadalmi nemek kutatása során a nonverbális jelek, szimbólumok egyfajta *fordítása* történik meg a mindennapi élet és a tánc vetületében egyaránt. Kutatásom főleg ezeknek a kulturálisan meghatározott szimbólumoknak a felfejtésére törekszik. Rendkívüli fontossággal bír ugyanakkor, hogy milyen nyelvezetre *ültetjük át* a jelenségeket. A kutatás egyik legfőbb törekvése a magyarózdi emberek világnézetének, gondolkodásmódjának megismerése, amely lehetőség szerint a fordítás nyelvezetének bázisát adja. Hipotézisem szerint a jelek, jelzések értelmezésénél tetten érhetővé válnak a mindennapi élet és a tánc nemiségének azonosságai és különbözőségei egyaránt. A kutatás e szerepek megszabta mindennapi viselkedésformák táncbéli érvényesülését, illetve az esetlegesen megjelenő *határátlépések* szintén táncbéli megnyilvánulásait vizsgálja a Maros-Küküllő menti falu tánchagyományában.

Tánc és szexualitás

Társadalmi nemi szerepekről lévén szó, óhatatlanul szembe találjuk magunkat a szexualitás problémakörével, amelynek rövid tárgyalása nélkülözhetetlen, hiszen releváns, hogy vajon milyen mértékben jelenik meg a táncokban, valamint a tánc mely jelei értelmezhetőek az egyén szexuális identitásának és szerepeinek kifejeződéseként? Egyáltalán értelmezhetőek-e ekként, s lehetséges-e megértésük?

Judith Lynne Hanna nézete szerint a tánc és a szexualitás ugyanazt a *hangszert*, az emberi testet használja, úgy véli, a tánc és a szexualitás elválaszthatatlan egymástól.[4] Amennyiben mindezt maradéktalanul elfogadjuk, akkor ezzel azt is állítjuk, hogy a világon létező összes táncra érvényes a fenti kijelentés. Habár tanulmányomnak nem célja Judith Lynne Hanna kijelentésének teljes alátámasztása

---

[3] Zemon Davis 1966: 88. idézi Bokor 2013: 19.

[4] Hanna 2010: 212.

vagy cáfolata, az általam vizsgált tánckultúra vonatkozásában mégis szükségesnek tartom további kifejtését.

Judith Lynne Hanna a tánc nemi megnyilvánulásait nem tekinti szándékosnak, hanem meg nem fontoltként értelmezi azokat,[5] azaz olyan cselekedetként gondol a táncra, amelyben egyértelműen megjelennek a nemi szerepek, szimbólumok, viszont mindezeket az egyének nem tudatosan hajtják végre.

A fenti gondolatnak mintegy kiegészítését adja egy magyarországi női táncos adatközlőm, aki az alábbiakat gondolja a tánc és a szexualitás kapcsolatáról:

> Nekem a tánc eleve egy szexuális dolog. Nyilván nem a valójában, de annyi olyan érintés van benne, ami máskor nincs. Sokkal könnyebben lépsz bele egy olyan kapcsolatba, ami máskor nem lehetséges. A tánc könnyebbé teszi ezt a dolgot, de hogy az illendőség mennyire van benne. […] ha tabukban gondolkodunk, akkor az egyetlen szituáció, hogy a testek működnek együtt az a tánc, lehet, hogy szép az arca, kedvesen beszél, de ha a tested azt mondja, hogy nem, akkor ez egy intim próbalehetőség, szexualitás mentesen, szexuális felhanggal, ahol ki lehet próbálni a másikat.[6]

A tánchagyomány effajta elemzése az eddigi magyar táncfolklorisztikai és táncantropológiai kutatásokból hiányzik, hiszen ahogy azt Ratkó Lujza tanulmányából is megtudjuk, a magyar tánctudományi írásokban a figyelem a táncok formai jellemzőire, motívumaira, szerkezetére, valamint a zenével való viszonyra koncentrálódott.[7] Bár Martin György is a táncok holisztikus elemzését szorgalmazta,[8] ennek ellenére a táncok funkcióival,[9] valamint a bennük lévő társadalmi nemi szerepekkel és a proxemikával foglalkozó írások csak napjainkban jelentek meg. A teljesség igénye nélkül nézzünk néhány írást, amelyben – ha indirekt módon is, de – felsejlik a tánc és a szexualitás kapcsolata, viszonya.

A páros táncok egy nélkülözhetetlen velejáróját, a csalogatást[10] nem hagyhatjuk említés nélkül, melyet korai összefoglalójában Réthei Prikkel Marián a következőként fogalmaz meg: „a csalogatás abban állott, hogy a táncos párok 1-1 fordulással, perdüléssel szétválván – mint manap is frissben –, enyelgő arccal közeledtek tipegve egymás felé, s midőn már-már összeértek, akkor a táncosnő hirtelenül pajkosan elfordult táncosa ölelésre tárt karjaitól. Erre aztán a táncos is – mintegy

---

5 Hanna 2010: 212.
6 Pál-Kovács 2018a.
7 Ratkó 2002: 257.
8 Martin 1995: 12.
9 A táncok funkcionalista elemzésével az alábbi tanulmányokban Szőnyi Vivien foglalkozik: Szőnyi 2014; 2018.
10 Pesovár Ernő „szerelmi líraként” aposztrofálta. Pesovár 1997: 10.

sértődött önérzettel – ugyanígy tett. Végül néhány hasonló ismétlés után párját elkapván, alaposan megforgatta őt."[11]

Mátyás István *Mundruc*, híres kalotaszegi táncos önéletírásában írja a következőt a feleségével való megismerkedéséről: „Ezt mind, ezt mind a legényes tánc hozta ki, hogy én ügyesen tudtam táncolni a legényest, s akkor gondolták a lányok, az ember, ha ez a legény ilyen jól tud táncolni legényest – mondom az létezik, hogy leányost ne tudjon táncolni? Csárdást? Mer ha a legényest úgy tudta, akkor biztosan, hogy a csárdást is jól tudja táncolni."[12]

Mundruc visszaemlékezései alátámasztják Kürti László egy viszonylag friss tanulmányának gondolatait, melyben a kalotaszegi legényesre, mint a maszkulin identitás fokmérőjére tekint.[13]

E néhány példán keresztül látható, hogy a páros táncok és a legényesek táncéletben betöltött szerepénél a másik nem figyelmének felkeltését, valamint a feminin és a maszkulin tulajdonságok reprezentálását emelhetjük ki. Ha nem is kizárólagosan, de a paraszti, hagyományos társadalomban a párválasztásnál jelentős tényezővé lépnek elő mind a páros táncok, mind pedig a szólisztikus férfitáncok.

Meglátásom szerint a magyarózdi táncélet relevanciájában egyetérthetünk Judith Lynne Hannaval, miszerint a tánc és/vagy táncolás elválaszthatatlan a szexualitástól. Ezzel természetesen nem azt állítom, hogy a magyarózdi tánckincs minden szintjén azonos módon jelentkezik a szexualitás, valamint azt sem lehet evidenciaként kezelni, hogy minden táncnak a fő funkciója, szerepe a másik nem figyelmének felkeltése lenne, viszont kijelenthetjük, hogy a két fogalmat egymástól elválasztani nem lehet.

Adatközlők

A tánc tehát értelmezhető egyfajta intim – a hétköznapi társas szituációknál intimebb – mozgásformaként, a bizalmi térbe való belépés miatt is a vonzalom, a szexualitás bizonyos szintjének kifejeződéseként. Amennyiben azokat a többletjelentéseket keressük az adott táncban, amelyek magukban hordozzák a fent említett intimitást, akkor a tánc olyan elemzéséhez kerülünk, amely az eddigi értelmezésekből hiányzott.

Ahhoz, hogy megbizonyosodjunk róla, hogy a magyar néptáncok széles spektrumában valóban megtalálhatók a többletinformációt hordozó jelenségek, szükségesnek találtam az adatközlők körének bővítését. Kutatásaim kezdetén a Magyaróz-

[11] Réthei Prikkel 1924: 57.
[12] Martin 2004: 72.
[13] Kürti 2015: 214.

don készült interjúimra támaszkodtam, az ott szerzett információk feldolgozását végeztem el, azonban jelen téma vizsgálata során nemcsak a magyarózdi helyi lakosokkal készítettem interjúkat, hanem olyan női és férfi *revival táncosok*kal, akik gyakran táncoltak helyi adatközlőkkel, mivel az általuk átélt női/férfi tapasztalatok segítségemre szolgálhatnak/szolgálnak a probléma komplexebb megértésében.

Revival szó alatt Marót Károly nyomán olyan kulturális jelenséget értek, amely egy korábbi funkcióvesztést követően újjáéled, korábbi funkciói újraértelmeződnek,[14] valamint az új szociokulturális környezetben további funkciói jelennek meg. Magyarán esetemben a *revival táncosok* alatt azokat a táncosokat értem, akik már nem hagyományos úton sajátították el tánctudásukat, hanem tánccsoportokban, tánctanároktól tanulták meg a táncdialektusok különböző táncait, továbbá akik a *revival* mozgalmon[15] belül szocializálódtak, amikor is a tánc kikerül a paraszti társadalomból, és megjelenik az urbánus térben.

A két adatközlői csoport különválasztásának szükségszerűségét az alábbi rövid interjúrészlet is igazolja, hiszen a *revival táncosok* és a helyiek táncos szokásai teljesen eltérőek, egy szinten való értelmezésük félreértelmezéshez vezethetne. „Ismerik egymást, ez azért egy élet, együtt nőnek fel, egy rokoni kapcsolat, egy világ, nem úgy tudatos, de ösztönös számukra. Egymás ismerete nagyon fontos, […] férjem sokat táncolt T. nénivel, és ugye a férjem sok táncosnak a figurájából tette össze a táncát, T. néni nem tudott alkalmazkodni. De ha a fülébe súgta, hogy Z. J. figurája/tánca jön, akkor rögtön tudta."[16]

Egy magyarországi táncos adatközlőm hasonlóan vélekedik a *revival* mozgalomból érkezett női kutatók és táncosok megjelenéséről a faluban: „a magyarországi friss hús az más, mint a falubeli."[17]

Könczei Csilla hívta fel a figyelmem arra, hogy az imént említett két adatközlői csoportot mindenképpen külön kell választani az elemzésnél és értelmezésnél, hiszen elmondása szerint a városból érkezett női kutatók az 1980-as években unikálisak voltak a falvakban, megkockáztatja, hogy a férfiak számára *alulöltözöttnek* számítottak, hiszen a városi nyári viselet, a rövid nadrág, a kis topok nem voltak megszokottak abban az időben.[18] Mindehhez hozzáadódik, hogy a kutatónők a falun megszokott női viselkedési normákhoz képest eltérően viselkedtek. Gondolok itt arra, hogy beszélgetést kezdeményeztek, kérdéseket tettek fel a helyi lakosoknak, határozott megjelenésükkel különbözhettek és különböztek is az ismert és elfogadott női szerepektől. Természetesen az sem elhanyagolható, hogy példának

---

14 Marót 1945: 5–9.

15 Közkeletűbb elnevezését használva: a táncházmozgalmon.

16 Pál-Kovács 2018b.

17 Pál-Kovács 2018a.

18 Fine 1993: 269.

okáért az 1990-es években Mezőségen nem volt megszokott, hogy egy korosztály nem a saját korosztályával táncol,[19] amely szituációt gyakran a kutatók generálták azzal, hogy mindig az idős generációt táncoltatták tanulás céljából.

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

A határról

Tanulmányom értelmezéséhez szükségesnek tartom a határátlépés kifejezés definiálását. „A határról legáltalánosabb szinten mint geopolitikai értelemben »elválasztó térelemről« beszélünk, amely a földrajzi teret államokra, vagyis politikai hatalom által felügyelt, ellenőrzött területekre osztja."[20] A határ kifejezés természetesen nem csak fizikai értelmében használatos, metaforikus értelmezése ugyancsak elterjedt; példának okáért társadalmi határok alatt (*social boundaries*) a társadalmi kapcsolatokat, a közösségekhez való tartozást vagy azokból való kizárást szabályozó jelenségeket értjük.[21]

Meglátásom szerint a társadalmi határ kifejezés magában foglalja a különböző táncok kereteit, határait is, hiszen a különböző táncok olyan belső normákkal és szabályozó tényezőkkel rendelkeznek, amelyeket a táncot létrehozó egyének ismernek, használnak és elfogadnak, amelyek biztosít(hat)ják számukra a közösséghez való tartozást.

A táncokat vizsgálva felmerül a kérdés, hogy ezen határok átlépése, áthágása mennyire számít normasértésnek az adott közegben, milyen következményekkel jár a határok megsértése, vajon léteznek-e fokozatai az egyes határátlépéseknek? Továbbá kérdés, hogy létrejöhet-e határátlépés a társadalom elfogadásával, jóváhagyásával is? Ha az adott társadalom akceptálja az általam, kutatóként határátlépésnek aposztrofált mozdulatot, akkor vajon az valójában határátlépés-e? Ki tekint

[19] Vö. Moldvában falun belül a fiatal legények felkérhették az idősebb (rokon) nőket táncolni, sőt, illett őket megtáncoltatni, azonban idősebb férfiak nem táncolhattak fiatal lányokkal, még rokoni kapcsolat esetében sem.

[20] Feischmidt–Szerbhorváth 2017: 206.

[21] Donnan–Wilson 2002: 120. idézi Feischmidt–Szerbhorváth 2017: 206.

minderre úgy, mint határátlépés, és milyen határt lép át? Ki állította fel a határokat: a társadalom vagy az egyén? Mindezen kérdések megválaszolását további kutatásaim igyekeznek elvégezni, természetesen a magyarózdi tánchagyománnyal a középpontban.

Metakommunikáció

Anca Giurchescu szerint „a táncnak extatikus funkciója van, amelyben a táncos kiemelkedik »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."[22] E gondolatok mentén gyorsan eljutunk a metakommunikációhoz, azaz a kommunikációnak azon formájához, amely már *nyelven túli*, elvontabb információt közöl velünk.

A pszichológia metakommunikáció alatt a proxemikát, paralingvisztikai tényezőket,[23] a mimikát, a tekintetet és a mozgásos kommunikációt érti.[24] A tánc mozgásvilágában is megfigyelhetünk számos metakommunikációs jelenséget, amelyek adalékként szolgálhatnak a táncban megjelenő intimitás felfejtéséhez. A táncban tetten érhető másodlagos kommunikáció főleg a proxemikában[25] és a különböző érintésekben ragadható meg, amely további elemzésem alapját adja.

Összesen öt nővel beszélgettem arról, hogy előfordult-e velük tánc közben, hogy a partnerük egy gesztussal vagy egy mozdulattal átlépett volna egy *határt*, valamint három férfival, vajon ők mit gondolnak erről a jelenségről, férfiként tudnak-e ilyen esetről, alkalmazzák-e tánc közben.

A továbbiakban a fent említett két csoport mentén elkülönítve fogom vizsgálni a metakommunikációs jelenségeket, azaz egyrészt a *revival* mozgalom táncosainak elbeszélései, tapasztalatai alapján, másrészt pedig a magyarózdi helyi lakosok történetei nyomán. Még mielőtt a részletek tárgyalását megkezdeném, érdemes azt is előre bocsátani, hogy az általam érintett jelenség nem tekinthető unikálisnak, nem csak Magyarózdon tapasztalható, emiatt is indokolttá válik a *revival* mozgalom tagjainak bevonása a kutatásba.

---

22 Giurchescu 1993: 61.

23 Azaz nyelven túli: hanghordozás, hanglejtés, hangsúly, hangnem.

24 Major 1981: 15.

25 A táncalkalmak térhasználati jellemzőiről Varga Sándor tanulmányaiban olvashatunk. Varga 2012; 2016; 2017.

Proxemikai szabályok áthágása mint a határátlépés egy lehetséges módja?

Edward T. Hall *Rejtett dimenziók* című könyve az egymás közti tér vizsgálata szempontjából fontos, hiszen a szerző a proxemikával, azaz az emberek távolság- és térérzékelésével, társaitól való távolságtartásával, valamint mindezeknek a fiziológiai, pszichológiai és kulturális hatásaival foglalkozik kötetében. Az egyes emberek körül koncentrikus körökben négy különböző távolsági zónát különít el egymástól,[26] amelyeket tovább bont közeli, illetve távoli szakaszra: bizalmas, személyes, társasági és nyilvános távolság.

Az összekapaszkodással[27] járt páros táncok esetében a táncosok egyértelműen bizalmas távolságba kerülnek egymással. Hall értelmezésében a bizalmas távolság közeli szakaszában a legerősebbek a fizikai kapcsolatok, itt már a szaglás és a hő érzékelése is releváns tényezővé válik. A medencék, a combok, a fejek is érintkezhetnek egymással. A bizalmas távolság közeli szakaszának szemléltetéséhez példaként hozza fel a szeretkezést és a birkózást.[28]

A 19. és 20. században általánosan ismert páros táncban, a csárdásban a párt alkotó férfi és nő kölcsönösen belép egymás bizalmas távolságába, ami természetesen a magyarózdi csárdásra is vonatkozik. A táncban létrejövő két ember közti távolságot kutatásom kezdetén a határátlépés egy lehetséges részének tekintettem. Nyilvánvaló, hogy a páros tánc során a két táncos olyan közel kerül egymáshoz, amely a mindennapokban is megtörténhet, de nem gyakori. Ennek a gondolatnak a mentén jutottam el odáig, hogy vajon képesek vagyunk-e tánc közben olyan közeli távolságba kerülni partnerünkhöz, amely zavaró és tolakodó mivolta mellett már-már értelmezhető egyfajta határátlépésként is?

Revival női adatközlőimmel beszélgetve egy másik erdélyi táncdialektus, Mezőség kapcsán kerültünk közelebb a fenti problematikához. A válaszúti tánctáborokban rendszeresen tanító női oktató szerint, a magyarországi fiatal lányokat az erdélyi táncokban, jelen esetben a mezőségi lassúban kellemetlenül érinti a partnerük közelsége: „A szegény kamasz lányokat Győrben zavarja a lassú pihenő, mert nekik ez már sok."[29] „Mikor mezőségit is tanítunk, akkor én mindig elmondom, hogy amikor a lassú, pihenőben megkapaszkodok a férfiban, akkor az olyan,

---

[26] Megjegyzendő, hogy megfigyelését az Egyesült Államok északkeleti partvidékén született, többnyire értelmiségi férfiakra és nőkre vonatkoztatja. Mint ahogy írja is, más csoportoknál, más kultúráknál más proxemikai sémák érvényesek. Hall 1987: 129.

[27] A páros táncok régies változataiban gyakoriak voltak a külön, összekapaszkodás nélkül járt páros táncok, ennek maradványai pl. a Szatmár környéki cigány táncokban megfigyelhetők. Martin 1995: 65.

[28] Hall 1987: 130.

[29] Pál-Kovács 2018c.

hogy se veled, se nélküled, hogy kvázi az alkarommal meghatározom, hogy menynyire mehet közel, vagy mennyire mehet el."[30]

Még mindig Mezőségen maradva egy másik interjúrészlet világít rá arra, hogy a lassú táncokban került a férfi és a nő olyan közel egymáshoz, ami más szituációkban nem volt megengedett. „Egyszer mondta ez a bácsi, hogy a lassúban voltak a lányokhoz a legközelebb, sokáig táncolták, sokáig voltak olyan közel. Sokat énekeltek, nem egy olyan sok mozgás, de sokat lehetett közel lenni a lányokhoz."[31]

A mezőségi példákból látható, hogy a páros táncokban, különösen a lassú páros táncokban a férfi és a nő valóban belép egymás bizalmas terébe, a két test valóban olyan közel kerülhet egymáshoz, amely a mindennapi élet szituációiban nem evidens. Azoknak a fiatal táncosoknak, akik nem hagyományos úton sajátítják/sajátították el a néptáncokat, nem természetes, hogy táncpartnerük ilyen szinten belép(het) az intim terükbe.

A *revival* mozgalomból érkező adatközlőim felnőttként nem tulajdonítottak különös többletjelentést a táncpartnerüktől való távolságnak, de előfordult, hogy egy férfi túl közel húzta őket tánc közben, ami már problémát okozott számukra, zavarta őket. „De éppen ezért nekem, ha nem a megfelelő emberrel táncoltam, akkor viszont probléma volt, hogy ilyen hosszan ilyen közel legyek egy emberhez."[32]

Egy férfi *revival* táncos, tánckutató szerint az teljesen természetesnek számított, hogy a tánc végén a férfi megöleli a nőt, viszont nem volt mindegy, hogy ezt hogyan tette. Az alábbi történetet az első széki lakodalmáról mesélte 1994-ből. „De első széki lakodalomban, '94-ben […] P. bácsinak a húgával táncoltam, és ki voltam képezve, hogy meg kell emelni a tánc végén. Vége lett a csárdásnak, megpróbáltam, úgy ellökött… hogy még utána odament a P. bácsihoz, ott a fülem hallatára, jó hangosan, hogy te, ez meg akart engem szorítani."[33]

A férfi később a fenti szituációt úgy értelmezte, hogy mivel a nőről tudta, hogy viszonylag korán elköltözött Székről, semmi kapcsolata nem volt a táncházmozgalommal, így számára a tánc végi ölelés megmaradhatott annak feltehetően eredeti funkciójában, „hiszen az ember most már tudja, hogy ez volt az egyetlen olyan hely, ahol nyilvánosan egymáshoz tudtak érni, így már érted, és nem a megemelés volt a lényeg. Hanem a megszorítás."[34]

P. bácsi pedig ismerte a magyarországi mozgalmat, így tudta, hogy a Magyarországról érkezett férfi azért ölelte meg a nőt a tánc végén, mert ezt tanulta az

---

30 Pál-Kovács 2018c.
31 Pál-Kovács 2018d.
32 Pál-Kovács 2018d.
33 Pál-Kovács 2018e.
34 Pál-Kovács 2018e.

otthoni tánccsoportban, mint egyfajta szokást. A nő viszont nem ismerte az ölelés effajta adaptálódását, közeledésként értelmezte a tánc végi ölelést.

Az ölelések, szorítások különbözőségéről az alábbi interjúrészlet is sokat elárul számunkra: „Rengeteget táncoltam székiekkel és visaiakkal, hogy így minden öregasszony így még direkt bele is ment abba [ölelésbe], de az ilyen nagymamás ölelés volt. Nem hagyták, hogy megszorítsam. […] Mondjuk egy 95 kilós széki mamát, aki be van burkolva 100 kiló viseletbe, azt nem fogod tudni úgy megszorítani. Utána már én is csak annyiban maradtam, hogy csak egy nagyon kedves odabújást csináltam, és mondtam, hogy köszönöm."[35]

Befejezés: Magyarózd

Az erdélyi páros táncok természetes velejárója volt, hogy a két táncos belép egymás bizalmas terébe, ami az e kultúrkörben szocializálódott emberek, a helyi adatközlőim számára teljesen természetes. Az udvarlás egyik első jele volt, ha a tánc közvetlen megkezdése előtt, a fiú erősebben *megszeretgette*, *megölelgette* a lányt. A tánc befejezéseként hasonlóképpen tett, *jól megölelte*, *nem durván, úgy érzéssel,* amely egyértelműen az udvarlás, a vonzalom kifejezésére szolgált.

Annak ellenére, hogy valóban bizalmas távolságba kerül a férfi és a nő tánc közben, és ez a testi közelség akár zavaróvá és tolakodóvá is válhat, mégsem tekinthetjük a proxemikának ezt az ágát a kezdeti hipotézis ellenére a határátlépés egy lehetséges módjának.

A hétköznapi térhasználati szabályok más távolságokat írnak elő, mint a táncban tapasztalhatók. A 20. századi erdélyi falu, így Magyarózd életében a teljesség igénye nélkül a következőket figyelhettem meg. A férfiak általános üdvözlési formája a kézfogás, a férfi-nő és nő-nő üdvözlési forma a köszönés, testi kontaktus nélkül. A családra és a közelebbi rokonságra természetesen más szabályok vonatkoznak, de a férfiak itt is szigorúan csak kezet fognak. Ha a házat értelmezzük privát térként, akkor a közösségi térként funkcionáló kocsma jobbára a férfiak tere, ahol egy nő jelenléte, eltekintve a kocsmárosnétól, még ma is szokatlan. A nagyobb, különféle bálok, rendezvények tere a *Kultúr*, az itteni térhasználatra és jelenlétre a bálnál és egyéb táncos mulatságoknál felsorolt jellemzők igazak. A település református templománál említhető még egy archaikusabb térhasználati rend, mely szigorúan szabályozza azt, hogy ki hová ülhet, külön a férfiak és a nők, ezen belül életkor szerinti rendben, a karzaton a legények, és így tovább.

[35] PÁL-KOVÁCS 2018e.

Mivel a magyarózdi páros táncok jellegéből adódik, hogy bizalmi távolságba kerülnek a táncosok egymással, így, ha követnénk a kezdeti hipotézisemet, akkor már attól, hogy páros táncról van szó, egyértelműen benne foglaltatna a határátlépés, hiszen a táncot alkotó két fél közti távolság eltér a mindennapitól. De ez nyilvánvalóan téves következtetés lenne.

Jelen tanulmányommal megcáfoltam kutatásom egy kezdeti hipotézisét, miszerint a proxemika tekinthető a határátlépés egy lehetséges módjának. Későbbi munkáimban a határátlépés további aspektusainak vizsgálataival igyekszem e problematika részletesebb feltárását elvégezni.

Irodalom

Bokor Zsuzsa

2013 *Testtörténetek. A nemzet és a nemi betegségek medikalizálása a két világháború közötti Kolozsváron*. Kolozsvár: Nemzeti Kisebbségkutató Intézet.

Feischmidt Margit – Szerbhorváth György

2017 Mezsgyevilágok helyett kerítések: felügyelet és biopolitika. *Néprajzi Látóhatár* 26. évf. 1. sz. 206–223.

Fine, Gary Alan

1993 Ten Lies of Ethnography. Moral Dilemmas of Field Research. *Journal of Contemporary Ethnography* Vol. 22. Issue 3. pp. 267–293.

Fügedi János

1990 Tánciskola Magyarózdon. *Táncművészet* 15. évf. 3. sz. 12–14.

2005 Táncszerkezet és motívumhasználat Jakab József pontozóiban. In Sz. Farkas Márta (szerk.): *Zenetudományi Dolgozatok 2004–2005.* Budapest: MTA Zenetudományi Intézet. 259–318.

2006 A mozdulatpár, mint motivikus mikrostruktúra Jakab József pontozóiban. In Felföldi László – Müller Anita (szerk.): *Hagyomány és korszerűség a néptánckutatásban. Pesovár Ernő emlékezete.* Budapest: MTA Zenetudományi Intézet. 37–46.

2007 Háromrészes pontozó. *Folkmagazin* 14. évf. 3. sz. 48–49.

Giurchescu, Anca

1993 A táncszimbólum, mint a kommunikáció eszköze. In Felföldi László (szerk.): *Martin György emlékezete*. Budapest: Magyar Művelődési Intézet. 61–68.

Hall, Edward T.

1987 *Rejtett dimenziók*. Budapest: Gondolat Kiadó.

Hanna, Judith Lynne

2010 Dance and Sexuality: Many Moves. *The Journal of Sex Research* Vol. 47. No. 2–3. pp. 212–241.

KÜRTI László
2015 Korporealitás és a maszkulin tánc. In BAKOS Áron – KESZEG Vilmos (szerk.): *Kriza János Néprajzi Társaság Évkönyve 23*. Kolozsvár: Kriza János Néprajzi Társaság. 211–244.
MAJOR, Brenda
1981 Gender Patterns in Touching Behavior. In MAYO, Clara – HENLEY, Nancy M. (eds.): *Gender and Nonverbal Behavior*. New York, Heidelberg, Berlin: Springer-Verlag. pp. 15–38.
MARÓT Károly
1945 Survival és revival. *Ethnographia* 61. évf. 1–4. sz. 1–9.
MARTIN György
1995 *Magyar tánctípusok és táncdialektusok*. I–III. melléklettel. 2. kiadás. Budapest: Népművelési Propaganda Iroda.
2004 *Mátyás István »Mundruc«. Egy kalotaszegi táncos egyéniségvizsgálata*. Budapest: Jelenlévő Múlt.
PESOVÁR Ernő
1997 *A magyar páros táncok*. Budapest: Planétás Kiadó.
RATKÓ Lujza
2002 A néptánc tartalmi elemzése. In ALMÁSSY Katalin – ISTÁNOVITS Eszter (szerk.): *A Nyíregyházi Jósa András Évkönyve 44*. Nyíregyháza: Jósa András Múzeum. 257–263.
RÉTHEI PRIKKEL Marián
1924 *A magyarság táncai*. Budapest: A »Studium« Kiadása.
SZŐNYI Vivien
2014 A moldvai csángó magyar táncok funkcionális és formai-stiláris változásai. In BOLVÁRI-TAKÁCS Gábor et al. (szerk.): *Alkotás – befogadás – kritika a táncművészetben, a táncpedagógiában és a tánckutatásban*. Budapest: Magyar Táncművészeti Főiskola. 180–188.
2018 The Social Embeddedness of the Dance Culture in a Moldavian Village. *Open Journal for Anthropological Studies* Vol. 2. No. 2. pp. 37–52.
VARGA Sándor
2012 Symbolic Use of Space on the Dance Events of Visa/Visea Village. In IVANCICH DUNIN, Elisie – GIURCHESCU, Anca – KÖNCZEI, Csilla (eds.): *From Field to Text and Dance and Space. Proceedings for the 24th Symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology*. Cluj-Napoca: The Romanian Institute for Research on National Minorities. p. 231.
2016 Térhasználat a mezőségi táncos házban. In BERECZKI Ibolya – SÁRI Zsolt (szerk.): *Ház és Ember 27*. Szentendre: Szabadtéri Néprajzi Múzeum. 87–100.
2017 Use of Space in the Dance-house in Mezőség Region. In STEPPUTAT, Kendra (ed.):

Dance, Senses, Urban Contexts. Graz: Institute of Ethnomusicology, University of Music and Performing Arts Graz. pp. 104–112.

Interjúk

Pál-Kovács Dóra

2018a Interjú M.Á.-val (szül. 1973, nő). A hangfelvétel a szerző tulajdonában van.

2018b Interjú N.I.-vel (szül. 1957, nő). A hangfelvétel a szerző tulajdonában van.

2018c Interjú T.Á.-val (szül. 1961, nő). A hangfelvétel a szerző tulajdonában van.

2018d Interjú B.T.-vel (szül. 1972, nő). A hangfelvétel a szerző tulajdonában van.

2018e Interjú S.V.-vel (szül. 1972, férfi). A hangfelvétel a szerző tulajdonában van.

Proxemics' Rules of Couple Dances as a Way of Transgression?

Dealing with the realization of gender roles in dances, we can see that in dances, especially couple dances, relations between men and women are different from gender roles in everyday life. According to my hypothesis, dance as a social phenomenon may include gender roles that are present in society as a whole. We can also ask if dance includes only these gender roles or it can be interpreted as a way of transgression. As an example, we can mention the boundaries of touching, as dancers can touch each other at parts where it would be impossible in other areas of social life. In my paper, I analyze dances from Magyarózd from the 20th century (especially its first half) in terms of how female and male gender roles can be identified in gestures and touches in those dances. To do this, I examine *csárdás*, a couple dance from Magyarózd.

Székely Anna

Bonchidai román férfitáncok egy néptáncversenyen

Bevezető

Tanulmányomban a budapesti *„Tedd ki a pontot!" Nemzetközi Legényesverseny* elnevezésű férfi szólótáncverseny zsűrizésének vizsgálatát végzem el a 2015. évi kiírás – a bonchidai (Bonțida,[1] Kolozs megye, Románia) román verbunk és sűrű legényes – példáján keresztül. A megmérettetésen a versenyzőknek egy szakmailag elismert zsűri előtt kellett bemutatniuk a szervezők által kijelölt kötelező táncfolyamatokat, majd az adott falu férfi táncanyagának megfelelően improvizálniuk. A segédanyagként szolgáló archív felvételen szereplő táncos minta alapján ítéli oda a zsűri a díjakat a következő kategóriák szerint: „az év kiváló legényes táncosa" (fődíj), „hiteles előadó", „egyéni megformáló" és a „legényes újraalkotója". Vizsgálatom során a néptánc színpadi keretek közötti megjelenésének kérdéskörére koncentráltam, amelyet több színtéren végeztem.

Egyrészt az egynapos versenyen interjúkat készítettem a zsűritagokkal, versenyzőkkel, megfigyeléseimet pedig terepnaplóban rögzítettem.[2] Az elemzéshez felhasználtam továbbá a zsűri közös, a versenyzők előadásáról szóló értékelését, amely a verseny végén nyilvánosan hangzott el. Másrészt pedig többször ellátogattam Bonchidára, ahol a helyi lakosokat kérdeztem a táncéletről, a legényesről, valamint a versenyről. Ennek egyik módszereként az ún. *feedback interjút*[3] használtam, amely során megmutattam bonchidai adatközlőimnek a legényesversenyről készült videókat, valamint egy bonchidai 1969-es táncgyűjtés felvételét.[4] A mindezekre adott megjegyzéseket használtam fel a további értelmezésre.

A tanulmány első fejezeteiben ismertetem a kutatás terepeit, majd a versenyre kiadott táncokról szólok. Ezt követően a táncokat stilisztikailag elemzem, mely kiegészül a versenyzők bemutatójának vizsgálatával. Végül az eredmények és a kutatás további lehetőségeinek felvázolásával zárom dolgozatomat.

---

[1] Kolozsvártól harminc kilométerre északkeletre található.

[2] A terepmunka során főként a jelentkezők előadásával (pl. Hogyan használják a teret? Milyen ruhában jelennek meg? Hogyan viselkednek a színpadon?), valamint a zsűri reakcióival kapcsolatban készítettem feljegyzéseket.

[3] Giurchescu–Torp 1991: 6.

[4] Ft. 682. (Bonchida, Válaszút).

„Tedd ki a pontot!" Nemzetközi Legényesverseny

A vizsgált táncversenyt minden év áprilisában, április 24-e, vagyis György-nap táján szervezik meg,[5] ezzel tisztelegve Martin György tánckutató emléke előtt[6] A megmérettetést a Budapesti Művelődési Központ, valamint a Bartók Kulturális Táncegyesület közösen rendezik.

A szervezők szerint a verseny célja a következő: „A rendezőség segítséget kíván nyújtani a legényes tánc minél magasabb színvonalú elsajátításához és továbbéltetéséhez. Az évenként megrendezett versenyen a Kárpát-medence kiváló legényes táncosainak anyagából válogatunk Kalotaszegről, a Küküllő mentéről, Gyimesből és a Mezőségről."[7] A zsűri célja a versennyel az, hogy a fiatalabb generáció is elsajátítsa, megtanulja a „kiemelkedő táncosok repertoárjának mozdulatait", hogy majd ezt a tudást ők is tovább tudják adni az utánuk jövő generáció számára. A zsűri elmondása szerint a verseny további feladatai közé tartozik, hogy „ezeket a klasszikusokat generációról generációra újra »mossuk át« […] felnőtt egy-egy generáció, hiszen ők még nem tanultak *Poncsá*t, hiszen ők még nem tanultak *Mundruc*ot[8] […] ez pontosan erre egy aktivizálás, hogy az ő gyorsuló világukban visszahozzuk őket erre a szintre, hogy ezek a legklasszikusabb emberek és a legkiválóbb táncosok."[9]

A jelentkezők szerint a verseny lehetőséget ad a kultúra továbbadására és fenntartására az által, hogy egy adatközlő táncát hitelesen kell előadniuk. A versenyzőket kérdezve kiderült, hogy nem feltétlenül a győzelem lehetősége miatt vesznek részt rajta, hanem az új táncanyag megtanulása jelent számukra kihívást: egy más által meghatározott anyagot megtanulni, elsajátítani. A résztvevők többsége gyakorlott táncos és versenyző, tánctanárként dolgozik, vagy táncegyüttesi tag, hivatásos vagy amatőr táncos, így a verseny által lehetősége van arra, hogy egy szakmailag elismert zsűritől kapjon visszajelzést táncstílusáról, tánctudásáról, tehetségéről és képességéről. A verseny egy nap alatt zajlik le, végül egy gálaműsorral és egy táncházzal zárul.

---

[5] Az első legényesversenyt 1997-ben rendezték meg, melynek anyaga Mátyás István *Mundruc* kalotaszegi férfi tánca volt. Karácsony 1998: 12.

[6] Minden évben egy gálaműsor keretén belül megemlékezést tartanak Martin Györgyről. A verseny napján, délután a résztvevők ellátogatnak a Farkasréti temetőbe megkoszorúzni a néptánckutató sírját. 2018 tavaszán hunyt el Kallós Zoltán folklorista és Borbély Jolán néprajzkutató, így a 2018-as versenyen a tiszteletükre is megemlékezést tartottak.

[7] [sz.n.] 2013.

[8] Fekete János *Poncsa* bogártelki és Mátyás István *Mundruc* magyarvistai születésű kalotaszegi táncosok.

[9] Székely 2016d.

Bonchida

A néprajzi, táncfolklorisztikai szakirodalom szerint Bonchida az erdélyi Mezőség nyugati szélén, a Kis-Szamos-völgyében, a folyó jobb partján található. Nem egységes táncdialektus, több kisebb körvonalazható területre oszlik.[10] Gazdag és fejlett tánc- és zenekultúrával rendelkezett, mely több tényező együtthatásának köszönhető, mivel ez a táj őrzött meg a legtöbbet az erdélyi reneszánsz és barokk időkből, így ebből fejlesztette ki sajátos stílusát. A későbbi új stílus és az idegen, polgári hatások viszonylag későn jelentek meg a területen. A tánc- és zenekincs gazdagsága a magyar, román, cigány és szász kultúra együttéléséből fakad.[11] Több zenészcsalád élt és működött itt: a Bonc család, a Pusztaiak (*Szilaj*), Kolbász Béla és családja, közülük „»Pusztai« Endre csakis a magyaroknak muzsikált, másik »Bonc« Pista a románoké."[12] A bonchidaiak azonban – mint Kallós Zoltán szerint a szomszédos falu lakói, a válaszútiak[13] – nem vallják magukat mezőséginek. Az adatközlők elmondása szerint sem táncuk, sem viseletük nem egyezik a szomszéd falvakéval.

A bonchidai román legényes táncok

Martin György szerint a vegyes lakosságú faluban a hagyományos magyar táncrend az 1930-as évekig, míg a román az 1950-es évekig volt használatban. Az itt található táncfajták száma hat, ebből három férfi és három páros tánc. A magyarok ezek közül négyet (lassú és sűrű magyar, lassú és gyors csárdás), míg a románok ötöt használtak (*bărbunc*, sűrű legényes, lassú és gyors csárdás, *învârtită*) s ebből három volt közös, három másik pedig etnikus használatban.[14] A következőkben a szakirodalomban fellelhető tanulmányok alapján mutatom be a bonchidai román legényes táncokat.[15]

---

[10] Északi Mezőség, a Nagy-Szamos- és a Sajó-völgye, nyugati területekre, a keleti, Maros-völgyi részekre, délnyugati Mezőségre, valamint a Borsa- és Kis-Szamos-völgyi falvak, melybe Bonchida is beletartozik. Martin 1995: 110.

[11] Martin 1995: 110.

[12] Az említett zenészek az 1969-es felvételen szerepelnek.

[13] Lásd Kallós 1964.

[14] Martin 1978: 202.

[15] A legényes táncokról lásd bővebben Martin 1997; Felföldi–Pesovár 1997: 154–156.

A bărbunc, a verbunk

A *bărbunc* a bonchidai románság csoportosan, egymáshoz igazodó, kör alakzatban, tánckezdő funkcióval rendelkező férfitánca. A szakirodalom több néven is említi, úgy mint *joc fecioresc rar* (ritka legényes), *românește*, valamint *în ponturi* (románoс pontozó). A tánchoz a táncrendben a *fecioreşte des*, azaz a sűrű legényes kapcsolódik. A verbunkos zene felé mutat, ezért átmeneti fázisként értelmezhető. Zenéjét tekintve lassú, a negyed értéke 104–128 tempó, 4/4-es ütemmel rendelkezik, s lassú dűvő kontrakísértű tánc. Motívumaiban szerepelnek figurázások, a csizmaveréses figurák váltakoznak.[16] Motívumkincse azonban szerény. A táncos általában 5-6 elemből építi fel a táncát. A négyütemes, zárt táncfolyamatok rendszerint három egységből és egy zárlatból állnak. Rokonságban áll egyes magyar és román gyors páros táncfajtákkal (friss csárdás, *învârtită*) tempóját, kíséretét, zenei és mozgásanyagát tekintve, ahol előfordulnak a verbunk motívumai a férfi egyéni figurázásakor. A verbunk azonban nem tartozott a szorosan vett táncrend táncai közé, mint a lassú és sűrű magyar, ami gyors tempója miatt virtuóz, nehezen kivitelezhető táncnak számított. Így csak a kiváló táncosok, külön rendelésre, táncszünetekben alkalmi bemutatótáncként járták el.[17]

A fecioreşte des, a sűrű legényes

Bonchidán a gyors tempójú férfitáncot *magyar tánc*nak, *fecioreşte des*-nek (sűrű legényes), *bărbunc des*-nek (sűrű verbunk), illetve *sărita*-nak (ugrós) is nevezték. Martin a régi stílusú közép-erdélyi legényes legegyszerűbb aljfajaként említi. A tánc Bonchidán, valamint a környező térségekben a magyarok, a románok és a cigányok között is ismert volt. Szólóban, csoportosan, vagy kettesével, nagyjából egymáshoz igazodva adták elő. A táncrendben a második táncként szerepelt, s Martin szerint etnikai megosztottság alapján más, a magyarok a lassú magyarral, a románok pedig a *bărbunc*-kal kapcsolták össze. A tánc zenekísérete: negyed értéke 112–138 tempójú, 2/4-ed ütemű, gyors dűvős kontrakísérettel rendelkezik. Előadásakor a táncosok 5-7 motívumot alkalmaznak, szűk mozgás jellemzi, figurázó, valamint csizmaverő figurákkal díszítik a nyolcütemes szakaszokra tagolt táncot.[18] Motívumait tekintve egy- és kétütemes, főként fejlett és összetett egységekből épül fel és nyolcütemes, zárt táncszakaszokba tömörül.[19] A magyar és a román férfitán-

[16] Martin 1978: 202–203.
[17] Martin 1980a: 195.
[18] Martin 1978: 202.
[19] Martin 1980a: 191.

cok közötti különbség elsődlegesen a stílusban keresendő. Egy bonchidai adatközlőm elmondása szerint a két etnikum férfitánca között az eltérés az volt, hogy a magyarok fegyelmezettebben járták, a románok diszkrétebbek voltak.

Színpadi néptánc

A színpadi néptánc elméleti megközelítésének lehetőségeiről Andriy Nahachewsky[20] az ukrajnai néptáncról és az amerikai ukrán közösségekről írt munkájában tesz említést.[21] Monográfiájában az ukrán néptáncok színpadi interpretációját vizsgálja, amiben különbséget tesz az ún. *vival*, azaz élő tánc, és az ún. *reflective*, azaz *visszatükröző*, visszacsatoló táncelőadások között. Utóbbi esetében a színpadra állított környezet a múlt egy pontjára, egy adott csoportra, emberekre, élethelyzetre utal.[22] A legényesverseny színpadán például díszletként fakerítést, ruhadarabokat, kalapot, szerszámokat, csizmát, egy üveg román *Ciuc* sört és egy padot helyeztek el, így teremtve meg egy *erdélyi falukép* hangulatát, visszacsatolva a tánc eredeti környezetéhez.

A színpadi néptánc egy interpretáció, azaz egyéni értelmezésben való előadás,[23] melyhez a táncházas szubkultúrában a kiindulási alapot az archív filmek, a rendelkezésre álló tanulmányok, és – néhány esetben – a személyes tapasztalatok adják. A legényesversenyre a versenyzőknek a hiteles előadás érdekében tanulmányozniuk kell a mintául kiadott táncos mozdulatait, stílusát és karakterét.

Stíluselemzés

A versenyzők egyik feladata a táncstílus *megtalálása* és annak helyes előadása volt. A *Magyar Néprajzi Lexikon* szerint a stílus a visszatérő formaelemek összességét jelöli a kifejező kultúrában. Többféle stílust különböztethetünk meg, mint például az anyag, a technika vagy éppen a megjelenési stílust. Különbséget tehetünk individuális, legtöbbször a készítőjére jellemző, azaz egyénre szabott, valamint közösségi, tehát előadókra vagy befogadókra jellemző stílusok között. Minden olyan jelenségsorozatban utolérhető, amelyben meghatározó valószínűséggel elemei elkülöníthetők és azok visszatérnek. Mindezekből bontakozik ki a kifejező funkciót betöltő jelenségek stílusa. A folklórművészetben leginkább a művészi mód kifeje-

[20] A kanadai Alberta Egyetem professzora.
[21] Nahachewsky 2011.
[22] A témát lásd részletesebben Nahachewsky 2011; Székely 2015.
[23] Tóthfalusi 2004.

zésére alkalmazható, közösségi szinten pedig több formában jelenhet meg, mint például a lokális viseletben.[24] A stílus művészi értelemben kifejezést, előadási módot, művészetben való ábrázolást is jelent.[25] Színháztörténeti szempontból a stílus a kifejezésformák sajátos módját jelöli. Több mindenre kiterjedhet, így egy ember öltözködését, testtartását, beszédmódját, alkotását, életszemléletét, gondolkodásmódját stb. tartalmazhatja. Mindennek stílusa van, amit az ember teremt meg. A stílus a művészetekben az alkotás jellemző és egységes kifejezésmódja, azok a vonások, melyekben az esztétikai cél és az alkotó elképzelése megnyilvánul. A stílus az a mód, ahogyan a művészeti alkotást megvalósították, egy előadás pedig a stílusjegyek összességéből áll.[26] Vagyis egy olyan formanyelv, viselkedési mód, ami az egyéniséget is kifejezheti.

Ratkó Lujza szerint a létezés két alapfogalma a mennyiség és a minőség.[27] Míg az első fogalom megszámlálható és objektív módszerekkel mérhető, addig az utóbbi a *dolgok* lényegét, önazonosságát, milyenségét foglalja magába.[28] Főképp a természettudományi vizsgálatoknál a valódi objektivitás érdekében alkalmazzák a mennyiségi, kvantitatív módszereket, míg a minőségi kvalitatív értékek a tárgyak szubjektív oldalát képezik. A táncnak is vannak mennyiségi mutatói, melyhez az objektíven mérhető, számszerű összetevők tartoznak. Ilyen például az egzakt módon visszaolvasható kinetográfia,[29] az irányok, a távolság hossza, időtartama, vagyis az időbeli, térbeli és dinamikai mutatói a táncnak. Ide tartoznak a motívumok, a folyamatok felépítése, sorrendje és a szerkezet. A tánc minőségi oldalához viszont a szubjektum tartozik, ennek alapján írható le a tánc milyensége. Ez egyéni módon történik, karakterológiai és esztétikai minősítést, értékítéletet ad a táncra és a táncosra vonatkozóan. Ratkó ennek kifejezésére a következő példákat hozza: méltóságteljesen, elegánsan, energetikusan, érett, kezdő stb.[30] A véleményalkotás kétféleképpen jöhet létre: egyrészt az általános esztétikai-karakterológiai szemszögből, művészi-esztétikai véleménynyilvánításképp, másrészt a tánchagyományból kiindulva, bizonyos háttértudás birtokában, az adott tánchagyomány egészével összevetve ítélhetjük meg azt. Ratkó szerint egy táncoktató másképp ítéli meg az adott táncot. A stílust terminus technicusként használja a tánctudomány a régi és az új táncréteg szinonimájaként, vagyis elsősorban törté-

---

24 Voigt 1981: 489–490.

25 Doktor 1931: 137–138.

26 Brestyánszki Boros 2009: 27.

27 Ratkó 2003: 180.

28 Ratkó 2003: 180.

29 A kinetográfiát, más néven táncjelírást, kidolgozója Lábán Rudolf után, Lábán-féle kinetográfiának is nevezik, mely a mozdulat lejegyzéséhez használt rendszert jelöli. Lábán legelőször 1928-ban publikált táncjelírást. Knust 1959.

30 Ratkó 2003: 183.

neti értelemben használatos fogalom. A stílus tágabb értelemben a tánc szerkezeti-formai, stilisztikai-karakterológiai és esztétikai vonásait foglalja magában, amelyek a tánc jellegét, milyenségét, minőségi jellegű tényezőit jelentik. Továbbá azt a módot is jelöli, ahogyan a táncos táncol, amibe beletartozik a tánc motivikai-strukturális felépítése, zenével való kapcsolata. A formanyelv és az előadásmód határozza meg a stílus kritériumait. Több kategóriára is osztható: történeti korszakolás útján régi és új stílusra, tánctípusokra, vagyis típus stílusra, ami földrajzi és dialektushatároktól függetlenül az adott tánctípusra jellemző jegyeket foglalja magában. Végül az egyéni stílusban a táncos egyénisége, tudása, hangulata mutatkozhat meg. Állandó és alkalmi jegyeket hordoz, habitusától függően, a táncos *kiállása*, azaz tánc közbeni magatartása, jellemvonásai, mozgásának milyensége[31].

A legényesverseny versenyzői szerint a stílus egy adott táncos adatközlő egyéni jellemvonását, jellegzetességét jelenti, melyet az alapján foglalhatunk össze, „ha sok felvételt végig nézünk."[32] Az egyéni stílus egy táncbéli megmutatkozást takar, amit „csak ő [csinál], más senki"[33] vagyis ahogyan a táncot előadja, az az *ő stílusa*. Egy másik versenyző szerint a stílus összeköthető a hitelességgel, a táncok, tájegység jellemző jegyeit takarja, mivel „nagyon sok hasonló figura van, nagyobb tájakon belül, de mindegyiknek megvan az a kis stílusjegye, amitől más."[34] Egy másik versenyző a stílus meghatározásakor példaként az archív felvételt említi, melynek segítségével: „az egységképet megpróbálom visszaadni [a színpadon]."[35] A táncosok elmondása szerint minél több felvétel áll rendelkezésre a felkészüléshez, annál jobban körvonalazódhat az adott táncos adatközlő, falu, tájegység stílusa. Kérdés azonban, hogy akár egy-két pár perces videó alapján is levonhatunk végleges következtetéseket? Mennyire tekinthető reprezentatívnak egy pár perces felvétel?

A zsűritagokkal folytatott beszélgetés alkalmával inkább egy általános stílus meghatározást kaptam válaszul, miszerint „a stílus azoknak a jegyeknek az összessége, ami a leggyengébb táncosra is ugyanúgy vonatkozik, mint a legjobb táncosra."[36] Egy másik zsűritag a következőképpen határozza meg a táji stílus fogalmát: „számomra a stílus azt jelenti, hogy amikor még voltak bálok […] felállsz az adott kultúrház színpadjára, ahol a zenekar van […] akkor így hunyorítasz […] így összeszeged a szemedet, nem látsz senkit, hanem azt, hogy hogy mozog az egész,

[31] Ratkó 2003: 186.
[32] Székely 2015c.
[33] Székely 2015c.
[34] Székely 2016e.
[35] Székely 2016b.
[36] Székely 2016d.

na az a stílus!"[37] Ez utóbbi értelmezés lényege, hogy a táncot egészében érdemes megvizsgálni, és annak alapján meghatározni az adott táncra jellemző jegyeket. A táncosok egyéni stílusjegyei rendszerint a táji stílusjegyeknek vannak alárendelve, azokkal összhangban vannak.[38] Kérdés, hogy a zsűri a versenyen a kiadott táncos egyéniség (Ioan Losonți) stílusát, vagy pedig egy lokális stílust kívánt-e látni a versenyzőktől? A zsűritagok a közös értékeléskor elmondták, hogy egy *általánosabb* táncelőadást vártak volna a versenyzőktől: „ezeknél az embereknél […] van egy olyan fajta előadás, hogy alulról, tehát, hogy a csípőből dolgozik, és a csípőből emeli, szinte maga alá ezeket a sarokütéseket, ezeket a mozdulatokat is, tehát, hogy ez a jellegzetessége, bonchidaissága a táncnak."[39]

Ioan Losonți tánca

A következőkben – a Ratkó-féle stíluselemzés nyomán – Ioan Losonți, illetve a bonchidai román férfitáncok stílusát mutatom be, kiegészítve a versenyen indult táncosok, a zsűri, valamint a bonchidai adatközlők elbeszéléseivel.

Az 1969-es táncgyűjtés felvételén a románok férfitáncai, a *bărbunc* (verbunk) és *fecioreşte des* (sűrű legényes) kétszer láthatók. A férfiak sötét színű nadrágot, pantallót[40] és fehér inget, valamint fűzős bőrcipőt vagy szandált viselnek.[41] A *bărbunc* folyamat elején a négy férfi napiránnyal ellentétesen megy körbe egyszer, majd a közös csapások után Losonți megkezdi a különtáncolást. A táncot általában egy körbejárással kezdik, amely a figurázó és csizmaverő motívumok után visszatér.[42] Losonți mozgása finom, visszafogott, kimért, tiszta, előadása során gyakran lendületes, tánca a zenével teljes összhangban van. Mozdulatainak finomsága az ugrások utáni féltalpra való érkezésből fakad. Nem sarokra érkezik és nem is dobbantással történik a támasztékvétel, hanem féltalpra gördül, tompítja a talajra való érkezést, így könnyebbnek látszanak a mozgásai, nem esik bele a motívumok végébe. Mozdulatai a zene lassúsága miatt tiszták, kimértek, a lábkirúgások, emelések, frontirányváltások kiteljesedhetnek, nem pedig *elmosódva*, bizonytalanul hajtja végre azokat. Lendületessége a szolid bevezetők utáni virtuóz motívumokból adódik, ami összekapcsolható azzal, hogy a zenét tánca pontosan követi, nem csak ritmikailag, hanem dinamikailag is. Mikor a zenében díszítés, lendületesség

[37] Székely 2016c.
[38] Ratkó 2003: 186.
[39] Székely 2015a.
[40] A felvétel fekete-fehérben készült.
[41] A románok viselete egyszerűbb, könnyebb öltözet, mivel ebben az időszakban már kivetkőztek a hagyományos népviseletükből.
[42] Martin 1978: 202–203.

következik, ahhoz a táncmozdulatai is igazodnak. Táncmódja szerény, nem hivalkodó, hanem diszkrét, könnyed, nem földhözragadt, nem feszes, mozgása határozott és férfias.

Az egyik versenyző elmondása szerint Losonți táncát kimértség, nyugodtság és természetesség jellemzi. Egy másik résztvevő a „visszafogottságával, pontosságával és a precizitásával"[43] határozza meg a megadott táncos stílusát, továbbá a nem túl nagy gesztusok, finomság, pontos zárlatok, *staccatósság*[44] és nyugalom jellemzi a táncot. A zsűri értékelése során a következőket emelte ki: a többi közép-erdélyi legényesekkel összehasonlítva, a Maros-Küküllő menti pontozóhoz képest, ami „nagyon szűk, zárt, zakatoló, a mezőségi egy kicsit lezserebb"[45] előadású tánc.

Bonchidai interjúalanyaimnak is bemutattam néhány legényesversenyről készült videót. Ekkor a versenyzők előadásán keresztül emelték ki azt, hogy miben különbözik Losonți tánca a színpadi táncosok stílusához képest. Adatközlőm szerint az egyik felvételen lévő versenyző feszesebben, szélesebben, nagyobb mozgásokkal táncol, nem a visszafogottság jellemzi. Nem elég hajlított a felső teste, több kézmozdulatot használ, felfelé törekvő ugrása hiányzik, „helyből suttyomba emeli a lábát, [ami] gyenge dolog."[46] Egy másik fiatal tánca, kiállása modoros, magamutogató, többet mutat meg saját egyéniségéből.[47] Két versenyző között is nagy különbség volt a versenyen, míg az egyik szerényebb, tánca közelebb állt Losonțihoz, addig a másik egyénisége elnyomta a kiadott tánc stílusát, mivel a bírálók szerint túlzott energia és a moderáltság hiánya jellemezte előadását.

A zsűri a versenyzők előadásában a tánc stílusát bírálta: „a *bărbunc*nak egy nagyon sajátos stílusa, ez az úgynevezett, *staccato*, de nem igazán *staccato* ez […] azt jelenti, hogy van egy gyors mozdulat, utána szünet […] elindul a mozdulat valahonnan elér valahova, de a kettő mögötti mozgás nem egyenletes […] nem azonos sebességgel [történik]."[48] A zsűri a versenyzők minősítése közben a stílustalanságot hangsúlyozta, azonban az, hogy mit takar Losonți vagy a bonchidai román legényes táncok stílusa nem került bővebb kifejtésre a közös értékelésük során.

---

43 Székely 2016b.
44 Ennek jelentését lásd később.
45 Székely 2015a.
46 Székely 2016f.
47 Ezt a zsűri is kiemelte: „Túlengedted, mint egy állat kijött belőled." Székely 2015a.
48 Székely 2015a.

Legénykedés a színpadon

A következő fejezetekben a versenyzők színpadi táncelőadását, megjelenését mutatom be a zsűri reflexióin keresztül. Végül pedig a bonchidaiak véleményét összegzem a táncosok előadásával kapcsolatban. Először is egy olyan figyelemreméltó előadói habitusról[49] teszek említést, ami – megfigyeléseim szerint – a jelenkori néptáncos előadásokban és táncházakban is egyaránt megtalálható. Kezdem a *legényes* szó értelmezésével. A *legénykedik* igét – a *Magyar Szókincstár* szerint – kérkedés, hetvenkedés, virtuskodás, hősködés vagy épp kakaskodás kifejezésekkel helyettesíthetjük.[50] Martin is megemlíti, hogy a legényes táncok az eredeti kontextusukban is hasonló szerepet tölthettek be, hiszen a „legényvirtusnak ünnepélyes, szinte szertartásos megnyilvánulásai voltak",[51] melyet a zenekar előtt szólóban vagy csoportosan adtak elő.[52] Az eredeti környezetéhez visszacsatolva láthatjuk azt, hogy a versenyszituáció a legényes táncokhoz elég közel álló jellegzetesség.

A legényes versenyzők – úgy gondolom – a minél megnyerőbb előadásmód érdekében nem csupán táncos tehetségüket, képességüket, hanem *saját magukat*, egyéniségüket is meg kívánták mutatni a színpadon. Losonți táncának előadása mellett a versenyző egyéni karaktere is megjelent, vagy éppen túlsúlyba került. Megfigyeléseim alapján a rendezvényen volt olyan versenyző, aki *feltűnő viselkedésével* próbálta a zsűri figyelmét felkelteni, s ezt hangos dobbantásokkal, indulatszavakkal, ún. *hoppolások*kal kívánta elérni. Ez a táncszókhoz kapcsolódó kifejezés azt takarja, hogy a táncos emelt hanghordozással a *hop*; *hejhó*; *ssss*; *hohó* felkiáltásokkal fejezte ki pillanatnyi jókedvét, hangulatát a táncfolyamat előadása közben. A néprajzi szakirodalom szerint a kurjantásokat általában a tánckedv és a mulatási hangulat magas fokán alkalmazták.[53] A versenyen, az előadás nézése közben úgy tűnt, hogy néhány versenyző ezzel hangsúlyozta ki az egyes figurák lezárását. Habár én a versenyen csupán nézőként és kutatóként vettem részt, célom nem a táncelőadások bírálata volt, mégis ez a viselkedés kétféle benyomást keltett bennem. Egyrészt durva és *harcias* habitusra utal, ami a versenykiírásban szereplő Losonți karakterének ellentéte.[54] Így volt olyan versenyző, akinek inkább a saját egyénisége került előtérbe.[55] Az ilyen jellegű előadást a zsűri a következőképpen

---

[49] A habitus szót magatartás, viselkedés érelemben használom. Bakos 2013: 245.

[50] Kiss 1999: 515.

[51] Martin 1983: 57.

[52] Martin 1997: 94.

[53] Küllős–Martin 1982: 185–186.

[54] Emellett előfordult, hogy a versenyző sok felesleges manírt is használt, amivel szintén elvonható a néző figyelme a táncról. Az előadásnak ebből a megközelítésből való elemzése azonban további kutatást igényel.

[55] Az egyéniség és a reprodukciós táncelőadás kérdése szintén további vizsgálatokat igényel.

értékelte: „Kegyetlen virtus, meg energia, az összeszedettséget hiányoltam. […] Nagyon jót tett volna ennek a táncnak, ha összébb tudod szedni, szélességben is, meg magasságban is. […] A kevés sokszor több, erre most ez nagyon igaz."[56] Valamint: „Túlhajtottad a kezed, túlhajtod a csípőd, […] túltáncoltad, szerintem köze se volt a Losonțihoz, a táncához."[57]

Színpadi viselet, jelenlét

A versenyzők népviseletben, vagy annak tetsző jelmezben léptek a színpadra. Színházi kontextusban a jelmez karakterizálóként van jelen, vagyis egy adott társadalmi helyzethez vagy szituációhoz megfelelően ruházza fel a színészt, táncost, emellett pedig egy személyleíró (kor, nem, foglalkozás, társadalmi hovatartozás) funkcióval is rendelkezik.[58] A zsűri értékelésében a hiteles öltözék is lényeges bírálati pontként szerepel. Hiszen – a zsűri elmondása szerint – ez az első dolog, amit a versenyzőkön meglát, a ruha a táncos igényességét tükrözi, meghatározza a *mihez tartását,* vagyis, hogy mennyit foglalkozott az anyaggal. A táncosnak nem csupán az adott történelmi időszaknak, nemnek, életkornak, etnikumnak, de a verseny színvonalának megfelelő öltözetben kell megjelennie. A versenyzők az 1969-es archív táncfilm alapján öltöztek fel a megmérettetésre.[59] Losonți ruháját idéző viseletben, vagyis fehér ingben, fekete vagy sötét színű pantalló nadrágban és sötét színű cipőben vagy szandálban, néhányan pedig plusz kiegészítővel, mellényben, kalapban jelentek meg a színpadon. Ezzel kapcsolatban azonban a zsűrinek több negatív kritikája is volt. Az egyik versenyző például kerek kalapban szerepelt a megmérettetésen: a románok „Bonchidán nem igen jártak [ilyen kalapban, mivel] ez magyaros viselet [volt],"[60] egy másik versenyző viszont szalmakalapot viselt, ami „kaszáláshoz, kapáláshoz [használható] (…) [de most] nem illik bele a képbe."[61] Nem voltak megelégedve azzal, ha a bokazokni *kivillant*, vagy ha modern övcsatokat, például katonai szíjat viseletek: „azt csak a katonaságba

[56] Székely 2015a.
[57] Székely 2015a.
[58] Pavis 2005: 209.
[59] A második kötelező folyamatban egy 2001-es felvételről kiválasztott verbunk folyamat szerepel, ahol Losonți világos cowboykalapban táncol. Ezzel kapcsolatban (valószínűleg) egyértelmű volt nem csak a zsűri, de a versenyzők számára is, hogy az *eredeti*, hiteles viseletnek az 1969-es filmen látható öltözéket tulajdonították. A szokatlan kalappal kapcsolatban a verseny nyilvános Facebook eseményén a következőképpen nyilatkoztak a résztvevők: „apropó: van valakinek fehér cowboy kalapja a 2. folyamathoz? […] Feher (sic!) nincs. Barna van […] az nekem is, de nem lenne autentikus." Rencz 2015.
[60] Székely 2015a.
[61] Székely 2015a.

hordtak […] de egy parasztember így nem vesz fel szíjat pantallóhoz."[62] Vagy épp *helytelen* és kibokszolatlan cipőt viseltek a versenyzők. Az előforduló hibákat azért nehezményezte a zsűri, mert a rossz, pontatlan öltözet is egy képet ad a táncos igényességéről, és arról, hogy mit gondol a táncról. A viselettel kapcsolatban viszont pozitív példák is előfordultak: az ún. *bokavillantós* pantalló, ami ahhoz a korszakhoz passzolt és a bőrtalpú világos színű szandál, amiben Ioan Losonți is táncol az archív filmen. A verseny fődíjasa is ilyen szandálban táncolt, ami számára azért is volt lényeges, mert ezzel kiemelhette a pozíciókat, ezért jobban látszott, hogy mikor, hova lépett.[63] Az öltözködés, megjelenés tehát a versenyzők produkciójának elbírálásban nagy jelentőséggel bír. A jelmez és a viselet fontosságának oka az, hogy esztétikai élményt nyújt a néző számára, mivel *másképp mutat* vele a tánc. Színpadi kontextusban az autentikus viselet az autentikus tánc stílusát, jellegét hangsúlyozza.[64] Az egyik megkérdezett versenyző szerint a viseletre „[…] nagyon figyelni kell, főleg egy ilyen versenyen, ahol az a lényeg [hogy] hitelesen [kell ott a táncosnak szerepelnie]."[65]

Bonchida népviseletével kapcsolatban a szakirodalmakban kevés információ található, így a színpadi feldolgozásokhoz az 1969-ben készült archív táncfilm nyújt kiindulási alapot. A bonchidaiak szerint a felvételen a román férfiak ünnepi ruhában táncoltak, polgáriasan, már nem a falusi viseletbe voltak felöltözve. Adatközlőim elmondása alapján a románok is régebben csizmában jártak, nem olyan zsinóros csizmát viseltek, mint a magyarok, hanem szimpla csizmájuk volt, amit csizmanadrággal hordtak.[66] A felvételen látható öltözetet esküvőkön, ünnepeken, mulatságokon és bálok alkalmával viselték.

A viselet mellett a versenyzők *színpadi jelenléte* és viselkedése is fontos bírálati szempontként szerepelt. Az előbbi nem csupán a táncos fizikai állapotára, hanem mentális összeszedettségére is utal. Egyes versenyzők arckifejezését olykor hátrányként említette meg a zsűri, mivel ezzel teljesítményét is rontotta. Több táncosnál látszódott, hogy *gondolkodott* a folyamaton, kiült az arcára az, hogy izgult vagy épp „elvitte az egészet a [tekintete],"[67] mivel annyi történetet közvetített tánc közben, hogy a zsűri nem tudott másra figyelni. Egyes hivatásos vagy régóta színpadi néptáncot művelő versenyzőknél ez a fajta rutin kifejezetten hátrányként jelentkezett a verseny elején, mivel ebben a másfajta szituációban nem tudták elhelyezni magukat. Tánc közben többen kommunikáltak a színpadon muzsikáló

---

62 Székely 2015a.

63 Losonți özvegye elmondta, hogy valóban megegyezik a két cipő, csak az eredeti színe egy kicsit pirosabb volt.

64 Fülöp 2014: 116.

65 Székely 2016e.

66 A bonchidai népviselettel kapcsolatban azonban még további kutatásokat tartok szükségesnek.

67 Székely 2015a.

zenészekkel, amit pozitívumként említ a zsűri. Volt olyan résztvevő, aki egy román felkiáltással, vagy csak egy odaintéssel, bólintással kérte ki a zenét, de ennek módja sem mindig felelt meg a zsűri elvárásainak: „hogy rendelsz ki valamit, az se mindegy […] azt is lehet méltóságteljesen."[68]

A *bonchidai zsűri* értékelése

A legényesverseny zsűrizésének vizsgálata miatt elengedhetetlennek tartottam, hogy a kérdésben az *érintetteket*, vagyis a bonchidaiakat is megkeressem. Terepmunkám során kíváncsi voltam a véleményükre a legényesversennyel kapcsolatban, hogy émikus, vagyis az adott kultúra szemszögéből kapjak értelmezéseket a kérdésről. Mivel számos versenyző vett részt a megmérettetésen, ezért általában két, de esetenként több felvételt is bemutattam a bonchidaiaknak. Az ún. *feedback interjúkészítési módszer*[69] alapján a bonchidaiak kommentárral, megjegyzésekkel látták el a felvételen szereplő táncosokat. A kísérlet folyamán különböző módon mutattam be a felvételeket: volt olyan, amikor felkészítettem az interjúalanyomat, hogy mit fog látni, de volt olyan alkalom is, amikor nem, csak elindítottam egy legényesversenyről készült felvételt. Az utóbbinál adatközlőim gyakran nem ismerték fel sem a táncot, sem a zenét, vagy összekeverték más tájegység (pl. a kalotaszegi Méra, vagy a szomszédos Visa) táncával, táncosaival. A legtöbbet említett kritikai észrevételük az volt, hogy a versenyzőkön látszódott az, hogy betanulták a táncot, „nagyon egyformán csinálják […] sose táncolnak az emberek egyformán",[70] mivel szerintük valakinek jobb a zenehallása, másnak a táncos tehetsége jobb.[71] A bonchidaiak a versenyzők előadásával kapcsolatban azt is megjegyezték, hogy a táncosok valószínűleg tánciskolába, vagy tánccsoportba járhatnak, mivel a mozgásuk tanultabb, „látszik, hogy tanulták a táncot, nem örökölték",[72] „nem eredeti, nem ebben nőtt fel, hanem megtanulta, fejlesztette, gyakorolta, csiszolta és ez látszik."[73] Adatközlőim szerint a versenyen játszott zene csak hasonlított az eredetire, némelyik versenyzőnél pedig kicsit gyorsnak találták a zenét és a lépéseket, „nagyon ugrálnak, nem oda tart a néptánc az az ugra-bugrálás."[74] A helyiek elbeszélése szerint a versenyzők durván, nagy kilengésekkel, dúvadsággal, tiszta

---

68 Székely 2015a.
69 Giurchescu–Torp 1991: 6.
70 Székely 2015c.
71 Ekkor a kötelező táncfolyamatokat mutattam, amikor két versenyző táncolta ugyanazt a folyamatot. A legényesverseny alkalmával kettesével léptek a színpadra.
72 Székely 2015b.
73 Székely 2015d.
74 Székely 2016a.

erőből, nem pedig finoman, simán, érzékenyen táncolnak. A bonchidaiak úgy érzékelték, hogy a táncosok finomsága hiányzik: beképzeltek, erőfeszítéssel, büszkén, *ki vagyok én* módon adják elő a folyamatokat. Könnyebben, hajlékonyabban kellene szerepelniük, az látszik, hogy a tánc *szeretete* hiányzik az előadásukból. Losonțihoz viszonyítva pedig a következőket mondták el: „Jónás rugalmasabb volt"[75] vagy „ennél jobban játszott Jónás", mert „Losonținak jól állt mindenfajta mozgás, ő ilyen tehetséggel született."[76] Az adatközlők szerint a versenyzők előadásán az látszik, hogy mesterségből, pénzért csinálják, nem szívből, s ezt nagy különbségként érzékelték a két előadás között. Egyes versenyzőkkel össze is hasonlították Losonți mozgását: „ennek fél ház kell, hogy táncoljon, Jónásnak elég volt ekkora [mutatja – kis, szűk] hely, mert ahova felugrott, oda is esett le, nem ment egy méterrel arrébb, mint ez."[77] Vagy épp úgy kommentálták, hogy „hasonlít a táncuk a Losonțihoz […] másképp díszítik, nem az a tiszta tánc, amit Losonți táncolt, hanem kicsit meg van díszítve."[78] A bonchidai férfi a helyiek elmondása szerint könnyebben, hajlékonyabban, játékosan és odaadással táncolt, látszott rajta, hogy szeret táncolni.

A bonchidaiak véleménye a fiatal táncosokról az, hogy nem úgy járják, mint az öregek, mivel a versenyzők már visszatanulják ezeket a táncokat, és nem belenevelkedtek ebbe a hagyományba. Ezt természetesen nem hátrányként említendő, hiszen a versenyzőkkel egy korosztályú unokáik is hasonló körülmények között tanulják a táncot Bonchidán, Kolozsváron vagy Szamosújváron manapság.

Konklúzió

Tanulmányomban a *„Tedd ki a pontot!" Nemzetközi Legényesverseny* bonchidai román férfitáncok versenyét és annak színpadi előadását vizsgáltam a táncstílus elemzésén keresztül. A zsűri „hiteles másolatokat, tehát gyakorlatilag klónokat"[79] akar viszontlátni a színpadon, úgy, hogy „hasonlítson ahhoz az ember[hez], mozgásvilágában arra az adatközlőre"[80] emlékeztessen a versenyző előadása. A zsűri szerint a résztvevőknek: „a kötelező anyagokba nekik pontosan a gesztusokkal, pozíciókkal vissza kellene táncolni azt, ami a filmen van",[81] ugyanakkor egyénisé-

[75] Losonțit Jónásnak, *Jóanás*nak nevezték Bonchidán. Beszélgetésünkkor az özvegye is felhívta a figyelmemet, hogy volt férjét nem Jánosnak, hanem Jónásnak hívták a faluban. Nevét a román nyelvben használatos „-aș" kicsinyítő képzővel látták el. Ezt több adatközlőm is megerősítette.

[76] Székely 2016f.

[77] Székely 2016f.

[78] Székely 2016d.

[79] Székely 2016d.

[80] Székely 2016d.

[81] Székely 2015a.

güket, saját jellemüket is megmutathatják a táncukban, „mindenki ugyanúgy táncoljon, [de] azért maradjon meg a táncos egyénisége."[82] Ehhez tudatos tánctanulás, felkészülés, teljes azonosulás, a táncos stílusának tanulmányozása szükséges. A versenyzőknek a tánc megtanulásán túl az adott kultúra mélyebb ismeretével is rendelkezniük kell. A zsűri személyes, gyakorlaton alapuló tapasztalataiból kialakult tudása alapján értékeli a látottakat.

A versenyen a néptánc nem egy folklórcselekményként, hanem egy művészi konstrukcióként, produkcióként van jelen.[83] Martin György a színpadi néptáncról úgy gondolja, hogy az egy adott tánctípus, táncstílus vagy táncdialektus elsajátításáról szól, s ehhez a hagyományos táncban való komoly elmélyülés, belső azonosulás és átélés szükséges, így a népművészet *tiszta forrása* legyen a követendő példa egy-egy tánc színpadra történő alkalmazásakor is.[84] A vizsgált legényesversenyen a jelentkezők elsődleges forrásként a videó anyagokat tanulmányozták, a tánc elsajátításával foglalkoztak. A zsűri szerint több figyelmet kell fordítani az adott tánckultúra részletesebb megismerésére néprajzi könyvek, tanulmányok, személyes találkozások segítségével – ha arra lehetőség van. A bírálók az értékeléskor Ioan Losonți táncához, habitusához és egy általános bonchidai táncoshoz viszonyítva, ahhoz visszacsatolva minősítették a versenyen látottakat elvárásaik és eszményeik szerint.[85]

A továbbiakban a néptáncok színpadi interpretációjának gyakorlataira, a mezőségi Bonchida hagyományos viseletére, tánckultúrájára koncentráló kutatásokat tartok szükségesnek.

Irodalom

BAKOS Ferenc

2013 Habitus. In BAKOS Ferenc (szerk.): *Idegen szavak és kifejezések szótára*. Budapest: Akadémiai Kiadó. 245.

BÉRES András

2000 *Bevezetés a színházesztétikába. I. Értékek és kategóriák*. Marosvásárhely: Mentor Kiadó.

BRESTYÁNSZKI BOROS Rozália

2009 *Színházi alapok amatőröknek. Kézikönyv amatőr színtársulatok részére*. Zenta: Vajdasági Magyar Művelődési Intézet.

82 SZÉKELY 2015a.
83 GIURCHESCU 1975: 192.
84 MARTIN 1980b: 7.
85 BÉRES 2000: 25.

DOKTOR János
1931 Stílus. In SCHÖPFLIN Aladár (szerk.): *Magyar Színművészeti Lexikon*. 4. köt. Budapest: Az Országos Színészegyesület és Nyugdíjintézete. 137–138.

FELFÖLDI László – PESOVÁR Ernő (szerk.)
1997 *A magyar nép és nemzetiségeinek tánchagyománya*. Budapest: Planétás Kiadó.

FÜLÖP Hajnalka
2014 Autentikus paraszti öltözetek néptáncosok ruhatárában. *Korall* 15. évf. 55. sz. 101–122.

GIURCHESCU, Anca
1975 Időszerű kérdések a román néptánc kutatásában. In DIENES Gedeon (szerk.): *Tánctudományi Tanulmányok*. Budapest: Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Tagozata. 191–204.

GIURCHESCU, Anca – TORP, Lisbet
1991 Theory and Methods in Dance Research: A European Approach to the Holistic Study of Dance. *Yearbook for Traditional Music* Vol. 23. pp. 1–10.

KALLÓS Zoltán
1964 Tánchagyományok egy mezőségi faluban. In DIENES Gedeon (szerk.): *Tánctudományi Tanulmányok 1963–64*. Budapest: Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Bizottsága. 235–251.

KARÁCSONY Zoltán
1998 „Tedd ki a pontot!". *Folkmagazin* 5. évf. 1. sz. 12.

KISS Gábor
1999 Legénykedik. In KISS Gábor (szerk.): *Magyar Szókincstár*. Budapest: Tinta Kiadó. 515.

KNUST, Albrecht
1959 An Introduction to Kinetography Laban (Labanotation). *Journal of the International Folk Music Council* Vol. 11. pp. 73–76.

KÜLLŐS Imola – MARTIN György
1982 Táncszó. In ORTUTAY Gyula (főszerk.): *Magyar Néprajzi Lexikon Sz–Zs*. 5. köt. Budapest: Akadémiai Kiadó. 185–186.

MARTIN György
1978 A tánciklus – A néptánc legnagyobb formai egysége. *Magyar Zene* 19. évf. 2. sz. 197–217.
1980a Legényes, verbunk. In LELKES Lajos (szerk.): *Magyar Néptánchagyományok*. Budapest: Zeneműkiadó. 185–260.
1980b Táncház és színpad. *Népszava* 108. évf. 27. szám. 7.
1983 A férfitáncok pedagógiai és táncházi alkalmazásáról. In NAGY Judit (összeáll.): *Zene, tánc: zene- és táncosztály módszertani kiadványa 1982*. Budapest: Népművelési Intézet. 56–67.

1995 *Magyar tánctípusok és táncdialektusok*. Budapest: Planétás Kiadó.
1997 Legényes. In PÁLFY Gyula (szerk.): *Néptánc kislexikon*. Budapest: Planétás Kiadó. 94–95.

NAHACHEWSKY, Andriy
2011 *Ukranian Dance: A Cross-cultural Approach*. North Carolina: McFarland, Jefferson.

PAVIS, Patrice
2005 Jelmez. In PAVIS, Patrice (szerk.): *Színházi Szótár*. Budapest: L'Harmattan Kiadó. 209.

RATKÓ Lujza
2003 Mennyiségi és minőségi szempontok a néptánckutatásban. In ALMÁSSY Katalin – ISTVÁNOVITS Eszter (szerk.): *A Nyíregyházi Jósa András Múzeum évkönyve 45*. Nyíregyháza: Jósa András Múzeum. 179–190.

SZÉKELY Anna
2015 Az autentikusság és hitelesség kérdésének vizsgálata három magyarországi néptáncverseny kapcsán. In SIMON András (szerk.): *DiákKörKép 2. Tudományos diákköri írások a néprajz szegedi műhelyéből*. Szeged: SZTE BTK. 26–46.

TÓTHFALUSI István
2004 Interpretáció. In HIDALMÁSI Anna – TEMESI Viola (szerk.): *Idegenszó-tár. Idegen szavak értelmező és etimológiai szótára*. Budapest: Tinta Könyvkiadó. 663.

VOIGT Vilmos
1981 Stílus. In ORTUTAY Gyula (főszerk.): *Magyar Néprajzi Lexikon N–Szé*. 4. köt. Budapest: Akadémiai Kiadó. 489–490.

Internetes források

RENCZ Norbert
2015 XVIII. „Tedd ki a pontot!" Nemzetközi Legényesverseny és Gálaműsor. *facebook*. Elérhető: https://www.facebook.com/events/829547373767947/; utolsó letöltés: 2016. 11. 7.

[sz.n.]
2013 Legényesverseny. *Bartók*. Elérhető: http://bartokdance.hu/programjaink/legenyesverseny/; utolsó letöltés: 2013. 12. 20.

Interjúk

Székely Anna
2015a Zsűri értékelés a legényesversenyen. Résztvevők: F. D. (szül. 1979, férfi), K. Z. (szül. 1963, férfi), L. L. (szül. 1973, férfi), V. J. (szül. 1959, férfi), Zs. Z. (szül. 1956, férfi). A hangfelvétel a szerző tulajdonában van.
2015b Interjú E. (B.) I.-val (szül. 1943, nő). A hangfelvétel a szerző tulajdonában van.
2015c Interjú J. I.-vel (szül. 1949, férfi). A hangfelvétel a szerző tulajdonában van.
2015d Interjú P. (M.) M.-val (szül. 1953, nő). A hangfelvétel a szerző tulajdonában van.
2016a Interjú B. (Sz.) K.-val (szül. 1946, nő). A hangfelvétel a szerző tulajdonában van.
2016b Interjú F. B.-vel (szül. 1989, férfi). A hangfelvétel a szerző tulajdonában van.
2016c Interjú F. D.-vel (szül. 1979, férfi). A hangfelvétel a szerző tulajdonában van.
2016d Interjú P. A.-val (szül. 1948, férfi). A hangfelvétel a szerző tulajdonában van.
2016e Interjú Sz. B.-val (szül. 1990, férfi). A hangfelvétel a szerző tulajdonában van.
2016f Interjú Sz. F.-vel (szül. 1935, férfi). A hangfelvétel a szerző tulajdonában van.

Archívumi forrás
MTA BTK Zenetudományi Intézet Népzene- és Néptánckutató Osztály és Archívum

Filmtár
Ft. 682 (Bonchida, Válaszút, 1969).

Male Dances from Bonchida on a Folk Dance Competition

This paper aims to introduce the jury's acts and examining the entry categories through the example of competition rules set in 2015 for the *"Tedd ki a pontot!" International Lads' Dance Competition.* Participants are required to perform the obligatory dance processes indicated by the organizers for a professionally acknowledged jury, then the competitors improvise based on a specific dance known in advance. The basis of the awards is a dancer in an archive film which helps the participants in the preparation process. The jury gives the prizes in the following categories: "excellent lads' dance performer of the year" (grand prize), "authentic performer," "re-creator of lads' dance/personalized performance." During the examination I was focusing on the credibility and authenticity of stage performances, and the question of folk dances recreated and performed on stage. My research has been amended by fieldwork conducted in the village of Bonchida (Bonțida, Romania), the theme of the competition. I held interviews about lads' dances, dance life, collection of György Martin in 1969, *good* and *authentic* dancers and the dancing style of locals from Bonchida and the competitors.

Szőnyi Vivien

Adaptációs gyakorlatok a moldvai Magyarfalu tánckultúrájában

A tanulmány[1] egyetlen moldvai csángó település, Magyarfalu (Arini, Bákó megye, Románia)[2] tánckultúrájának társadalmi beágyazottságával, azaz a társadalmi struktúrában betöltött szerepével foglalkozik különféle adaptációs gyakorlatok vizsgálatán keresztül. A mikroközösség táncéletének és tánckészletének átalakulását ökológiai, politikai, gazdasági és társadalmi folyamatok összefüggéseiben értelmezi az 1940-es évektől a 2010-es évekig. A társadalom és tánckultúra dinamikus kapcsolatának megvilágítása mellett e tanulmány célja a szociálantropológia területén használt funkcionalizmus elméleti és módszertani keretének alkalmazhatóságát bizonyítani a táncantropológiai kutatásokban.

A tanulmány témaválasztását és célkitűzését két szempontból tartom indokoltnak. Annak ellenére, hogy a moldvai csángóság számít a legkutatottabb néprajzi csoportnak a magyar néprajztudományban,[3] táncéletük és tánckészletük mélyreható vizsgálatára mostanáig nem született vállalkozás. Egy közösség szociális életében a tánckultúra holisztikus és funkcionalista szemléletű kutatása olyan makro-, mezo- és mikroszintű hatásmechanizmusokra tud fényt deríteni, mely más megvilágításba helyezheti a tánc szerepéről és jelentőségéről alkotott eddigi elképzeléseinket; ezzel bizonyítva a kultúra komplexitását és a társadalom működéséhez szükséges adaptációs gyakorlatok fontosságát.

Mindemellett kiemelendő, hogy jóllehet a magyar népzene- és néptánckutatás nemzetközi elismertséget kivívó szakmai múlttal rendelkezik,[4] a 20. század második felétől meginduló kutatások továbbra is nehezen tudtak elszakadni a pozitivista, történeti, összehasonlító és formai vizsgálatoktól, az olykor archaizáló és etnocentrikus szemléletmódtól. A magyar néptánckutatás műhelyeihez[5] köthető

---

[1] A tanulmány a K 124270 számú projekt keretében a Nemzeti Kutatási Fejlesztési és Innovációs Alapból biztosított támogatással, a K_17 kutatási pályázati program finanszírozásában készült.

[2] A magyar etnikumú Magyarfalu (románul Arini) Északkelet-Romániában, Bacău megyében található Găiceana község részeként.

[3] Ilyés–Pozsony–Tánczos 2006.

[4] Lásd Bartók Béla és Kodály Zoltán népzenekutatók, valamint Martin György néptánckutató munkásságát.

[5] BTK Zenetudományi Intézet – Népzene- és Néptánckutató Osztály és Archívum; Szegedi Tudományegyetem Néprajzi és Kulturális Antropológiai Tanszék; Magyar Etnokoreológiai Társaság.

legújabb kutatógeneráció célja tudománytörténetük kritikai újragondolása, a tánckultúra interdiszciplináris vizsgálata, recens humán- és társadalomtudományi elméletek és módszerek alkalmazása,[6] valamint eredményeik nemzetközi fórumokon való publikálása.[7]

A kutatás hipotézise és kérdései

A kutatás legfontosabb hipotézise szerint a tánc funkcióval, általa pedig a tánckultúra saját intézményrendszerrel rendelkezik egy közösség társadalmi struktúrájában. A funkcionalizmus elméletéből és a kultúra komplexitásának gondolatából kiindulva, Magyarfalu esetpéldáján keresztül feltételezhetjük, hogy a hagyományos táncok[8] formai, funkcionális, stiláris és tartalmi változása, valamint a tánckészlet elsajátításának, előadásának és használatának keretet adó táncélet[9] átalakulása egyéni és közösségi adaptációs gyakorlatok következménye. Az adaptáció hátterében olyan egymással összefüggő ökológiai, politikai, gazdasági és szociokulturális folyamatok állhatnak, mint például egy időszakos éghajlatváltozás (természeti katasztrófa), a rendszerváltás, a munkamigráció vagy a nyelvi és etnikai asszimiláció. Az itt közölt tanulmány a kutatás részeredményeit tudja csak bemutatni, így a fenn jelölt hipotézis alapján az alábbi kérdésekre próbál választ találni:

a) Hogyan alkalmazhatóak a brit szociálantropológia funkcionalista iskolájának elméleti és módszertani megállapításai a tánckultúra vizsgálatakor?

b) Milyen adaptációs gyakorlatok jelennek meg a magyarfalusi tánckultúra változásának hátterében?

c) Milyen folyamatok késztették adaptációra a közösséget?

d) Hogyan járul hozzá a tánckultúra a társadalmi struktúra kontinuitásához?

---

[6] Lásd Kovács 2014; Szőnyi 2014a; 2014b; 2015; 2016; Kavecsánszki 2015; Székely 2017; Varga 2017; Fügedi 2018b.

[7] Lásd Varga 2017; Fügedi 2018a, Szőnyi 2018.

[8] A tanulmány csak a tradicionális, ún. néptáncokkal foglalkozik, melyek az adatközlők emlékezetében élnek vagy a paraszti tánckultúrából máig fennmaradtak vagy *újjáélesztettek* és visszatanultak. Ezek közül több megjelenik Magyarfalu tánccsoportjainak repertoárjában, ha színpadi fellépésen, táncházban vagy néprajzi gyűjtések alkalmával táncolnak. Emellett még napjainkban is a falusi és családi táncalkalmak tánckészletének döntő többségét a néptáncok teszik ki.

[9] A táncélet kifejezés a táncot kísérő szociokulturális keretet jelenti, melynek fontosabb tényezői a táncalkalmak, táncos szokások, táncrendezés, táncillem, tánctanulás és a zeneszolgáltatás intézményrendszere. Felföldi 1997: 106–107.

Módszertan

A terep

A kutatott térség Moldva mint a mai Románia része, a Keleti-Kárpátoktól a Prutig húzódik, északról Bukovina, délről pedig az Al-Duna és a Fekete-tenger határolja. A magyar eredetű moldvai csángóság által lakott települések többsége Bákó megyében, a Szeret folyó mentén található.[10] A 12–13. században Erdélyből, majd a 18. században Székelyföldről Moldvába települt csángók közül napjainkban kb. 40.000-en beszélik még a magyar nyelvet.[11] A moldvai csángóság identitását két tényező határozza meg elsődlegesen: római katolikus vallásuk, mely elhatárolja őket a környezetükben élő ortodox románságtól; illetve lokális azonosságtudatuk.[12]

A tanulmányban vizsgált település: Magyarfalu

Magyarfalu Bákó megye központjától 60 km-re fekszik Gajcsána (Găiceana, Bákó megye, Románia) község részeként, melyben az egyetlen római katolikus vallású település. Magyarfalu kiváló magyar nyelvállapottal bír, annak ellenére, hogy a helyi óvodában és iskolában román nyelven zajlik a tanítás.[13] A Moldvai Csángómagyar Oktatási Program a 2000-es évek elején indított magyar iskolát a településen, mely szabadon választható, délutáni munkarendű oktatást biztosít a gyermekeknek. A falu lakossága kb. 1450 fő, azonban a jelentős munkamigráció miatt ebből csak 700-800-an lakják állandó jelleggel a települést.[14] A munkamigráció tekinthető a legjelentősebb kultúraformáló tényezőnek a faluban, elsősorban az anyagi gyarapodás miatt, melynek hatására az életmód modernizációja rendkívül felgyorsult. A külföldi munkavállalás célpontjai: Német- és Olaszország, Izrael, illetve a Kongói Demokratikus Köztársaság és Egyenlítői-Guinea. Ezekben az országokban elsősorban építkezéseken dolgoznak a csángó férfiak. A még Magyarfaluban állandó jelleggel élő lakosság paraszti gazdálkodással foglalkozik, földműveléssel és állattenyésztéssel. A település zsákfalu, zárt, összetartó közössége és

---

[10] Pozsony 2005: 7–8.

[11] Tánczos Vilmos 1992 és 1996 között végzett kutatásai szerint a kb. 240.000 fős moldvai katolikus közösségen belül még közel 62.000-en beszélnek magyar nyelven. A magyar nyelvtudással rendelkezők száma azóta már jelentősen lecsökkent. Ilyés–Peti–Pozsony 2010: 127.

[12] Pozsony 2005: 148–149; Peti 2012: 43.

[13] Az 1950-es években néhány csángó faluban, köztük Magyarfaluban is, volt magyar nyelvű oktatás, azonban ezeket pár éven belül megszüntették.

[14] Iancu 2011: 57.

szabályozott életmódrendszere van. Az erkölcsi és jogi rend jelentős mértékben egyházi eredetű és egyházi felügyelet alatt áll.[15]

A kutatás forrásai és gyűjtési módszerei

2012 óta foglalkozom a moldvai csángóság néprajzi kutatásával, különösen társadalomszerkezetével és tánckultúrájával.[16] 2015-ben kezdtem meg a jelenleg is folyó doktori kutatómunkát Magyarfaluban, ahol azóta minden évszakban egy-kéthetes, 2016 nyarán három, 2019 nyarán pedig két hónapos gyűjtést folytattam. A kutatás adatforrását kisebb részben archívumi anyagok (kézirat, fotó- és filmtárak),[17] nagyobb részben pedig a településen végzett terepkutatások jelentik. Adatgyűjtési módszerek között említhető a résztvevő megfigyelés,[18] a félig strukturált interjúkészítés, a fotózás és a táncfilmezés. Az általam megfigyelt és dokumentált táncalkalmak – mint például a búcsúk, lakodalmak, bálok – a helyi közösség által szervezett események voltak, melyeken mint meghívott vendég, kutató és táncos vettem részt; szervezési vagy kontrolláló feladatokat nem láttam el. A kutatás komplex kérdésfeltevései és tág időintervalluma miatt az interjúalanyok köre szintén szélesnek mondható: Magyarfalu 18-98 év közötti férfi és női lakói voltak; megkeresésük pedig a faluban kialakított személyes kapcsolatokon keresztül történt.

Értelmezési keret

Holisztikus szemléletmód

A kutatási téma értelmezését alapvetően a holisztikus szemléletmód határozza meg. Ennek értelmében egy-egy kulturális jelenséget nem önmagában, hanem kontextusában kívánok vizsgálni. Egyetértek azon megállapítással, miszerint egy szociokulturális rendszer egyetlen kiragadott aspektusa önmagában nem, csakis a

---

15 Iancu 2011: 61.

16 Azóta egy-kéthetes terepmunkákat végeztem több településen: Bákó megyéből: Lábnyik (Vladnic), Somoska (Somuşca), Klézse (Cleja), Máriafalva (Lărguța), Csík (Ciucani), Magyarfalu (Arini), Szitás (Nicorești) és Újfalu (Satu Nou), valamint Vrancsea megyéből Vizánta (Vizantea-Mănăstirească). A 2014/2015-ös tanévben Szitás faluban dolgoztam magyar tanítóként, így egy teljes évet tölthettem el egy moldvai csángó faluközösség életében.

17 A BTK Zenetudományi Intézetének Népzene- és Néptánc Archívumában található gyűjteményeket használtam fel a kutatás alatt.

18 Táncantropológiai kutatások esetében, táncolás közben a kutató teste mint adatgyűjtési eszköz kiemelt szereppel bír módszertani szempontból.

rendszer többi részéhez viszonyítva érthető meg.[19] A holizmus egy tág kutatói perspektívát kíván meg az antropológustól, hisz figyelembe veszi a vizsgált jelenség átalakulásában szerepet játszó látható és láthatatlan dimenziókat, idő- és térbeli változásokat, a kölcsönhatások körülményeit. A kultúra komplexitását feltételezve úgy véli, hogy egy jelenség változása hatással van a rendszer minden más elemére.[20] Ez a fajta szemléletmód a kutatás módszertanát is befolyásolja, mivel hosszan tartó terepmunkát követel meg a kutatótól, azzal a céllal, hogy az adott jelenégnek ne csak egy kisebb időbeli szeletét tapasztalja, hanem annak változását dinamikájában is megfigyelhesse.[21] Eriksen szerint amennyiben komplex módon szeretnénk értelmezni egy adott jelenséget, túl kell lépnünk az egysíkú ok-okozati összefüggések felvázolásán, és inkább a rendszerszintek kölcsönhatására kell fókuszálnunk többdimenziós megközelítéssel.[22]

Lássuk, hogy az itt felvázolt személetmód hogyan alkalmazható a tánckutatás területén. Anca Giurchescu és Lisbet Torp a tánc holisztikus vizsgálatát az amerikai és az európai tánckutatás szemléletmódjának, azaz az antropológiai és a koreológiai megközelítés együttes alkalmazásában látják.[23] Az antropológiai szemléletű tánckutatás elsősorban a *táncoló emberekre*, tehát a közösségre és annak szociokulturális kontextusára helyezi a hangsúlyt, míg az európai etnokoreológia magát a táncanyagot vizsgálja történeti, formai vagy funkcionális szempontok alapján, célul tűzve ki a táncok klasszifikációját, összehasonlítását vagy változásvizsgálatát.[24] A társadalmi kontextus figyelembevétele az 1970-es évektől szinte alapvető elvárást jelent a kelet-európai tánctudományban is,[25] azonban ennek gyakorlati megvalósulására kevés példát találunk.

Véleményem szerint a tánckultúra holisztikus szemlélete nem csupán a táncmatéria és a táncoló közösség együttes vizsgálatát jelenti, hanem olyan többdimenziós kutatási perspektíva alkalmazását, mely figyelembe vesz minden lehetséges makro-, mezo- és mikroszintű hatásmechanizmust a táncolás gyakorlatának átalakulásában. A vizsgálatot problémacentrikusként képzelem el, melynek során egyetlen állításból (kutatási problémából) kiindulva szinkronikus módon egyre nagyobb körben térképezzük fel a problémát kialakító tényezőket és azok összefüggéseit. Ez a fajta gondolkodásmód elvezethet minket egy jelenség, esetünkben a tánc lényegének megértéséhez. Azonban, hogy mi a dolgok lényege, arról minden antropológiai iskolának más véleménye van. A funkcionalisták, és velük együtt e

[19] Hollós 1995: 4–5; Kisdi 2012: 110.
[20] Felföldi 1997: 100–101; A. Gergely 2010b: 174.
[21] Felföldi 1997: 107; A. Gergely 2010b: 175.
[22] Eriksen 2008: 6.
[23] Giurchescu–Torp 1991: 7.
[24] Giurchescu–Torp 1991: 1–3; Kaeppler 1991: 11–13.
[25] Giurchescu–Torp 1991: 5.

tanulmány írója is, azon az állásponton vannak, hogy a formát a funkció határozza meg, így egy vizsgált jelenség szubsztanciáját a társadalomban betöltött szerepköre, azaz funkciója adja.[26]

A brit szociálantropológiai iskola funkcionalista irányzatai

A következőkben a brit szociálantropológiai iskola biopszichológiai és strukturális funkcionalista irányzatának fontosabb elméleti megállapításait szeretném bemutatni. A két irányzat a 20. század első felében még nem fért meg egymás mellett, leginkább első nagy képviselőik, Bronisław Malinowski és Alfred Reginald Radcliffe-Brown szakmai ellentéte miatt. Mindezek ellenére úgy gondolom, hogy a funkcionalizmus cselekvésközpontú és strukturális megközelítése éppen kiegészítik egymást, amennyiben a társadalom különböző szintjeinek holisztikus értelmezésére törekszünk.[27]

Biopszichológiai funkcionalizmus

A biopszichológiai funkcionalizmus elméleti és módszertani elveinek kidolgozása Bronisław Malinowski nevéhez köthető. Véleménye szerint minden egyes kulturális jelenség valamilyen testi szükséglet kielégítését szolgálja. Hét alapvető biológiai szükségletet állapított meg: táplálkozás, reprodukció, testi kényelem, biztonság, egészség, mozgás és növekedés, melyek kielégítése, azaz a rájuk adott kollektív válaszok társadalmi közegben zajlanak, létrehozva ezzel a társadalmi intézményeket. Malinowski a kultúrát organikus egésznek tartotta, melynek megértéséhez a mentális folyamatok, a testi szükségletek, a környezeti hatás és az arra adott válaszreakciók együttes vizsgálatát ajánlotta.[28]

Ez a funkcionalista megközelítésmód a cselekvő emberből s annak biológiai adottságaiból indul ki.[29] Az általam képviselt funkcionalista tánckutatásban ennek az elméletnek az alkalmazhatóságát leginkább egy kisközösség mikroszintű vizsgálatában látom. Mikroszint alatt azon egyének kapcsolathálózatát értem, akik ugyanannak a lokális közösségnek a tagjai, így közvetlenül vagy közvetve ismerik egymást. Tehát a tánckultúra biopszichológiai funkcionalista és mikroszintű vizsgálata a táncoló egyénből indul ki, s arra próbál választ találni, hogy

---

26 Kisdi 2012: 106.
27 Kisdi 2012: 117.
28 Kisdi 2012: 105–106.
29 A. Gergely 2010a: 162.

a *táncolás* mint egy (vagy több) szükségletre adott kollektív válasz, milyen társadalmi intézményeket hoz létre az adott közösségben. Magyarfalu esetében azt tapasztalhatjuk, hogy a kutatás által figyelemmel kísért periódus alatt (1940–2019) közösségileg szerveződött és ellenőrzött táncélet létezett, melyet a falu érték- és normarendszere szabályozott. Úgy vélem, a táncolás egyéni és közösségi szerepének megértéséhez a kutatás során ennek a mikro perspektívának kell hangsúlyosabbnak lennie. Önmagában mindez azonban téves felismerésekhez vezethet minket a közösség életét befolyásoló makroszintű folyamatok, illetve a két rendszert összekötő mezoszintű intézményhálózat (polgármesteri hivatal, helyi templom és iskola) vizsgálata nélkül.

Strukturális funkcionalizmus

A brit szociálantropológia másik nagy elméleti irányzata az Alfred Reginald Radcliffe-Brown által kidolgozott strukturális funkcionalizmus, melynek értelmében a kultúra egyes elemei a társadalom önfenntartását szolgálják, így nem biológiai szükségleteket, hanem szükséges létfeltételeket kell vizsgálnunk.[30] Radcliffe-Brown három fogalmat vezetett be elméletével. Az első a társadalmi *struktúra*, mely egy olyan társadalmi viszonyokból álló hálózatot jelent, melyet személyek meghatározott elrendeződése jellemez.[31] A második a *folyamat* vagy társadalmi folytonosság, mely azt hivatott bizonyítani, hogy egy struktúra alkotóelemeinek változása ellenére is fennmarad.[32] A harmadik pedig a *funkció* fogalma, mely egy bizonyos cselekvés- vagy gondolkodásmódnak a társadalmi kontinuitás fenntartásában betöltött szerepét jelenti.[33] Radcliffe-Brown a kultúrára szociális életformaként tekintett, a társadalom normál állapotának pedig azt az egyensúlyi helyzetet tartotta, melyet az egyén és a közösség szabályozott kapcsolata biztosít.[34]

Ez a funkcionalista irányzat nem az egyénből, hanem a rendszerből indul ki, s annak szabályszerűségeit a struktúra-folyamat-funkció összefüggéseiben kívánja értelmezni.[35] Mindezek miatt úgy gondolom, hogy a tánckultúra átalakulásában szerepet játszó makroszintű folyamatok; ökológiai, politikai, gazdasági és társadalmi változások kultúraformáló szerepének megértéséhez tud hozzájárulni. Amíg az cselekvésközpontú funkcionalizmus a vizsgált közösség egyéni jellegze-

---

30 A. Gergely 2010a: 162; Boglár–A. Gergely 2010: 161.
31 Radcliffe-Brown 2004: 18–20; Kisdi 2012: 115.
32 Kisdi 2012: 115.
33 Radcliffe-Brown 2004: 21; 157; 173; Kisdi 2012: 116.
34 Radcliffe-Brown 2004: 14. Kisdi 2012: 116.
35 A. Gergely 2010a: 162.

tességeit képes megvilágítani, addig a strukturális funkcionalizmus egy univerzálisabb képet festhet meg a társadalom működéséről. Radcliffe-Brown adaptáció fogalmára támaszkodva[36] a kultúrát adaptációs rendszerként szemlélem, melynek értelmében arra keresem a választ, hogy a magyarfalusi táncélet és tánckészlet átalakulása során a közösség bizonyos külső (azaz makroszintű) hatásmechanizmusokra milyen belső (azaz mikroszintű) adaptációs választ ad a helyi tánckultúra folytonosságának megőrzése érdekében.[37]

A tánckultúra antropológiai értelmezése

Az amerikai táncantropológia jutott először arra a felismerésre, miszerint az emberi test a táncon keresztül kifejezi önmagát, a közösség társadalmi valóságát és az abban bekövetkező változásokat.[38] A kutatás szűkebben vett értelmezési kerete azon antropológiai megközelítés, mely a táncolásra szociokulturális gyakorlatként tekint. Ennek értelmében a kutatás tárgya nem a tánc, mint mozgásrendszer, hanem a táncolás, mint egy közösségileg szabályozott cselekvésmód. Tehát a táncok összehasonlító és formai elemzéséhez képest a kutatás nagyobb hangsúlyt fektet a táncalkalmakat kísérő szokáskörnyezet, a táncoló közösség, valamint a tánckultúrát fenntartó szociális kapcsolatrendszer vizsgálatára.[39]

Arra a tényre, miszerint egy szociokulturális gyakorlat túlmutat önmagán, vagyis közvetlenül látható és tapasztalható formai vagy funkcionális jellemzőin, nemcsak én, hanem korábbi kutatók is felfigyeltek Moldvában. Veress Sándor magyar népzenekutató 1930-ban végzett moldvai gyűjtőútja alkalmával az alábbi gondolatokat jegyezte fel terepnaplójába a csángók népdaléneklése kapcsán: „Most nem az éneklés ideje van, és ezt következetesen betartják. […] Már kezdettől fogva az a benyomásom itt, hogy ezeknek az ének nem valami magától jövő, természetes dolog, mondhatnám életszükséglet, mint gondolom, a székelyeknél, vagy mint magam is tapasztaltam, a magyar parasztnál, hanem valami különös munkát, elfoglaltságot jelentő cselekedet, […].”[40]

Ugyanezt figyelhetjük meg a tánc esetében is Magyarfaluban, ahol a táncolás konkrét térhez és időhöz kapcsolódik, valamint meghatározott korú és státuszú személyek vehetnek benne részt. A következőkben esetpéldákon keresztül szeretném bemutatni a Magyarfalu tánckultúrájában bekövetkező változásokat, az át-

---

36 Ennek bővebb leírása a tanulmány egy későbbi alfejezetében olvasható.
37 Radcliffe-Brown 2004: 17–18.
38 Kaeppler 1991: 12; Kürti 1995: 140–143.
39 Felföldi 1997: 100; Kavecsánszki 2014: 75–76.
40 A lejegyzés 1930. július 25-én készült a moldvai Forrófalva (Fărăoani) településen. Veress 1989: 309.

alakulás társadalmi beágyazottságát, és a táncéletnek a társadalmi folytonosság fenntartásában betöltött szerepét.

A tánckultúrában megfigyelhető adaptációs gyakorlatok

Radcliffe-Brown megállapítása szerint, amennyiben a kultúrát – vagy másként a társadalmi életformát – adaptációs rendszerként vizsgáljuk, különbséget kell tennünk a rendszer három aspektusa között. Elsőként beszélhetünk a kulturális adaptációról, melynek segítségével egy személy bizonyos szokásokra és mentális képességekre tesz szert, ezáltal képessé válhat a társadalmi cselekvésre, helyet kaphat a szociális életben. Mellette létezik a társadalmi adaptáció ún. intézményi aspektusa, mely az együttműködést, a társadalmi folytonosság fenntartását biztosító társas megállapodásokat foglalja magába. Végezetül pedig az ökológiai adaptációval is számolnunk kell, mely a fizikai környezethez való alkalmazkodást jelenti.[41]

Kulturális adaptáció Magyarfalu tánckultúrájában

Ahogy a moldvai csángók néptáncait, Magyarfalu tánckészletét is középkori eredetű, kötött szerkezetű körtáncok, kör- és páros tánc ötvözetek, valamint páros táncok határozzák meg. A tradicionális táncok száma igen magas a helyi repertoárban, a településen közel 60 táncot sikerült eddig összeírnom.[42] Ezen motívumismétlő vagy strófikus, szakaszos szerkezetű táncok eredete eltérő, többnyire román, bolgár, ukrán, német és lengyel hatást figyelhetünk meg formai kivitelezésükben.[43] Napjainkban Magyarfalu tánckészletében találkozhatunk a csárdás nevezetű páros tánccal, melyet az „Az a szép, akinek a szeme kék" kezdetű népies műdalra adnak elő a falu gyermektánccsoportjai. A 19. században formálódó csárdás mint a magyarok nemzeti páros tánca, szimbolikus jelentéssel bír, színpadi megjelenésekor többek között az etnikai identitás kifejezőeszközévé válhat. Eddigi ismereteink szerint a csárdás a közelmúltban, tehát az 1950-es évek után jelent meg Magyarfaluban. Mindezt bizonyítja, hogy az idősebb generációk emlékezetében nem él, a faluközösség jelenkori táncalkalmain egyáltalán nem fordul elő, csupán a helyi gyermektánccsoportok előadásaikor.

41 Radcliffe-Brown 2004: 17–18.

42 Ez nem jelenti azt, hogy napjainkban is mind ismerik és táncolják.

43 Martin 1995: 127. Feltételezhetően annak köszönhető Moldvában a táncok ennyire magas száma, hogy egy olyan átmeneti régióval van dolgunk, ahol különféle vallású, etnikumú, kulturális és társadalmi hátterű közösségek éltek és élnek egymás mellett a folyamatos betelepülések, belső migrációs folyamatok következtében. Belényesy 1958: 5.

Úgy vélem, a csárdás helyi megjelenésének hátterében egy kulturális adaptációs folyamat húzódik meg, mely a magyar iskolák tevékenységéhez köthető. A moldvai csángó településeken, így Magyarfaluban is, az 1950-es években néhány évig magyar nyelvű oktatás zajlott, melynek keretei között a tanárok rendszerint megtanították a gyermekeknek a fenn említett népies műdalt. A helyiek tudatában ez a dal az *eredeti magyar* kultúra egy reprezentatív részeként élt tovább, emellett a dallam bekerült a régió cigányzenekarainak repertoárjába is. Az 1950-es évek második felétől egészen napjainkig román nyelvű iskolában tanulnak a gyermekek, azonban a 2000-es évek óta iskolán kívüli magyar oktatáson is részt vehetnek. A program részeként hagyományőrző foglakozásokon népdalokat és néptáncokat tanulnak egy helyi születésű asszonytól.[44] Az életkornak megfelelően két táncscsoportba osztott gyermekeknek ő tanította be a saját maga által koreografált csárdást az „Az a szép, akinek a szeme kék" dallamára. A táncot a helyi közösség nem tartja sajátjának, azonban a gyermekek táncfellépéseikkor a helyi tánckészlet részeként kerül bemutatásra.

Mindennek hátterében két jelentősebb indukáló folyamatot vélek felfedezni, az egyik az ún. csángómentési hullám, a másik pedig a falusi turizmus megjelenése Magyarfaluban. A romániai rendszerváltást követően a moldvai csángók társadalmi és kulturális érdekvédelmének kérdése, tudományos és nem tudományos területeken egyaránt népszerűvé vált.[45] Ennek hátterében politikai okok mellett, a magyarországi néprajzi gyűjtők és a táncházmozgalom tagjai részéről az a *romantikus-idealizáló* indíttatású törekvés emelhető ki,[46] mely feladatának érezte az archaikusnak vélt moldvai csángó kultúra megmentését.[47] Ebben a folyamatban a népzene- és néptánckultúra kiemelten fontos reprezentációs eszközzé vált, így számos csángó faluban néptánccsoportok alakultak, melyek magyarországi vendégszereplésekre kezdtek járni vagy saját településükön fogadták a magyar turistákat. Ez a kultúramentő beavatkozás a moldvai csángó közösségek identitására, szociális és kulturális életre azóta is kihatással van,[48] s lokális válaszokra készteti őket.[49] Úgy gondolom, a fenn leírt magyarfalusi esetben egy olyan egyéni kezdeményezésű adaptációs gyakorlatról, azaz lokális válaszról beszélhetünk, mely a közösség számára egy reprezentációs lehetőséget teremt, tehát kifejezheti önazonosságát egy szélesebb etnikai közösséggel, illetve eleget tehet a magyarországi turisták vélt vagy valós igényeinek.

---

44 1949-ben született asszony.
45 Tánczos 2003: 67; Peti 2006: 129–130.
46 Hatos 2002: 5.
47 Peti 2006: 133; 137; 141.
48 Peti 2006: 130.
49 Eriksen 2006: 322; Molnár 2011: 67.

Társadalmi adaptáció Magyarfalu tánckultúrájában

A társadalmi adaptáció intézményi aspektusát az egyik legjelentősebb emberi életfordulóhoz tartozó táncalkalmon keresztül szeretném szemléltetni. Magyarfaluban a lakodalom, helyi szóhasználat szerint a *nunta*[50] háromnapos volt az 1950-es és 1970-es évek között. A lakodalom első napját a menyasszony házánál tartották, ahová csak az ifjú pár még házasulatlan barátai és rokonai kaptak meghívást, a második napot pedig a vőlegény házánál töltötték, ahol a faluközösség házas tagjai vettek részt. A lakodalom harmadik napja volt az ún. *palakányia*, melynek alkalmával a házasok szűkebb családi köre, illetve az előkészületekben aktívan segítők elfogyasztották a lakodalomból megmaradt ételeket, és tartottak maguknak egy külön mulatságot. Az 1970-es évektől az egyházi esküvő mellett megjelent a polgári esküvői szertartás is, amit az ún. *konónia*[51] táncmulatság követett. Ez az alkalom egy-két héttel megelőzte a templomi esküvőt, s csak fiatalok, azaz házasulatlanok vehettek rajta részt. A *konóniá*ra külön zenészeket fogadtak, vacsorát és egész estés táncmulatságot tartottak, illetve megajándékozták a fiatal párt. Gyakorlatilag ennek hatására az egymás után három napig tartó lakodalom két naposra rövidült, mivel a menyasszony házánál tartott tánc helyét átvette a *konónia*. Az 1990-es évek óta a *konónia* mint önálló táncalkalom teljesen eltűnt a falu táncéletéből. A polgári és egyházi esküvőt egy napon tartják, melyet egy estés mulatság követ, s csak néhány kivételes esetben tartanak *palakányiá*t.

A *konónia* megszűnésének hátterében a helyi plébános utasítása húzódik meg, ugyanis megtiltotta a fiataloknak a polgári esküvő megünneplését. A pap erkölcsi alapon magyarázta meg döntését, mivel úgy gondolta, a fiatal házasok már a polgári esküvő után elhálják a nászéjszakát, azaz 1-2 héttel később, a templomi esküvő alkalmával már nem tiszták Isten színe előtt. Mindezek miatt az akkori plébános az 1990-es évek közepén megszüntette a *konóniá*kat és a polgármestertől kérvényezte, hogy a templomi esküvő napján fáradjon ki a faluba lebonyolítani a polgári esküvőt is. A döntés nagy felháborodást váltott ki a fiatalokból,[52] azonban a pap és általa az egész közösség hatására engedtek a társadalmi nyomásnak és eleget tettek az erkölcsi elvárásoknak.[53]

---

[50] A moldvai csángó falvakban a magyar *menyekező* vagy a román *nuntă* kifejezést használják a lakodalom megjelölésére.

[51] A kifejezés a román *cununie civilă,* azaz polgári esküvő csángó tájnyelvi változatára vezethető vissza.

[52] Az akkori fiatalok egy-egy generációja néhány éven belül megházasodott, így szokás szerint illendő volt visszahívni egymást a *konónia* megünneplésére. Adatközlőim elmondása szerint az ünnepi alkalom betiltása után többen szégyenben maradtak, mivel nem volt alkalmuk viszonozni a vendéglátást saját *konónia* hiányában.

[53] Még az 1930-as évekből is rendelkezünk olyan írásos forrással, mely arról számol be, hogy a mold-

Ahogy azt már korábban megjegyeztem, a csángók identitását két tényező határozza meg: lokális azonosságtudatuk, és mindenekelőtt vallási hovatartozásuk, ugyanis római katolikus vallásuk jelenti „közösségük lényegét".[54] A moldvai csángó településeken az 1960-as évektől a pap „a falutársadalom legnagyobb társadalmi szerepkört betöltő, s ennek függvényeként a legbefolyásosabb személyisége."[55] Magyarfaluban ő a szakrális és közösségi élet vezetője, az erkölcsi normák szigorú rendfenntartója, beleszólási jogot formál a falu mindennapi és a családok vagy egyének személyes életvezetésébe. A parókia által képviselt állásfoglalás azonban nemcsak vallási, hanem politikai indíttatású is lehet több alkalommal, mivel a római katolikus egyház aktívan részt vesz a román állam asszimilációs törekvéseiben.[56] Azon túl, hogy elutasítják a magyar nyelvhasználatot és román nyelven tartják a szentmiséket, igyekeznek minden magyar eredetű hagyományt visszaszorítani, a helyiek kulturális emlékezetét átformálni.

Magyarfalu esetében az állami szféra oldaláról érkező utasításnak és a helyi plébánia végrehajtó erejének hatékony kapcsolatát jól példázza, hogy a település búcsújának – ezzel együtt a legjelentősebb közösségi táncalkalomnak – az időpontját ideológiai alapon megváltoztatták. Magyarfalu templomának védőszentje Szent István magyar király volt, így 1967-ig szeptember 2-án tartották a búcsút. Ezt követően azonban az akkori pap felsőbb nemzetpolitikai nyomásra megváltoztatta a búcsú napját szeptember 8-ára, mely Szűz Mária születésének az emléknapja.[57] Összességében megállapítható, hogy a moldvai csángó falvakban az állami irányítástól is függő plébánia tekinthető a legbefolyásosabb hatalmi szervnek, a pap pedig a vallási és erkölcsi élet vezetőjének, így az általa hozott döntések elfogadása a harmonikus társadalmi élet működését szolgálja.[58]

Ökológiai adaptáció Magyarfalu tánckultúrájában

Végezetül a fizikai környezethez való alkalmazkodás kultúraformáló hatásáról kell szót ejtenem. Az ökológiai adaptáció minden egyes kultúra természetes része, elkerülhetetlen létfeltétele egy közösség fennmaradásának. A kutatás által makro-

---

vai csángó falvakban erkölcstelenségre hivatkozva a papok tiltották a különböző neműek páros táncát. Lásd Csűry 1930: 3.

54 Kinda 2010: 23.

55 Kinda 2010: 116.

56 Pozsony 2005: 87; 92.

57 Iancu 2011: 358.

58 Bár nem kapcsolódik szorosan a tánckultúra értelmezéséhez, de megemlíthető, hogy Magyarfalu román nevét 1968-ban Ungurii-ról (jelentése: magyarok) Arini-re cserélték, mivel az nem utal a település etnikai összetételére.

rendszerként értelmezett politikai, gazdasági és társadalmi folyamatok hálózatánál a természeti környezet magasabb szinten áll, azonban jelentős változásokat ritkán vagy lassabb hatóerővel indít el egy-egy közösség kultúrájában. Ez alól kivételt jelentenek olyan megrázó környezeti csapások, melyek csak ritkán, ám annál gyorsabb válaszreakcióra kényszerítik az embereket. Ezt a fordulatot Magyarfalu táncéletének 1940-es években történő jelentős átalakulásával szeretném szemléltetni.

Az adatközlők elbeszélései alapján Magyarfalu táncéletében, elsősorban a táncalkalmak, a táncszervezés és a zenészfogadás szokásában nem történt radikális változás az 1940-es és 1970-es évek között. Az egész közösséget érintő ünnepi táncalkalmaikat karácsony, újév, vízkereszt, húshagyat, húsvét, pünkösd és búcsú idején tartották. Rendszeres táncalkalmaik a böjti időszak kivételével minden hét vasárnapján délután a falu központjában voltak. Az emberi életfordulókhoz kapcsolódóan a lánykérés és a három napos lakodalom alkalmával táncoltak. A táncalkalmakat a falu fiataljai szervezték és tartották ellenőrzésük alatt. A helyi legények minden évben karácsonykor ún. *vatáv*ot[59] választottak maguk közül, aki egy kisebb szervező csapatot irányítva a táncmulatságok főnöke volt. Társaival együtt fogadta fel a szomszédos faluban, Bácsojban (Băcioiu, Bákó megye, Románia) élő cigány muzsikusokat, akiknek az ún. *vatazsicá*k[60] – a helyi plébánián segítő leányok – biztosítottak vacsorát és szállást a táncok után. Mellettük alkalmanként felkértek helyi muzsikusokat is, azonban ez csak olyan esetekben fordult elő, amikor valamilyen okból kifolyólag nem tudták megfizetni a cigányzenészeket. Ebből a rövid és általános leírásból láthatjuk, hogy a fenn jelölt időszakban aktív táncélet létezett Magyarfaluban, melyet a helyi közösség tartott kézben. 1947-48-ban átmeneti, azonban radikális változás történt a település tánckultúrájában, ugyanis nem tartották meg az addig hagyományos rend szerint zajló táncalkalmaikat, sem hétvégéken, sem az ünnepnapok idején, sőt, még a templomi esketést sem követte táncmulatság.

A fenn jelölt jelentős változás hátterében egy környezeti csapás, az egész Moldvát sújtó 1946–47-es szárazság áll. Az aszály, majd ennek következtében az éhínség az alapvetően mezőgazdasággal foglalkozó magyarfalusi közösséget rendkívüli módon megviselte.[61] A település fiataljai szinte kivétel nélkül Erdélybe és Bánátba vándoroltak, ahol elsősorban cselédnek vagy napszámosnak szegődtek. A közép- és délnyugat-romániai térségben legtöbben magyar nyelvű településeken

[59] A *vatáv* a román *vătaf* (jelentése: ispán, kapitány, parancsnok, vezető, főnök) szó moldvai csángó tájnyelvi változata.

[60] A *vatazsica* a román *vătăşiţă* (jelentése: nyoszolyólány, gazdaasszony, kulcsárnő, ispán felesége) szó moldvai csángó tájnyelvi változata.

[61] Mindehhez hozzá kell tenni, hogy az 1940-es években további események is negatív hatással voltak az addig zárt és összetartó faluközösségre: második világháború (1939–1945); helyi tífuszjárvány (1945); 40 magyarfalusi család Magyarországra települése (1941–1947). Szőnyi 2015: 183.

kaptak munkát, ahol számos magyar nyelvű népdalt vagy népies műdalt tanultak el, s vittek haza a szárazság megszűnése után saját falujukba. A fiatalok időszakos távolléte a faluközösségtől teljesen megbomlasztotta a helyi táncélet addigi rendjét, hiszen sem szervezőként, sem pedig résztvevőként[62] nem lehettek jelen a táncalkalmakon. Mindemellett a szárazság okozta éhínség és kilátástalanság miatt, idősebb adatközlőim elbeszélése szerint, nem is volt kedvük mulatozni és táncolni, minden figyelmüket a mindennapi megélhetés problémájának megoldására összpontosították.

A helyi táncélet szüneteltetése mellett megemlíthető még egy adaptációs gyakorlat a természeti csapás által teremtett szükségállapotra. Magyarfaluban alakult egy háromfős zenekar, melynek tagjai (*Lukács József* hegedűs, *Avadeni Mihály* kobzás és énekes, *Csernik György* harmonikás)[63] elkezdték járni a térséget zeneszolgáltatás céljából. A muzsikusok gazdagabb családokat kerestek fel, akiknél nem pénzért, hanem alapvető élelmiszerekért játszottak. Szekérrel járták a vidéket Bukovinától egészen Dobrudzsáig és 2-3 hetente tértek vissza Magyarfaluba. Ezek a zenészek azelőtt parasztmuzsikusok voltak, azaz nem zenéltek ellenszolgáltatásért, csak saját örömükre, alkalmanként mások szórakoztatására fogtak hangszert. Ebben az időszakban hivatásos zenészekként a cigányokat tartották számon Moldvában, őket pénzért fogadtak fel egy-egy táncalkalom kiszolgálására vagy pedig maguktól jártak házalni. Bár a cigánymuzsikusok 1940-es években történő zeneszolgáltatására vonatkozóan nem áll rendelkezésemre adat, mégis azt feltételezem, hogy a szárazság idején vándormuzsikálással töltött egy-másfél év alatt Moldva zenekultúráját újabb impulzusok érték a regionális és etnikai kölcsönhatások révén.

A fenn leírtak jól példázzák, hogy egy ilyen átmeneti krízis időszakban milyen adaptációs gyakorlatokat alkalmaz Magyarfalu közössége a túlélés érdekében, s mindezek hogyan kapcsolódnak közvetlenül vagy közvetve a helyi tánckultúrához. Normális helyzetben a három magyarfalusi zenész viselkedése szégyennek számított volna, hiszen megvetendő szokásnak tartották a házalást és a cigánysághoz kötötték az anyagi ellenszolgáltatásért való muzsikálást. Ott és akkor azonban teljesen elfogadott túlélési stratégiaként fogta fel a közösség. Az 1946–47-es szárazság átmenetileg forgatta csak fel Magyarfalu addig megszokott életmódját, azonban a helyi táncélet szinte teljes megszűnése felveti a kérdést, hogy maga a

---

[62] Magyarfaluban csak *fiatalok*, tehát még meg nem házasodott személyek vehettek részt a táncmulatságokon az 1940-es években. Ez alól kivételt jelentett a lánykérés és a lakodalom, melyek alkalmával házasok és idősek is táncolhattak.

[63] Közülük már csak Csernik György él, aki 1947-ben 15 éves volt, elmondása szerint ebben az időszakban tanult meg igazán muzsikálni a két idősebb zenész mellett.

táncolás milyen jelentőséggel bír az ember és a közösség alapszükségletei kielégítésében, milyen szerep betöltésére alkalmas a társadalmi struktúrában.

A tánckultúra funkciója Magyarfalu közösségében

A táncolás egy szociokulturális gyakorlat, mely erőforrások megszerzését teszi lehetővé, ezáltal hozzájárul a társadalmi folytonosság fenntartásához. A megszerzett erőforrást tőkeként értelmezem, melyre a közösség tagjai a hagyományos tánckultúra kollektív működtetése során tehetnek szert. A tőke szociológiai értelmezésére és típusainak (gazdasági, társadalmi, kulturális, szimbolikus) meghatározására már többen vállalkoztak,[64] azonban e tanulmánynak nem célja az olykor jelentős különbségeket mutató definíciók és tipológia kritikai összefoglalása. A szociológia általános meghatározásából kiindulva, miszerint a tőke „az adott egyén vagy csoport »társadalmi erőforrásainak« az összességét foglalja magába"[65] röviden vázolni szeretném a tánckultúra alapvető funkcióit Magyarfalu esetében.

A magyarfalusi közösség által alkalmazott adaptációs gyakorlatok bemutatása során láthattuk, hogy a tágan értelmezett tánckultúrán keresztül a közösség tagjai kulturális tőkéhez, azaz tudáshoz; társadalmi tőkéhez, vagyis társas kapcsolatokhoz; illetve gazdasági tőkéhez, tehát anyagi javakhoz juthatnak hozzá. A tradicionális táncok ismerete és gyakorlása olyan nonverbális kommunikációs forma, mely az egyéni érzelmek és tudás kifejezését, valamint a lokális azonosságtudat megerősítését teszi lehetővé. Szerepet játszik a társas kapcsolatok kialakításában, a helyi szocializációban, illetve a közösségi szabály- és viszonyrendszer reprezentálása révén normaerősítő funkcióval bír. Egy táncalkalom élményszerzési lehetőség és egyfajta *biztonsági szelep*, mely átmenetileg megszakítja a mindennapok monotonitását, hozzájárul az egyén fizikai és pszichés felüdüléséhez, ezáltal csökkenti a feszültséget és a kimondatlan konfliktusokat a közösségben. A tánckultúra kontextusához tartozik a zeneszolgáltatás intézményrendszere is, mely egy speciális tudást igénylő csoportnak, a cigányzenészeknek biztosít megélhetést.

A korábban bemutatott szárazság idejére tehető helyi táncélet megszűnése azzal magyarázható, hogy a közösség szociális hálózata a fiatalok ideiglenes munkamigrációja miatt olyan jelentős és hirtelen átalakuláson esett át, melyhez nem tudott alkalmazkodni a lokális tánchagyomány. Emellett figyelembe kell vennünk azt is, hogy a táncolás, illetve a táncélet megszervezése komoly energiafelhasználással jár, mely nem tekinthető célszerűnek éhínség idején.

---

[64] Lásd Bourdieu 1986; Coleman 1990; Farkas 2013.

[65] Farkas 2013: 107.

A tánckultúra egyes részeit és elemeit visszavezethetjük több emberi alapszükséglet kielégítésére. Társadalmi intézmény formájában közvetlen vagy közvetve részt vesz a táplálkozás (gazdasági javak megszerzése által lehetővé teszi az élelemszerzést), a szaporodás (társas kapcsolatok elmélyítése által közreműködhet a házasság létrejöttében), a biztonság (szimbolikus kifejezőeszközként megerősítheti a közösség által nyújtott védelmet), az egészség (testmozgásként hozzájárulhat az emberi fizikum ellenálló képességéhez és a psziché felfrissítéséhez), a mozgás (kommunikációs teret nyit meg, mellyel elősegíti az információáramlást) és a növekedés (speciális tudás megszerzését teszi lehetővé) igényére adott kollektív válaszadásban.

Összegzésként elmondható, hogy a kutatás a táncot tőkeszerzési eszközként, a táncolást szociokulturális gyakorlatként, a tánckultúrát pedig olyan társadalmi intézményként értelmezi, mely az ember alapszükségleteinek kielégítésén keresztül a közösségi élet harmonikus működésében, ezáltal pedig a társadalmi folytonosság megőrzésében játszik szerepet.

Konklúziók

A tanulmány célul tűzte ki egy moldvai csángó település, Magyarfalu tánckultúrájának holisztikus jellegű változásvizsgálatát, a változásokat indukáló adaptációs gyakorlatok leírását, valamint az ezek hátterében megbúvó ökológiai, gazdasági, társadalmi és kulturális folyamatok bemutatását. A brit szociálantropológia funkcionalista irányzataira támaszkodva a tánckultúra funkcióit, társadalmi beágyazottságát és a közösségi élet működésében betöltött szerepét kereste.

A biopszichológiai és strukturális funkcionalizmus elméleti keretének együttes alkalmazása abban az esetben valósulhat meg egy táncantropológiai kutatás során, ha a tánckultúra látható és láthatatlan dimenzióit nem szakítjuk ki kontextusukból, és a kultúra komplexitását szem előtt tartva holisztikus módon közelítjük meg őket. A cselekvésközpontú funkcionalista irányzat a tánc és táncoló közösség mikroszintű vizsgálata során, míg a strukturális funkcionalizmus gondolatai a lokális tánckultúra tágabb, makroszintű összefüggéseiben alkalmazhatók. A tánckultúra egyes részeinek funkciója, valamint a társadalmi struktúrában betöltött szerepe abban az esetben állapítható meg, ha a táncra nemcsak mozgásrendszerként, hanem szociokulturális gyakorlatként is tekintünk.

Magyarfalu esetpéldái azt mutatják, hogy a helyi táncélet és tánckészlet egyes változásainak hátterében egyéni vagy közösségi adaptációs tevékenységek húzódnak meg. Kulturális adaptációként értelmezhetjük a csárdás megjelenését a magyarfalusi táncrepertoárban, melynek hátterében a csángómentés és a falusi turizmus felélénkülése figyelhető meg. A társadalmi adaptáció intézményi aspektusát

mutatja egy táncalkalom, az ún. *konónia* megszűnése, melyet a helyi plébános erkölcsi okokra hivatkozva tiltott be a fiatalok körében. A természeti környezethez való alkalmazkodás gyakorlatát mutatja a magyarfalusi táncélet átmeneti felfüggesztése, s egy ideiglenes helyi vándorzenekar megalakulása, melyek az 1946–47-es szárazságra és éhínségre vezethetők vissza.

Az adaptációs gyakorlatokat nem vizsgálhatjuk egyszerű válaszreakciókként vagy a makro- és mikroszintű változások következményeiként. Egy közösség az adaptáció során szociokulturális rendszerének egyszerre több részét is mozgósítja, kreatív megoldásokat talál szükségletei kielégítésére, illetve a társadalmi egyensúly fenntartására. Úgy vélem, az adaptáció nemcsak alkalmazkodás (a *túlélés* érdekében), hanem egy olyan kollektív alkotási folyamat, mely kisebb-nagyobb amplitúdóval frissíti a kultúrát, a világról való tudást. Mindezzel együtt biztosítja tagjai számára, hogy az a társadalmi miliő, melyben élnek: életképes, ezáltal biztonságos; valamint kulturálisan gazdag, így értékes és megbecsült maradjon. Ebben az alkotási folyamatban egy lokális közösség minden tagja részt vesz, s mivel minden mikroközösség más-más személyekből (individuumokból) áll, így a helyi kultúrák egymáshoz viszonyítva eltérő adaptációs gyakorlataik révén válnak sokszínűvé.

Irodalom

A. Gergely András

2010a Funkcionalizmus. In A. Gergely András et al. (szerk.): *Antropológiai – etnológiai – kultúratudományi kislexikon.* Második, bővített, javított (on-line) kiadás. Budapest: MTA PTI Etnoregionális és Antropológiai Kutatóközpont. 162. Elérhető: http://mek.oszk.hu/10200/10291/10291.pdf; utolsó letöltés: 2019. 05. 15.

2010b Holizmus, holisztikus szemlélet. In A. Gergely András et al. (szerk.): *Antropológiai – etnológiai – kultúratudományi kislexikon.* Második, bővített, javított (on-line) kiadás. Budapest: MTA PTI Etnoregionális és Antropológiai Kutatóközpont. 174–175.

Belényesy Márta

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

Boglár Lajos – A. Gergely András

2010 Funkcióelmélet. In A. Gergely András et al. (szerk.): *Antropológiai – etnológiai – kultúratudományi kislexikon.* Második, bővített, javított (on-line) kiadás. Budapest: MTA PTI Etnoregionális és Antropológiai Kutatóközpont. 161.

Bourdieu, Pierre

1986 The Forms of Capital. In Richardson, John G. (ed.): *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education.* New York: Greenwood Press. pp. 241–258.

Coleman, James S.
1990 *Foundations of Social Theory*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press.
Csűry Bálint
1930 *Néprajzi jegyzetek a moldvai magyarokról*. Kolozsvár: Minerva.
Eriksen, Thomas Hylland
2006 *Kis helyek – nagy témák. Bevezetés a szociálantropológiába*. Budapest: Gondolat Kiadó.
2008 A társadalmi és a kulturális integráció komplexitása. *Regio* 19. évf. 4. sz. 3–23.
Farkas Zoltán
2013 A társadalmi tőke fogalma és típusai. *Szellem és tudomány* 4. évf. 2. sz. 106–133.
Felföldi László
1997 A funkció vizsgálata a magyar néptánckutatásban. In Kővágó Zsuzsa (szerk.): *Tánctudományi Tanulmányok 19*. Budapest: Magyar Tánctudományi Társaság. 100–108.
Fügedi János
2018a Notating Dances from Films: A Method in Hungarian Ethnochoreology. *Journal of Movement Arts Literacy* Vol. 4. No. 1. Article 5. Elérhető: http://digitalcommons.lmu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1026&context=jmal; utolsó letöltés: 2018. 07. 13.
2018b Egyidejű mozdulatesemények, párhuzamos témák, térbeli ellentétek: a néptánc összehasonlító tartalmi elemzése. *Ethnographia* 129. évf. 1. sz. 69–101.
Giurchescu, Anca – Torp, Lisbet
1991 Theory and Methods in Dance Research. A European Approach to the Holistic Study of Dance. In Christensen, Dieter (ed.): *Yearbook for Traditional Music 23*. New York: International Council for Traditional Music. pp. 1–10.
Hatos Pál
2002 Szempontok a csángókutatás kulturális kontextusainak értelmezéséhez. *Pro Minoritate* 22. évf. 4. sz. 5–16.
Hollós Marida
1995 *Bevezetés a kulturális antropológiába*. Budapest: ELTE BTK Kulturális Antropológiai Szakcsoport.
Iancu Laura
2011 *Helyi vallás a moldvai Magyarfaluban. Néprajzi vizsgálat*. Doktori disszertáció. Kézirat. Pécs: Pécsi Tudományegyetem–Interdiszciplináris Doktori Iskola, Néprajz–Kulturális Antropológia Doktori Program.
Ilyés Sándor – Peti Lehel – Pozsony Ferenc (szerk.)
2010 *Moldvai csángók 1990–2010. A Kriza János Néprajzi Társaság Értesítője*. 16. évf. 1–2. sz. Kolozsvár: Kriza János Néprajzi Társaság.

KAEPPLER, Adrienne
1991 American Approaches to the Study of Dance. In CHRISTENSEN, Dieter (ed.): *Yearbook for Traditional Music 23*. New York: International Council for Traditional Music. pp. 11–21.

KAVECSÁNSZKI Máté
2014 Tánc és politika. Szempontok a tánckultúra és a politikai akaratképzés közötti kapcsolat értelmezéséhez. *Híd* 3. sz. 74–89.
2015 *Tánc és közösség: A társastáncok és a paraszti tánckultúra kapcsolatának elmélete bihari kutatások alapján*. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó.

KINDA István
2010 *Ellenőrzött közösségek. Szabályok, vétkek és büntetések a moldvai csángó falvakban*. Marosvásárhely: Mentor Kiadó.

KISDI Barbara
2012 *A kulturális antropológia története, elméletei és módszerei*. Budapest: Pázmány Péter Katolikus Egyetem.

KOVÁCS Dóra
2014 A női szemlélet helye a néptánckutatásban. In BOLVÁRI-TAKÁCS Gábor et al. (szerk.): *Alkotás – befogadás – kritika a táncművészetben, a táncpedagógiában és a tánckutatásban*. Budapest: Magyar Táncművészeti Főiskola. 84–89.

KÜRTI László
1995 Antropológiai gondolatok a táncról. In ZAKARIÁS Erzsébet (szerk.): *Kriza János Néprajzi Társaság Évkönyve 3*. Kolozsvár: Kriza János Néprajzi Társaság. 137–153.

MARTIN György
1995 *Magyar tánctípusok és táncdialektusok*. Budapest: Planétás Kiadó.

MOLNÁR Péter
2011 „…a néptáncot átalakították…" Hagyomány és modernizáció egy erdélyi falu tánckultúrájában. *Belvedere meridionale* 23. évf. 1. sz. 48–76.

PETI Lehel
2006 A csángómentés szerkezete és hatásai az identitásépítési stratégiákra. In JAKAB Albert Zsolt – SZABÓ Á. Töhötöm (szerk.): *Lenyomatok 5. Fiatal kutatók a népi kultúráról*. Kriza Könyvek 27. Kolozsvár: Kriza János Néprajzi Társaság. 129–155.

POZSONY Ferenc
2005 *A moldvai csángó magyarok*. Budapest: Gondolat Kiadó, Európai Folklór Intézet.

RADCLIFFE-BROWN, Alfred Reginald
2004 *Struktúra és funkció a primitív társadalomban*. Szerkesztette BICZÓ Gábor. Debrecen: Csokonai Kiadó.

SZÉKELY Anna
2017 Erdélyi táncos-zenész adatközlők „testközelből". In GLÄSSER Norbert – TAKÁCS

Gergely (szerk.): *DiákKörKép 3: Tudományos diákköri írások a néprajz szegedi műhelyéből*. Szeged: SZTE Néprajzi és Kulturális Antropológiai Tanszék. 51–73.

Szőnyi Vivien

2014a A magyarországi táncházmozgalom hatása egy moldvai csángó település tánckultúrájára. In Vajda Zoltán (szerk.): *Tehetségek a tudomány horizontján. Válogatás a Szegedi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kara hallgatóinak tudományos munkáiból*. Szeged: Szegedi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar. 295–309.

2014b A moldvai csángó magyar táncok funkcionális és formai-stiláris változásai. In Bolvári-Takács Gábor (szerk.): *Alkotás – befogadás – kritika a táncművészetben, a táncpedagógiában és a tánckutatásban*. Budapest: Magyar Táncművészeti Főiskola. 180–188.

2015 A moldvai csángó magyarság. In Gatti Beáta (szerk.): *Idegen fődre siettem…: Moldvai csángók Baranyában*. Budapest: Nap Kiadó. 187–197.

2016 Hatalom és erkölcs a moldvai csángó tánckultúrában. In Bolvári-Takács Gábor (szerk.): *Tánc és Társadalom*. Budapest: Magyar Táncművészeti Főiskola. 190–196.

2018 The Social Embeddedness of the Dance Culture in a Moldavian Village. *Open Journal for Anthropological Studies* Vol. 2. No. 2. pp. 37–52.

Tánczos Vilmos

2003 Csángó reneszánsz? *Korunk* 14. évf. 9. sz. 61–73.

Varga Sándor

2017 Use of Space in the Dance-House in the Mezőség Region. In Stepputat, Kendra (ed.): *Dance, Senses, Urban Contexts*. Herzogenrath: Shaker Verlag. pp. 104–112.

Veress Sándor

1989 *Moldvai gyűjtés*. Szerkesztette Berlász Melinda – Szalay Olga. Budapest: Múzsák Kiadó.

Internetes forrás

Ilyés Sándor – Pozsony Ferenc – Tánczos Vilmos (szerk.)

2006 *A moldvai csángók bibliográfiája*. Elérhető: http://csangobibliografia.adatbank.transindex.ro/bibl.php?a=bibl; utolsó letöltés: 2018. 06. 29.

Practices of Adaptation in the Dance Culture of Magyarfalu, Moldavia

This research analyzes the changes happened to the dance culture of an Eastern Romanian, Moldavian Csángó village, Magyarfalu (Arini), between the 1940s and 2010s. Relying on knowledge gathered from archives and fieldwork, the investigation led by a holistic approach seeks answers to the question of what adaptation practices lie behind the transformation of dance culture, what macro or micro processes made the community to adapt, and what is the function of dancing as a sociocultural practice in the community's life. Results show that this transformation is triggered by ecological, economic, social and cultural processes. Through the practices of adaptation, self-developed and institutional forms of dance culture provide the community members with the possibility of raising cultural, social and economic capital, and by responding to certain needs, contribute to the harmonious functioning of the social structure in Magyarfalu village. The present article demonstrates by case examples the social embeddedness of dance culture and how research in dance anthropology can apply the bio-psychological and structuralist brands of functionalism.

Varga Sándor

A gazdasági, társadalmi és politikai kontextus-elemzés szükségessége a néptánckutatásban – A belső-mezőségi, hosszúhetényi, kapuvári és a végvári vizsgálatok tanulságairól

Bevezetés[1]

A 2000-es évekig a magyar táncfolklorisztika a Kárpát-medencei tradicionális paraszti táncok vizsgálatánál leginkább a különböző tánc- és zenei divatoknak az európai művelődéstörténetben elfoglalt helyére, illetve ezek földrajz-történeti terjedésére reflektált. Az adatgyűjtést és az elemzést tekintve kevés figyelmet fordítottunk a vizsgált jelenségek kulturális, társadalmi, gazdasági és politikai kontextusainak lokális szinten történő elemzésére.[2] A funkcionalista, esetleg kontextuális szemlélet a magyar néptánckutatásban az említett időszakig ritkán bukkant fel, és egyetlen korszakban sem vált meghatározóvá, illetve a magyar anyagra *átdolgozott* teóriává.[3] Felföldi László – véleményem szerint túlságosan jóindulatúan – a funkcionalista szemlélet megjelenését jelzi azokban a táncos kismonográfiákban, melyekben külön fejezet szól a vizsgált település, terület általános néprajzi, esetleg gazdaságföldrajzi jellemzőiről.[4] Az illető szövegek ezeket azonban csak ritka esetben és csak említés szintjén kapcsolják össze a tánckultúrával, szinte soha nem jelenítik meg olyan módon a kulturális, esetleg a társadalmi kontextust, hogy az segítse a táncos jelenségek értelmezését. Általában sematikus leírásokról, esetleg mozdulatok formai-strukturális elemzéséről van tehát szó, ahol a vizsgált táncanyag, táncos egyéniség vagy falusi táncélet, és az ezek mellett külön fejezetekben felvázolt gazdaságföldrajzi, társadalmi, kulturális háttér közötti kapcsolatok *megsejtését* az olvasóra bízzák a szerzők.[5] Ezért funkcionalista szemléletről, illetve

[1] A tanulmány alapjául szolgáló terepmunkák a K 124270 számú projekt keretében a Nemzeti Kutatási Fejlesztési és Innovációs Alapból biztosított támogatással, a K_17 kutatási pályázati program finanszírozásában valósultak meg.

[2] Pedig a nemzetközi példákra korán, már 1939-ben történik magyar részről reflexió. Lásd Varga S. F. 2004.

[3] Az 1940-es évek bizonyos törekvései ugyanebbe az irányba mutatnak (Gábor 1956; Belényesy 1958; Kaposi 1999; 2006: 24–25; Morvay 2006: 15.), de később ez az irányzat háttérbe szorul.

[4] Felföldi 1997: 103.

[5] Ezt a sematizmust kritizálja Maácz László, és egyben a formai analízist jelöli meg új irányként, melyet Martin György tudományos programmá fejleszt. Maácz 2006: 77; Martin 2006: 87.

kontextualitásról mint önálló értelmezési és módszertani eszme- és eszközrendszerekről ezen esetekben nem beszélhetünk.

Más értelmezési lehetőségek – amelyek például Könczei Csilla nyelvészeti paradigmákat felhasználó tanulmányaiban, Ratkó Lujza a tánc tartalmi elemzéseire tett iránymutatásaiban, valamint Andrásfalvy Bertalan a tánc személyiségfejlődésében játszott szerepéről szóló írásában bukkannak fel – nem váltak új tudományos programmá.[6] Az új értelmezési lehetőségek keresésének hiányára, a nemzetközi kutatási horizonttól való eltávolodás veszélyeire Kürti László 1995-től kezdve több tanulmányában utalt már, felhívva a figyelmet a tánc társadalmi jelenségként való értelmezésének szükségességére.[7] Ezek a felvetések igazából máig megválaszolatlanul maradtak. A lokális jelentésmezőt is figyelembe vevő értelmező, kontextuális szemléletmód végül hazánkban meglehetősen későn, a 2000-es években jelenik meg pregnánsan, leginkább fiatal tánckutatók tanulmányaiban.[8]

Az egyes tánckultúrákat mikroszinten is vizsgálni képes társadalomnéprajzi, szociálantropológiai irányultságot kiemelten fontosnak tartom az újabb táncfolklorisztikai kutatások és értelmezések szempontjából. Mivel a magyar táncfolkloristák tollából származó legtöbb írás a történelmi, gazdasági és társadalmi dinamikát jobb esetben csak makroszinten vizsgálja, a vizsgált tánckultúrákat sok esetben statikus módon, az archaizmusokra koncentrálva, a lokális vonásokat nem pontosan felfejtve mutatja be.[9] Az 1990-es évektől máig tartó, a baranyai Hosszúhetényben, a rábaközi Kapuváron és környékén, a Temes megyei Végváron (*Tormac,* Temes megye, Románia) valamint az erdélyi Mezőségen (*Câmpia Transilvaniei*) végzett kutatásaim tapasztalatai ugyanakkor azt mutatják, hogy a makroszinten történő vizsgálatok mellett a mikroszinten végzett kontextuselemzések is rendkívül fontosak a tánckultúra változásainak megértése szempontjából.

Az említett kutatásaim a magyar néptánckutatás azon útkeresései közé sorolhatók, melynek során a társadalmi, politikai és gazdasági kontextus egyre erőteljesebb figyelembevételével vizsgáljuk a tánckultúra egyes jelenségeit, így keresve magyarázatot például a táncok formai-strukturális átalakulására.

---

6 Ratkó 2002; 2007; 2008; Andrásfalvy 2007; Könczei 2009.

7 Kürti 1995; 2014.

8 A teljesség igénye nélkül: Molnár 2005; 2011; Varga S. 2007; 2011; 2014; 2015; 2016; 2017; 2018; Dóka 2008; Gera–Karácsony 2008; Kavecsánszki 2008; 2015; Fügedi–Varga 2014; Szőnyi 2014a; 2014b; 2016; Székely 2015; 2016; 2017; Pál-Kovács 2017.

9 Kavecsánszki Máté szerint Martin György a magyar táncdialektusok vizsgálatánál messzemenően figyelembe vette a társadalomtörténeti hátteret. Kavecsánszki 2014: 77. Kijelentését kiegészítve úgy gondolom, hogy Martin György az ide kapcsolható vizsgálatai során a magyar tánckincset Európa, illetve a Kárpát-medence társadalomtörténetébe helyezve makroszinten vizsgálta, míg egyes lokalitások, közösségek tánckultúrájának vizsgálata során a helyi politikai, gazdasági kontextus mikroszinten történő vizsgálata (is) szükséges. Pozitív ellenpéldaként Martin György bagi vizsgálatát, a későbbi időszakból pedig Ratkó Lujza nyírségi monográfiáját kell megemlíteni. Martin 1955; Ratkó 1996.

A hosszúhetényi, a kapuvári és a végvári kutatások tapasztalatairól

Egy korábbi írásomban a 20. századi hosszúhetényi paraszti tánckultúra átalakulását igyekeztem egy tágabb társadalomtörténeti kontextusban bemutatni. A táncon kívül más, például a tárgyalkotó népművészet, a folklór és a társadalomnéprajz tárgykörébe tartozó kulturális jelenségeket is bevontam vizsgálatomba. A változásokat okozó impulzusok irányaival és dinamikájával kapcsolatban több megállapítást is tettem.

Árnyaltam például a magyar táncfolklorisztika egy korábbi megállapítását, miszerint a baranyai táncmesterek korai, 20. század eleji megjelenése nem zavarta az ekkor még életerős paraszti tánchagyományt. A korai polgári társastáncok asszimilációja valóban gazdagította az ugrós-kanásztánc tánctípust, adataink azonban azt mutatják, hogy Hosszúhetényben ez a hatás meglehetősen rövid ideig, kb. az 1920-as évek elejétől az 1930-as évek elejéig érvényesülhetett. Az ugrós tánctípus fennmaradása itt sokkal inkább az intézményesített hagyományőrzésnek köszönhető. Ugyanakkor a táncmesterek tevékenysége bizonyíthatóan felgyorsította más tánctípusok (például a régi lassú páros tánc), illetve régebbi táncos viselkedési formák eltűnését.[10]

A Kárpát-medencei parasztság tárgyalkotó népművészetének történeti változásaihoz hasonlóan a hosszúhetényi tánckultúra alakulásában is három stíluskorszak különíthető el. A társadalmi elit és a parasztság hasonló ízlésvilágáról tanúskodó *régi stílus* virágzása után, a 18. század végétől jelenik meg az *új stílusú* népművészet, amely már a parasztságnak a többi társadalmi rétegtől való különbözni vágyását testesítette meg.[11] Az új, sajátosan paraszti stílusra jellemző, hogy sok idegen elem található benne. Igaz ez néhány, gazdaságilag sikeres település esetében az ezt követő korszakban is, ahol és amikor a zene és díszítőművészet mellett a tánckultúrában is tapasztalható volt egy kései, expresszív kivirágzása a magyar paraszti kultúrának, ami extrovertált, túldíszített stílusjegyek elterjedését eredményezte.[12] A néprajzi szakirodalom példaként legtöbbször a kalocsai és a sárközi területeket említi, ahol a díszítőművészetben, viseletben, zenében és táncban egyaránt erőteljesen megmutatkoztak a *legújabb stílus jegyei*.[13] Hosszúhetény tánckultúrájára a nem túl távoli Sárköz és Kalocsa *legújabb stílusa* a rokoni szálakon, illetve a 20. század első harmadának hagyományőrző mozgalmain keresztül is hatással lehettek.[14] Az itt említett, extrovertált előadási stílusokat erősítő nép-

[10] Fügedi–Varga 2014: 125.
[11] Hofer–Fél 1994: 31; Fügedi–Varga 2014: 126.
[12] Hofer–Fél 1994: 33; 39.
[13] Kósa 1998: 167–168; Martin 1995: 75; 78.
[14] Fügedi–Varga 2014: 127.

művészeti mozgalmak és népszínművek mellett kutatásra érdemes lehetőségként merült fel a két világháború közötti korszak népies elemeket felhasználó filmjeinek, filmhíradóinak vizsgálata, mivel ezek szintén hatást gyakorolhattak a hetényi, és ahogy az egy későbbi kutatásból kiderült, a kapuvári tánckultúrára is.[15]

A hosszúhetényi és a kapuvári vizsgálat kiderítette, hogy a fiatalok számára szórakozási lehetőséget nyújtó tradicionális közösségi alkalmak (pl. fonó) helyett az első világháború után új társadalmi intézmények (olvasókörök, színjátszó csoportok stb.) alakultak. Ezek keretét és anyagi hátterét a két világháború között kialakuló, meglehetősen szoros-szigorú intézményrendszer biztosította, amelyen keresztül a társadalmi-politikai, oktatási és hitélet vezetői befolyásolni tudták a falu kulturális életét. Az 1950-es években a hagyományőrző csoportok már rendkívül erős hatást gyakoroltak a lokális tánckultúrára. Hosszúhetényben és Kapuváron a két világháború között intézményesített és máig kontinuus hagyományőrző tevékenység nagyon sok, a 20. század első harmadában lassan feledésbe merülő tánc fennmaradásának kedvezett, ezeket viszont formai tekintetben bizonyos esetekben átalakítva, néhány elemet kiemelve, leegyszerűsítve, statikussá merevítve örökítette tovább.[16] Ezek a jelenségek elsősorban a táncegyüttesek berkein belül nyertek folyamatosságot, a *hagyománymű helyek* szervezőinek pedagógiai és társadalmi aktivitása miatt azonban a falu populáris tánckultúrájára is hatottak – ez főleg Hosszúhetény esetében tapasztalható.[17] A kutatásaink során egyértelművé vált, hogy a koreográfiákba merevített *néphagyományok* a hetényi és a kapuvári identitás nagyon fontos elemei. Saját kultúrájuk ilyen jellegű reprezentációja megjelenik szinte minden, ehhez kapcsolódó beszélgetés során.

A fentebb említett folyamatok a polgárosodást elősegítő hatásmechanizmusokként értelmezhetők. Hasonlóként kell tekintenünk Hosszúhetény esetében a németekkel való együttélésből származó kulturális jelenségek átvételeire is.

A hetényi és kapuvári táncstílusban, a táncok és a motívumok szintjén is tetten érhető változások tehát egy sokrétű folyamat következményei, melyben a gazdasági helyzet átalakulása, az országos politikai akaratképzésnek alávetett helyi kultu-

---

[15] Fügedi–Varga 2014: 127.

[16] Hasonló jellemzőkről beszélhetünk a györgyfalvi, kalocsai, szanyi és vélhetően más, nagy múltra visszatekintő hagyományőrző csoportok esetében is.

[17] Érdekes módon a hagyományőrző munka koordinálása és támogatása céljából létrejött országos szervezetek táncos szakemberei, és a táncfolkloristák döntő többsége is szembement ezzel a folyamattal. Az 1980-as évektől kezdve a fesztiválzsűrizéseken és országos továbbképzéseken egyre erősebben kértük számon a hetényi és szanyi hagyományőrzőkön a régiesebb táncstílus és motívumok használatát. Az archaizáló és esztétizáló szempontok érvényesítése mellett nem figyeltünk fel arra a körülbelül ötven éve zajló, organikus hagyományozódási folyamatra, ami a falusi tánccsoportból kiindulva az egész település kultúrájára jelentősen hatott, és amely végső soron a klasszikus folklór-törvényszerűségeknek több szempontból is jobban megfelel, mint a filmekről való visszatanítása egyes, időben a mától már távol eső hagyományelemeknek.

rális intézmények és a hagyományőrző egyesületek működése mellett az együtt élő nemzetiségek hatásai egyaránt érvényesültek.

A táncos és zenei hagyományőrzéssel foglalkozó szervezetek nélkülözhetetlen alapját képezték a mai Romániában, Temes megyében található Végvár társadalmi és kulturális életének is. Vizsgálatom bizonyította, hogy az általuk elfogadott, közvetített műveltségi eszmények fontos építőköveivé váltak a végváriak lokális és etnikus identitásának. Programjaik tartalmát, kulturális és sok esetben társadalmi-politikai céljaikat a helyi egyházak és a falu magyar értelmisége határozta meg – a kapuvári és hosszúhetényi helyzethez hasonlóan. Ezek a tartalmak és célok sokszor a román állam kulturális befolyásával szemben fogalmazódtak, fogalmazódnak meg, erősítve ezzel a magyar etnikus öntudatot, ugyanakkor a többségi társadalommal szembeni elzárkózást is.

A végvári néptánccsoportok működését ma is etnikus felhangok kísérik. Több esetben vesznek részt politikai kampányokban, melynek vizsgálata kimutatta, hogy a megyei román és a helyi magyar pártok, sőt a 2010-es évektől kezdve a magyarországi kultúrpolitika is egyaránt használja és etnikus tartalommal ruházza fel a folklórt.[18] A helyi tánccsoportokhoz hasonlóan a hagyományápolásban, a kulturális örökség fenntartásában tevékenyen részt vevő református egyház is etnikus megvilágításban kezeli a tánc- és zenefolklórt, amely így fontos szerepet játszik a kisebbségi kultúrpolitikában.[19]

A végvári terepmunka során a *hagyomány* felhasználásának különböző szintjeivel (nemzetközi, országos, kisebbségi, határokon átívelő kistérségi, és lokális politikai szintekkel) kapcsolatban gyűjthettünk adatokat. A tudományos, reprezentációs, mindennapi és művészi szinteken egyaránt megjelenő folklorizmussal[20] kapcsolatban érdekes megfigyelni, hogy az alulról származó igények miképpen találkoznak a felülről (sok esetben a politika irányából) érkező igényekkel, és hogy bizonyos esetekben melyik hatás válik meghatározóvá. A faluban a 19. század második felében már kialakuló *operettes*, *lágy* hagyományőrzés például leginkább reprezentációs (ritkább esetben művészi) folklorizmusként értelmezhető változásfolyamatot indított el. Ennek során az elmúlt több mint száz év alatt sok olyan kulturális elem (csárdás, keringő, magyarnóta stb.) került be a helyi populáris kultú-

---

[18] Mindez folklórszimbólumok manipulálásán alapul, ami korábbi elnyomó rendszereknek (pl. fasizmus, kommunizmus) is sajátja volt. Ez a jelenség folklorizmusként is értelmezhető. Giurchescu 2001: 116–117.

[19] A folklorizmus nemcsak a mai kultúrpolitikában, de például a szocialista és posztszocialista országok művelődéspolitikájában is fontos szerepet töltött be. Giurchescu 2001: 117; Kavecsánszki 2014: 81–84.

[20] Bíró Zoltán kategóriáit használva a folklorizmus különböző megjelenési formái (tudományos, reprezentációs, mindennapi és művészi) élnek és éltek már a 20. század elején a faluban egymással érintkezve, illetve egymás mellett párhuzamosan. Bíró 1987: 33–44.

rába, amely folklorizálódva a végvári 20. századi identitás rendkívül fontos részévé vált, így ez a jelenség egyfajta belső, *lentről érkező* igényből származik.[21] Ezzel a szemlélettel került szembe a tudományos és a művészi folklorizmus kategóriáihoz rendkívül közel álló, Kodály Zoltán és Martin György tudományos munkásságával összecsengő *kemény*, formahű hagyományőrzés.[22] Ez Végváron egyértelműen *fentről*, illetve kívülről – a magyar néptáncmozgalom, később pedig a magyar kisebbségi politika által – támogatott igények hatására terjedt el és vált intézményessé. A kutatás során az is érzékelhető volt, hogy a korábbi *lágy* és a későbbi *kemény* hagyományőrzéssel kapcsolatban a falu társadalmát megosztó, komoly véleménykülönbség született. Manapság tapasztalható, hogy a végvári társadalom egyre nehezebben bír ellenállni a helyi értelmiségiek és az idősebb korosztály által nemkívánatosnak tartott külső kulturális hatásoknak, esetenként a többségi társadalom irányából érkező politikai nyomásnak. Ennek okai a tömegkommunikációs eszközök egyre nagyobb hatással bíró működése mellett a belső társadalmi kohézió meggyengülésében, a helyi társadalom megosztottságában keresendők.[23]

Végvárt a magyar nyelvterület több, egymástól messze eső részéről származó telepesek alapították a 18–19. században. Kutatásom során Kutatásom során arra is kerestem a választ, hogy a kibocsájtó területek táncfolklórjának milyen maradványai voltak megtalálhatók a település tánckultúrájában, és hogy a falu szervesen kapcsolódik-e az alföldi, Alsó-Tisza vidéki táncdialektushoz. A vizsgálat a bánáti településen szervezett hagyományőrző táncélet (tánccsoportok, egyesületek stb.) alakulásának, valamint a magyarországi színpadi tánc- és táncházmozgalom intézményrendszerével fennálló kapcsolatának feltérképezését is szolgálta. A kutatás során kiderült, hogy a magyar állami oktatásban és programokban már a 19. század végén megjelenő, a nemzeti hagyományok megalkotását célzó törekvések hatásai korán elérték Végvárt, és egységesítő hatással voltak a helyi tánckultúrára. Ezt bizonyítják például a tradicionálisnak számító táncokra vonatkozó lokális megnevezések. A *csárdást* és a *legényest* az általunk megkérdezett legidősebb

[21] Vö. Bíró 1987: 47.

[22] Varga S. 2018: 80. A hagyományőrzés formájára vonatkozó *lágy* és *kemény* kategóriákról Hofer Tamásnál olvashatunk. Vitányi Iván nyomán Hofer a hagyományőrzésnek két formáját különbözteti meg: a lágyat (könnyed, szórakoztató, revü-szerű, elsősorban színpadra alkalmazott átmentése a népművészeti örökségnek), és a keményet. Ez utóbbi a kutatók által felgyűjtött kulturális jelenségek szinte változatlan formában történő megtanulását és interpretációját jelenti. Ilyen például a Bartók Béla, Kodály Zoltán és később Martin György által propagált módja a népművészeti örökség megőrzésének. Hofer 1989: 71.

[23] A társadalom egésze szempontjából *kognitív kisebbségnek* tekintett csoportok akkor lehetnek önállóan sikeresek, ha termékeny(nek látszó) alternatívát tudnak felmutatni a saját tagjaik számára. Hosszú távú fennmaradásukat a külső nyomás okozza, hiszen ez a belső szolidaritást erősíti. Ha a környezet közömbössé válik, akkor az adott közösség könnyen konfliktushelyzetbe kerülhet. Coenen-Hutner itt leírt gondolatait Bíró Zoltán és Gagyi József idézik. Bíró–Gagyi 1987: 179.

végváriak összefoglalóan *népi táncoknak* is nevezték, megkülönböztetve őket a szalontáncoktól és a szórakoztató táncoktól. Adataink azt mutatják, hogy az ide települtek tánctudása, motívumkincse vélhetően már az 1800-as évek végén, az országos operettszínpadokon, a helyi színielőadásokon éppen divatozó, és táncmesterek által is oktatott *magyar táncok*hoz (csárdás, magyar kettős stb.) idomult. A motívumkészlet ilyen jellegű homogenizációja valószínűleg az első világháború környékén befejeződhetett, a telepeseket kibocsájtó területek tánckultúrájára jellemző sajátos formai jegyekről ugyanis a legidősebb adatközlőktől sem kaptunk információkat. Valószínűleg ez az egységesülés teremtett lehetőséget az ide települtek zavartalan együtt-táncolására is.

A hagyományteremtés különböző módjai

A végvári, a kapuvári és a hosszúhetényi *revival*-lel kapcsolatos vizsgálatok egyértelműen mutatják, hogy a *kemény*, formahű hagyományőrzéssel kapcsolatban sokszor hangoztatott *autentikus néptánc* és *tiszta forrás* kifejezések mögött – a korábbi *lágy* irányzathoz hasonlóan – szintén egyfajta konstruált hagyomány áll. A táncoktatók az archív táncfilmeken látható motívumokat, motívumsorokat a lehető legpontosabban másolva próbálnak rekonstruálni egy múltbeli mozgáskultúrát, melynek a lényegi sajátossága a folyamatos változás volt. Az ellentmondás abban rejlik, hogy a magyar táncfolklorisztikában és néptáncmozgalomban uralkodó kánon által elvárt rekonstrukciós elv (a másolás) alkalmazása statikus állapotú, kimerevített képek újratermelését eredményezi.

További probléma, hogy a ránk maradt archív táncfelvételek nincsenek pontosan dokumentálva, a kontextus ismeretének hiánya félrevezeti a kutatót és a táncost, akik így a helyes társadalomtörténeti elemzés helyett a paraszti múlt egyfajta, egyoldalúan pozitívnak gondolt, problémamentes mitológiáját teremtik meg újra és újra. A megtanult kulturális jelenségek új jelentésmezőkbe (néptáncpróba, színpadi előadás, táncház stb.) helyezve új funkciókat, jelentéseket nyernek, ezekről azonban igyekszünk nem tudomást venni. Erősítjük a tánc extrovertált, bemutató jellegét, így olyan esztétikai jellemzőket kölcsönzünk neki, amelyek korábban nem voltak rá jellemzők. Mindezekkel párhuzamosan a paraszti táncokat a lokalitás szintjéről nemzeti szintre helyezzük át, lehetőséget nyújtva arra, hogy a politikai propagandák eszköztárában is helyet kaphassanak.

Egyoldalú képet kapnánk azonban, ha ezeket a folyamatokat csak kritikusan szemlélnénk. A formát tekintve beszélhetünk ugyanis minőségbeli, esztétikai különbségről, hiszen a *kemény* hagyományőrzés a *lágy* megközelítésnél sokkal alaposabb és magasabb fokú zenei és tánctechnikai ismereteket igényel. A nehezeb-

ben kivitelezhető tánclépések, a bonyolultabb, ezért nehezebben memorizálható táncfolyamatok és térhasználati formák hosszabb tanulási folyamatot igényelnek, jobban fejleszthetik az improvizációs készséget, testtudatot. Emellett fontos azt is megjegyezni, hogy a vizsgált településeken a helyi kulturális örökség ápolására, egyben hosszú távon is jól működni képes közösségek kialakítására a néptánccsoportokon kívül alig van esély. A helyi szülők és oktatók egyaránt kiemelik, hogy a tánccsoportok fontos szerepet töltenek be gyermekeik életében. A belföldi és külföldi utazások, nyári tánctáborok, sikeres szereplések vonzónak bizonyulnak, de az igazi értéke e csoportoknak az, hogy közösségben gyakorolhatnak egy olyan önkifejezési módot, művészeti tevékenységet, melyhez az idősebb generáció is pozitívan viszonyul. Ezáltal a lokális társadalmat megszilárdító, szoros érzelmi kötöttségek alakulhatnak ki – ahogy ezt a helyiek többször meg is jegyzik.

A mezőségi kutatások tapasztalatairól

Egy 2013-ban publikált írásomban arra igyekeztem ráirányítani a figyelmet, hogy a Mezőség északi és nyugati részein élő közép- és kisbirtokos arisztokrata réteg menynyire fontos szerepet játszott a terület tánckultúrájának alakulásában.[24] A mezőségi nemesi családok nagy társadalmi mobilitásuknak köszönhetően sok esetben közvetlen kapcsolatban álltak az európai nagyvárosokban élő arisztokráciával és polgársággal, így szerepük az új európai divatok elterjesztésében nem elhanyagolható. Fokozottabban igaz lehet ez a nemzeti romantika elemeinek közvetítésére: az új nemzeti tánctípusok (verbunk, csárdás), illetve azok kísérőzenéjének 19. század végi elterjedése, a népies műtáncok, valamint a polgári társastáncok megjelenése a Mezőségen részben a helyi nemességnek is köszönhető.[25] A mezőségi falusi társadalmak tánc- és zenei kultúrájának vizsgálatakor nem hagyhatók tehát figyelmen kívül sem a nemességgel, sem a várossal fenntartott közvetlen kapcsolatok. A kutatás nagyobb távlati lehetőségeket is rejt magában, hiszen a városi és nemesi kulturális minták, a dzsentri világ jellemzői a 20. század második felében is továbbéltek a magyar társadalom elit rétegeiben, sőt összefüggésben állnak a magyarsággal kapcsolatban kialakult sztereotípiákkal (a vendéglátás kultusza, díszes öltözködés, rátarti magatartás stb.) is.[26]

A meglehetősen zárt, tradícióihoz mereven ragaszkodó mezőségi paraszti társadalomra vonatkozó jelenlegi tudásunk szerint ezen a területen a megkésve jelentkező polgári tagozódás lassan és kis mértékben éreztette *organizációs* hatásait, egy sajátos irányú társadalomfejlődést okozva, amelyben a korábbi tradicionális

[24] VARGA S. 2013.
[25] VARGA S. 2013: 479.
[26] VARGA S. 2013: 480.

kultúra és társadalom archaikus elemeinek, eszméinek, szabályainak tömege maradhatott fenn. Ilyen archaizmusnak tűnik a táncos vendéglátás szokásköre. Az ezzel kapcsolatos vizsgálatomban rámutattam arra, hogy az 1960-as évekig működő hétvégi táncalkalmak szervezésében az aktív táncos akcióközösség elsősorban a táncrendező legények és lányok csoportját jelentette. A hétvégi táncra érkező vendégek más szociális szegmensek képviselői voltak: *más falusi*, *más utcai* vagy eltérő etnikumú látogatók, házasemberek, katonaviselt legények stb.[27] A mezőségi táncos vendéglátás szokáskörével kapcsolatban tehát hangsúlyosan jelenik meg a terület, az etnikumok és a korosztályok szerinti elkülönülés, de szembetűnőek a nemi szerepek közötti különbségek is. A lányok jelenléte a táncon sokszor a teljes jogú táncos és a vendég közötti átmeneti, liminális állapotként értelmezhető, hiszen csak a legények által megszabott keretek, feltételek között, megfelelő magatartási szabályok betartásával szórakozhattak, ismerkedhettek. A lokális társadalmi kohéziót elősegítő egyfajta kiskapukként értelmezhetők a táncos vendéglátás átmeneti rítusai, amelyek a legtöbb esetben aprólékosan kidolgozottak, jól szabályozottak voltak. Ezekben a mauss-i értelemben ún. *totális társadalmi jelenségek*ben egyszerre jelennek meg a vallási, jogi, erkölcsi és gazdasági intézmények, esztétikai többletjelentésekkel kísérve.[28] A táncos vendéglátás szokása tehát mint totális társadalmi tény fontos funkciót töltött be a mezőségiek kapcsolatrendszerének működtetésében.[29] A hétvégi táncalkalmon részt vevő különböző társadalmi csoportok kapcsolataiban egyszerre jelennek meg szimbolikusan a szegregációra való törekvések, a különböző identitások, ugyanakkor az egymással való kapcsolateremtés lehetőségei is.[30] A táncos vendéglátás szokásának történetét a későbbiekben annak tágabb, folyamatosan változó társadalmi-kulturális jelentésmezejében kellene vizsgálni, melyben az itteni tánckultúra a 19–20. század folyamán létezett.

Útkeresés

Hosszúhetényben, Kapuváron és Végváron már a 20. század elején, az erdélyi Belső-Mezőségen pedig a két világháború között megjelent a szervezett hagyományőrzés. A táncos és zenei *revival*-lel foglalkozó, egymással szoros kapcsolatban álló szervezetek nélkülözhetetlen alapját képezték a vizsgált települések társadalmi és kulturális életének. Az általuk elfogadott, közvetített műveltségi eszmények a lokális és etnikus identitás fontos alapjává váltak. Programjaikra, kulturális, tár-

[27] Varga S. 2017: 289.
[28] Mauss 2000: 332.
[29] Varga S. 2017: 295.
[30] Varga S. 2017: 295–296.

sadalmi-politikai céljaikra az oktatás és a hitélet helyi intézményei nagy hatással voltak és vannak, működésükkel politikai, erkölcsi és kulturális elképzeléseket közvetítve a falu felé.

Továbbgondolásra érdemesnek tartom ezért a Fél Edit által a magyar néprajzban felvetett organikus (lokális, paraszti) és organizált (kívülről érkező, polgári) társadalomszervezetek szembeállításának modelljét.[31] Ennek keretében nemcsak a külső hatásokkal való szembehelyezkedés, az elzárkózás, hanem a találkozás és az abból adódó változások történetét is kutathatjuk.[32]

Az itt ismertetett munkáim során folyamatosan igyekeztem szem előtt tartani, hogy a paraszti réteget nem lehet a társadalom többi részétől függetlenül kezelni, illetve, hogy maga a tánckultúra is egy nagyobb, átfogó kulturális rendszer része. A kulturális változások mindig komplex folyamatok, amiket nem lehet kizárólag egyetlen külső hatással vagy éppen belső invencióval magyarázni.

A fent leírt kutatásokkal kapcsolatban tanulságként elmondhatjuk: a hagyományőrző csoportok történetének és a helyi kulturális és társadalmi környezetre gyakorolt hatásának kutatása mellett a modernitás és a jelenkor tánc- és zenekultúrájának vizsgálatát is rendkívül fontos lenne elkezdeni.[33] Egyes települések, közösségek populáris tánckultúrájának értelmezése, vagy akár csak egy táncos esemény hiteles bemutatása a társadalmi, gazdasági és politikai jelentésmező ismerete nélkül nem végezhető el megnyugtató módon.[34] A folyamatosan változó tánckultúrán belül a tánckészlet átalakulásának nyomon követése azonban csakis a lehető legnagyobb objektivitást biztosító tudományos módszerekkel lehetséges.[35] A társadalomtudományi megközelítések, valamint a tánc és a tánczene

---

[31] Fél 1948. A kérdés nem csak a magyar táncfolklorisztika fejlődése, útkeresése szempontjából fontos. A magyar néprajz berkein belül többször felmerülő vita a szűkebb vagy a tágabb társadalmi kontextus vizsgálatának fontosságáról a mai napig nem rendeződött megnyugtatóan. Vö. Sárkány 2000: 52; 64. Paládi-Kovács Attila szerint például a népi kultúra vizsgálatakor mellőzni lehet a parasztságtól meglehetősen távol és elhatárolódva élő arisztokráciát. Paládi-Kovács 2000: 141.

[32] Nagy Olga kiváló munkájában több erdélyi falu saját hagyományaihoz és a városi kulturális hatásokhoz való eltérő viszonyulását vizsgálta. Nagy 1989.

[33] Érdemes lenne például megfigyelni, hogy az 1960-as és az 1970-es években készített táncfilmekre támaszkodó iskolai oktatás hatására tapasztalhatók-e változások Hosszúhetény tánckultúrájában.

[34] Gyáni Gábor felhívja a figyelmet a szemlélet gyenge pontjaira: a kontextusok szerinte olyan „értelmezett szituációk", amelyek a kutatói szelekció és bizonyos nézőpontok eredményeiként jönnek létre. A megfelelő kontextus kiválasztása többnyire attól függ, mit kívánunk megérteni és megmagyarázni. A kontextualizálás tehát egy elvont szellemi folyamat, ami könnyen eltávolodhat a vizsgált jelenség *eredeti értelmétől*. Gyáni 1997: 57. Tovább folytatva: „tekintve, hogy valamiféle kontextus hiányában semmiről sem adható értelmes, racionálisan igazolható magyarázat, a törvényalkotó megismerés sem mentesül a kontextualizálás időnkénti kényszerétől. […] Implicite ugyanis mindannyian *kontextualisták* vagyunk. A kérdés inkább az, vajon *jó* kontextualisták vagyunk-e, tehát a megfelelő kontextust választjuk-e?". Gyáni 1997: 51.

[35] Fügedi 2018.

formai-strukturális sajátosságait alaposan megismerni képes etnokoreológiai vizsgálati módszerek együttes használata vált tehát napjainkban szükségessé. Ennek feltétele a mára már rendkívül szerteágazó tudásanyag miatt a táncot különböző oldalról megközelítő szakemberek kooperációja. Véleményem szerint szaktudományunk ezen a módon nyerhet leginkább társadalmi hasznosságot, illetve csak ezen az úton érhet el igazán tudományos elismertséget.

Irodalom

Andrásfalvy Bertalan

2007 Gondolatok a táncról és tánckedvről. In Barna Gábor – Csonka-Takács Eszter – Varga Sándor (szerk.): *Tánchagyomány: átadás és átvétel. Tanulmányok Felföldi László köszöntésére*. Szeged: SZTE Néprajzi és Kulturális Antropológiai Tanszék. 25–31.

Belényesy Márta

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

Bíró Zoltán

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

Bíró Zoltán – Gagyi József

1987 „Mi főleg csináltuk, mások magyarázták." Montázs a táncház-jelenségről. In Bíró Zoltán – Gagyi József – Péntek János (szerk.): *Néphagyományok új környezetben. Tanulmányok a folklorizmus köréből*. Bukarest: Kriterion Könyvkiadó. 162–183.

Dóka Krisztina

2008 „Már mi hoztuk bé divatba…" Egy marosszéki falu táncéletének átalakulása a XX. században. In Felföldi László – Müller Anita (szerk.): *Hagyomány és korszerűség a néptánckutatásban. Pesovár Ernő emlékezete*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet. 59–80.

Felföldi László

1997 A funkció vizsgálata a magyar néptánckutatásban. In Kővágó Zsuzsa (szerk.): *Tánctudományi Tanulmányok 19*. Budapest: Magyar Tánctudományi Társaság. 100–108.

Fél Edit

1948 *A magyar népi társadalom életének kutatása*. Budapest: Néptudományi Intézet.

Fügedi János

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

FÜGEDI János – VARGA Sándor
2014 *Régi tánckultúra egy baranyai faluban*. Budapest: L'Harmattan, MTA BTK Zenetudományi Intézet.
GÁBOR ANNA
1956 Társadalmi jelenségek a néptánckultúrában. *Táncművészet* 6. évf. 8. sz. 366–370.
GERA Botond – KARÁCSONY Zoltán
2008 A hagyományátadás szerepe ma a tyukodi cigányoknál. In FELFÖLDI László – MÜLLER Anita (szerk.): *Hagyomány és korszerűség a néptánckutatásban. Pesovár Ernő emlékezete*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet. 45–58.
GIURCHESCU, Anca
2001 The Power of Dance and Its Social and Political Uses. *Yearbook for Traditional Music 33*. pp. 109–121.
GYÁNI Gábor
1997 Kontextus és kontextualizáció a történetírásban. In GYÁNI Gábor: *Relatív történelem*. Budapest: Typotex. 49–65.
HOFER Tamás
1989 Paraszti hagyományokból nemzeti szimbólumok – adalékok a magyar nemzeti műveltség történetéhez az utolsó száz évben. *Janus* 6. évf. 1. sz. 59–74.
HOFER Tamás – FÉL Edit
1994 *Magyar népművészet*. Budapest: Corvina.
KAPOSI Edit
1999 *Bodrogköz táncai és táncélete 1946–1948*. Budapest: Planétás.
2006 (1947) A néptánckutatás újabb feladatai. In FELFÖLDI László – KARÁCSONY Zoltán (szerk.): *Magyar táncfolklorisztikai szöveggyűjtemény II/A*. Budapest: Gondolat, Európai Folklór Intézet. 22–27.
KAVECSÁNSZKI Máté
2008 A konyári sóstófürdő táncélete. In HORVÁTH László (szerk.): *Fejértótól Messzelátó-Sóstóig. Néprajzi tanulmányok Hosszúpályi külterületéről*. Hosszúpályi: Bődi István Falumúzeum. 54–74.
2014 Tánc és politika. Szempontok a tánckultúra és a politikai akaratképzés közöttikapcsolat értelmezéséhez. *Híd* 3. sz. 74–89.
2015 *Tánc és közösség*. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó.
KÓSA László
1998 *Paraszti polgárosulás és a népi kultúra táji megoszlása Magyarországon (1880–1920)*. Budapest: Planétás.
KÖNCZEI Csilla
2009 *Táncelméleti írások 1987–2004*. Kolozsvár, Cluj: Editura Fundației Studiilor Europene.

Kürti László

1995 Antropológiai gondolatok a táncról. In Zakariás Erzsébet (szerk.): *Kriza János Néprajzi Társaság Évkönyve 3*. Kolozsvár: Kriza János Néprajzi Társaság. 137–153.

2014 Táncantropológia és kritikai tánctudomány. *Magyar Tudomány* 175. évf. 6. sz. 740–748.

Maácz László

2006 (1961) A magyar tánckutatás múltja és jelene. In Felföldi László – Karácsony Zoltán (szerk.): *Magyar táncfolklorisztikai szöveggyűjtemény II/A*. Budapest: Gondolat, Európai Folklór Intézet. 69–78.

Martin György

1955 *Bag táncai és táncélete*. Budapest: Művelt Nép Tudományos és Ismeretterjesztő Kiadó.

1995 *Magyar tánctípusok és táncdialektusok*. 2. kiadás. Budapest: Planétás.

2006 (1965) Beszámoló a Népművészeti és Népművelési Intézetben végzett tánckutató munka eredményeiről. In Felföldi László – Karácsony Zoltán (szerk.): *Magyar táncfolklorisztikai szöveggyűjtemény II/A*. Budapest: Gondolat, Európai Folklór Intézet. 79–92.

Mauss, Marcel

2000 Tanulmány az ajándékról. Az ajándékcsere formája és értelme az archaikus társadalmakban. In Mauss, Marcel: *Szociológia és antropológia*. Budapest: Osiris Kiadó. 195–343.

Molnár Péter

2005 A táncház mítosza és valósága: amit a 21. század néprajzosa Széken talál. In Feischmidt Margit (szerk.): *Erdély-(de)konstrukciók*. Budapest, Pécs: Néprajzi Múzeum, Pécsi Tudományegyetem Kommunikáció és Médiatudományi Tanszék. 123–142.

2011 „…a néptáncot átalakították…" Hagyomány és modernizáció egy erdélyi falu tánckultúrájában. In Varga Sándor (szerk.): „A visai Kőris alatt…" Tanulmányok egy erdélyi, mezőségi falu népi kultúrájáról. *Belvedere Meridionale* 33. évf. 1. sz. 48–76.

Morvay Péter

2006 (1949) A népitánc-kutatás két esztendeje. In Felföldi László – Karácsony Zoltán (szerk.): *Magyar táncfolklorisztikai szöveggyűjtemény II/A*. Budapest: Gondolat, Európai Folklór Intézet. 15–21.

Nagy Olga

1989 *A törvény szorításában*. Budapest: Gondolat.

Paládi-Kovács Attila

2000 Kisnemesi társadalom és kultúra. In Paládi-Kovács Attila (szerk.): *Magyar Néprajz VIII. Társadalom*. Budapest: Akadémiai Kiadó. 138–173.

PÁL-KOVÁCS Dóra

2017 A tánc az egyéni idő tükrében. In BENE Sándor – DOBOS István (szerk.): *Az idő alakzatai és időtapasztalat a magyarságtudományokban*. Budapest: Nemzetközi Magyarságtudományi Társaság. 54–64.

RATKÓ Lujza

1996 *„Nem úgy van most, mint vót régen…" A tánc mint tradíció a nyírségi paraszti kultúrában*. Nyíregyháza, Sóstófürdő: Sóstói Múzeumfalu Baráti Köre.

2002 A néptánc tartalmi elemzése. In ALMÁSSY Katalin – ISTVÁNOVITS Eszter (szerk.): *A nyíregyházi Jósa András Múzeum Évkönyve 44*. Nyíregyháza: Jósa András Múzeum. 257–265.

2007 Azért jöttem ide karikázni… A nagyböjti karikázó tartalmi elemzése. In BARNA Gábor – CSONKA-TAKÁCS Eszter – VARGA Sándor (szerk.): *Tánchagyomány: átadás és átvétel. Tanulmányok Felföldi László köszöntésére*. Szeged: SZTE Néprajzi és Kulturális Antropológiai Tanszék. 43–52.

2008 A néptánckutatás hagyományos és új útjai a XXI. században. In FELFÖLDI László – MÜLLER Anita (szerk.): *Hagyomány és korszerűség a néptánckutatásban. Pesovár Ernő emlékezete*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet. 23–36.

SÁRKÁNY Mihály

2000 A társadalomnéprajzi kutatás hazai története. In PALÁDI-KOVÁCS Attila (szerk.): *Magyar Néprajz VIII. Társadalom*. Budapest: Akadémiai Kiadó. 29–66.

SZÉKELY Anna

2015 Az autentikusság és hitelesség kérdésének vizsgálata három magyarországi néptáncverseny kapcsán. In SIMON András (szerk.): *DiákKörKép 2. Tudományos diákköri írások a néprajz szegedi műhelyéből*. Szeged: SZTE BTK. 26–46.

2016 Az „adatközlők" szerepe az erdélyi népzene- és néptánctáborokban. In BOLVÁRI-TAKÁCS Gábor – NÉMETH András – PERGER Gábor (szerk.): *Tánc és Társadalom*. Budapest: Magyar Táncművészeti Főiskola. 181–189.

2017 Erdélyi táncos-zenész adatközlők „testközelből". GLÄSSER Norbert – TAKÁCS Gergely (szerk.): *DiákKörKép 3. Tudományos diákköri írások a néprajz szegedi műhelyéből*. Szeged: Solymossy Sándor Egyesület, SZTE Néprajzi és Kulturális Antropológiai Tanszék. 51–74.

SZŐNYI Vivien

2014a A magyarországi táncházmozgalom hatása egy moldvai csángó település tánckultúrájára. In VAJDA Zoltán (szerk.): *Tehetségek a tudomány horizontján. Válogatás a Szegedi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kara hallgatóinak tudományos munkáiból*. Szeged: SZTE BTK. 295–309.

2014b A moldvai csángó magyar táncok funkcionális és formai-stiláris változásai. In BOLVÁRI-TAKÁCS Gábor (szerk.): *Alkotás – befogadás – kritika a táncművészet-*

ben, a táncpedagógiában és a tánckutatásban. Budapest: Magyar Táncművészeti Főiskola. 180–188.

2016 Hatalom és erkölcs a moldvai csángó tánckultúrában. In Bolvári-Takács Gábor (szerk.): *Tánc és Társadalom*. Budapest: Magyar Táncművészeti Főiskola. 190–196.

Varga Sándor

2007 Táncosok és zenészek közötti kapcsolat a Mezőségen. In Barna Gábor – Csonka-Takács Eszter – Varga Sándor (szerk.): *Tánchagyomány: átadás és átvétel. Tanulmányok Felföldi László tiszteletére*. Szeged: SZTE Néprajzi és Kulturális Antropológiai Tanszék. 83–99.

2011 A tánctanulás és annak társadalmi háttere egy mezőségi faluban. In Vargyas Gábor (szerk.): *Párbeszéd a hagyománnyal. A néprajzi kutatás múltja és jelene*. Budapest, Pécs: L'Harmattan, PTE Néprajz-Kulturális Antropológia Tanszék. 201–213.

2013 A nemesi kultúra hatásai a mezőségi paraszti műveltségre táncban és zenében, *Ethnographia* 124. évf. 4. sz. 471–484.

2014 A táncházas turizmus hatása egy erdélyi falu társadalmi kapcsolataira és hagyományaihoz való viszonyára. In Könczei Csongor (szerk.): *Az erdélyi magyar táncművészet és tánctudomány az ezredfordulón II.* Kolozsvár: Nemzeti Kisebbségkutató Intézet. 105–128.

2015 Térhasználat a mezőségi táncos házban. In Bereczki Ibolya – Cseri Miklós – Sári Zsolt (szerk.): *Ház és ember. A Szabadtéri Néprajzi Múzeum Évkönyve 27.* Szentendre: Szabadtéri Néprajzi Múzeum. 87–100.

2016 Zenészfogadás az erdélyi Mezőségen. In Kiss Gábor (szerk.): *Zenetudományi Dolgozatok 2013-2014*. Budapest: MTA BTK Zenetudományi Intézet. 251–287.

2017 „Adjátok meg a bücsületet a vidéki legényeknek!" A táncos vendéglátás szokásai az erdélyi Mezőségen. *Ethnographia* 128. évf. 2. sz. 287–301.

2018 *Végvár tánckultúrája a változó időben*. Budapest, Szeged: SZTE Néprajzi és Kulturális Antropológiai Tanszék, MTA BTK Zenetudományi Intézet.

Varga Sándor Frigyes

2004 (1938) A tánc néprajzi vizsgálata. In Karácsony Zoltán (szerk.): *Magyar táncfolklorisztikai szöveggyűjtemény I*. Budapest: Gondolat, Európai Folklór Intézet.

The Necessity of Economic, Social and Political Context Analysis in Folk Dance Research – Conclusions of Research in Belső-Mezőség, Hosszúhetény, Kapuvár and Végvár

In the analysis of traditional peasants' dances form the Carpathian Basin, Hungarian folkloristics has mainly focused on the different dance and music fashions' place in European cultural history and geographical-historical distribution. Regarding data collection and analysis, we have not payed due attention on the national or local analysis of the social, cultural and political context of the phenomena in question. However, my research since 1990 up to now show that micro and macro level context analyses are very important in understanding changes in dance culture. The organized preservation of tradition appeared in Hosszúhetény, Kapuvár and Végvár in the beginning of the 20th century, and in Visa between the two world wars. Closely connected organizations that aimed to revive dance and music culture played an essential role in the cultural life of the said places. Cultural ideals they recognize, and transfer had become building bricks of local and ethnic identity. The content of their programmes and their cultural, often social-political goals were determined by local churches and village intellectuals who communicated the visions, cultural ideals and political agendas of the parties in power.

III.
A folklór gyakorlati megközelítése

III.
Practical Approach to Folklore

Bolvári-Takács Gábor

Két elképzelés a hivatásos néptáncegyüttesek utánpótlásának biztosítására – Lőrinc György és Rábai Miklós javaslatai (1959, 1962)

Bevezető

A hazai táncélet a második világháború befejezése, de különösen 1948 után, szervezeti és ideológiai szempontból jelentősen átalakult. A szovjet típusú kultúrpolitika a balett és a néptánc fejlesztésére helyezte a fő hangsúlyt, miközben a mozdulatművészetet betiltották. A társastánc megtűrt műfaj maradt. Az amatőr néptánc-csoportok száma meredeken emelkedett: 1946-ban 110, 1947-ben 250, 1948-ban 400, 1949-ben már 2000 ilyen közösség működött.[1]

Az 1950 szeptemberében megnyílt Állami Balett Intézet létesítéséről szóló rendelet kimondta, hogy a népi tánccsoportok vezetőinek képzésére hároméves esti tanfolyam szervezhető.[2] E szak 1953-ig működött, mert időközben a néptáncoktató-képzés gazdája a Népművészeti Intézet Táncosztálya lett. Az Intézet tanrendjében azonban továbbra is szerepelt a néptánc, így megvalósíthatónak tűnt a hivatásos néptáncművész-képzés irányába történő elmozdulás. Erről 1959 februárjában Lőrinc György[3] igazgató előterjesztést készített a Művelődésügyi Minisztérium részére. A próbatermi munkát szintén 1950 szeptemberében kezdő Állami Népi Együttesben[4] az ötvenes évek végére vált egyre égetőbbé az utánpótlás kérdése. Rábai Miklós[5] művészeti vezető a lehetséges megoldásról 1962 októberében készített javaslatot. Az alábbiakban e két dokumentumot tesszük közzé, magyarázó jegyzetekkel kiegészítve, majd bemutatjuk elő- és utóéletüket.

---

1 Bolvári-Takács 2014a: 153–165.

2 Lásd a 54/1951.(II.25.) M.T. számú rendeletet. Az intézmény történetéről újabban lásd Fodor 2001; Bolvári-Takács 2017.

3 Lőrinc György (1917–1996) táncművész, balettmester, koreográfus. 1950–61-ben az Állami Balett Intézet alapító igazgatója, 1950–82-ben balettmestere. 1961–77-ben az Operaház balettigazgatója. Életéről lásd Lőrinc L. 2005; Bolvári-Takács et al. 2017.

4 Az intézményt formálisan a 79/1951.(III.31.) M.T. számú rendelettel alapították. Történetéről újabban lásd Mihályi [é.n.].

5 Rábai Miklós (1921–1974) koreográfus, együttesvezető, 1950-től a Magyar Állami Népi Együttes Tánckarának vezetője, később rövid ideig mb. igazgató, 1965-től az egész együttes művészeti vezetője, 1971-től igazgatója, haláláig. Életéről lásd Pesovár 1997.

Dokumentumok

Lőrinc György előterjesztése

Javaslat a hivatásos néptánc-együttesek táncos utánpótlásának képzésére[6]

Az Állami Balett Intézetben 9 éven keresztül sokoldalúan képzett hivatásos táncművészeket nevelünk. A növendékek szakmai képzésük mellett az általános iskola elvégzése után gimnáziumba járnak és érettségiznek. Szakmai képzésük a következő tárgyakból áll: klasszikus balett; emelés; néptánc-karaktertánc; történelmi társastánc; színpadi mozgás; vívás és táncírás. Szakmai és iskolai tanulmányaik mellett a növendékek zenei képzésben is részesülnek; tanulnak szolfézst és zongorát. A gimnázium keretén belül tanulnak képzőművészet-, zene- és tánctörténetet. A kilencéves sokirányú, alapos képzés után az Intézet végzett növendékei alkalmasak arra, hogy a legmagasabb igényű táncos feladatokat megoldják. Szakmai képesítő vizsgájukon a táncirodalom legnehezebb darabjait adják elő.[7]

Az Intézet eddig végzett 29 növendéke közül 26 fő az Operánál, 1 fő az Operettszínháznál nyert elhelyezést és 2 fő ösztöndíjas (1 az Operettszínháznál és 1 az Operánál).[8] Vidékre és hivatásos néptáncegyütteshez intézetet végzett növendék még nem került. Többoldalúan felmerült az igénye annak, hogy az Intézetnek el kell látnia a hivatásos népi együtteseket és a vidéki táncos színházakat is szakképzett táncosokkal. Ennek az igénynek az Intézet eleget tud tenni. A következő években már balettintézetet végzett táncosokat kaphatnak a néptáncegyüttesek és a vidéki táncos színházak is.

Véleményünk szerint a Balett Intézet növendékei éppen sokirányú képzésükre való tekintettel minden speciális feladatot meg tudnak jól oldani. Ennek bizonyítéka az, hogy az Intézet eltanácsolt növendékei közül többen helyezkedtek el már négy-öt-hatéves tanulmány után Operettszínháznál, vidéken, népi együttesnél és ott tudomásunk szerint hasznos tagjai a tánckarnak.[9] Nyilvánvaló, hogy a végzett

---

[6] Lőrinc Gy. 1959. Gépirat, terjedelme két oldal, saját kezű aláírás nélkül.

[7] Lásd az Állami Balett Intézet növendékeinek képesítővizsgáiról szóló 11–1–50/1954. (Np. K.8–9.) Np. M. számú utasítást. Közzéteszi Bolvári-Takács 2014b: 189–200.

[8] Az Állami Balett Intézetben a javaslat időpontjáig nem huszonkilenc, hanem harminc fő tett képesítővizsgát: 1954-ben Nádasi Ferenc osztályában hét lány és öt fiú, 1957-ben ugyancsak Nádasi Ferenc osztályában hét lány és hat fiú, 1958-ban Merényi Zsuzsa osztályában öt lány. A többi évben nem volt végzős évfolyam.

[9] Az Állami Balett Intézet 1961–1970 között megjelent évkönyveiben felsorolt gimnáziumi tanulók között minden évben legalább egy, gyakran 3-4, olykor 5-6 név is szerepel *művészegyüttes tagja* megjelöléssel, amely azt jelenti, hogy a balett tanulmányok megszakítása után a növendék hivatásos együttesnél vagy színháznál helyezkedett el és így folytatta közismereti tanulmányait az érettségiig.

növendékek még sokkal inkább megfelelnek a követelményeknek és emelni fogják a tánckarok szakmai színvonalát.

Többen felvetették azonban, hogy azoknak a növendékeknek, akik valamelyik hivatásos néptáncegyütteshez kerülnek, alaposabb néptánc képzést kellene kapniuk, mert a néptáncegyüttesekben merőben más feladatot kell megoldaniuk, mint egy más tánckarban. A néptáncegyüttesekben a klasszikus balett tudás bizonyos fokon már nem gyümölcsöztethető, viszont több néptánc tudásra van szükség, mint amennyit a növendékek az Intézetben elsajátítanak. Igaz ugyan, hogy egy Balett Intézetet végzett növendék a jelenlegi képzés mellett is – előreláthatóan – hamar beletanulna egy néptáncegyüttes repertoárjába, jobb lenne, ha a néptánc alaposabb tudására már az Intézet keretén belül szert tenne. Ez megkönnyítené beilleszkedését a néptáncegyüttesbe, és megrövidítené a betanulás idejét.

Fenti kérdéssel foglalkozott az Intézet igazgató tanácsa, szakmai tanácsa és karaktertánc munkaközössége.[10] Az Intézet néptánc tanára Aszalós Károly,[11] a szakmai tanács megbízásából beszélt hivatásos néptáncegyütteseink vezetőivel és néhány más szakemberrel, akiknek a tanácsait és óhajait az alábbi javaslat kidolgozásánál figyelembe vettük és felhasználtuk.

Mielőtt áttérnék a konkrét javaslatra, ismertetem előbb a Balett Intézetben folyó néptánc-képzés jelenlegi óratervét.

A növendékek népi gyermekjátékot tanulnak heti egy órában két éven keresztül (I. és II. évfolyamban), magyar néptáncot tanulnak a III. évfolyamban heti egy órában, a IV. évfolyamban heti két órában; az V. és VI. évfolyamban fél-fél éven keresztül heti 3 órában és a VII. évfolyamban heti 2 órában; idegen néptáncot tanulnak az V. és VI. évfolyamban fél-fél éven keresztül heti 3 órában. Az egész tanulmányi időt tekintve növendékeink magyar és idegen néptáncot összesen heti 13 órában tanulnak. (A tananyag programját mellékeljük.)[12]

A néptáncegyüttesek táncos utánpótlása szempontjából a jelenlegi óraterv elsőrendű hiánya – amint az a fentiekből kitűnik – hogy a VII. évfolyamban a néptánc tanítása lezárul és a VIII. és IX. évfolyamban a növendékek már nem tanulnak néptáncot.

A felvetett probléma megoldására – az előzetes tárgyalások alapján – az alábbiakat javasolom.

1.) A VI. évfolyam befejezésekor történjék a kiválogatása azoknak a növendékeknek, akiket a hivatásos néptáncegyüttesek vezetői együtteseikben alkalmazni

[10] A karaktertánc munkaközösség vezetője ekkor Roboz Ágnes, tagjai Aszalós Károly, Lugossy Emma és Mák Magda, külső tagja Ligeti Mária.

[11] Aszalós Károly (1929–1989) testnevelő tanár, koreográfus. 1958–1968-ban az Állami Balett Intézet tanára, 1961–1968-ban igazgatóhelyettese. 1970-től az Állami Artistaképző Intézet tanára, utóbb igazgatóhelyettese, 1986-tól haláláig igazgatója.

[12] A tantárgyi program terjedelme hat oldal, közlésétől eltekintünk.

óhajtanak. A VI. évfolyamban növendékeink átlag 14 évesek, éppen befejezik az általános iskolát. Hat évi tanulmány után már eleget tudnak ahhoz, hogy képességeik és adottságaik kellőképpen megnyilatkozhassanak. Alkatilag is elég fejlettek már ahhoz, hogy további fejlődésükre következtetni lehessen. Tehát a kiválogatás nem történne túl korán; de nem történne túl későn se, mert tanulmányi idejükből néptánc szempontjából a legértékesebb három év hátra van. Így a növendékek, akik a VI. évfolyamban az alapot már minden szakterületen elsajátították, alkalmasak a szakosításra.

2.) Javasolom, hogy a néptáncegyüttesek számára kiválogatott növendékek szakmai gyakorlatukat a VII. évfolyamtól kezdve ne az Operaháznál végezzék, hanem annál az együttesnél, amelyik – tanulmányaik eredményes befejezése után – alkalmazni kívánja őket. Így elszakadnának az Operától és megszoknák a néptáncegyüttes munkamódszereit és légkörét. Az együttes vezetőjének módjában állna közelebbről megismerni a növendék adottságait, képességeit, felkészültségét. Észrevételeit közölhetné az Intézettel és ezen keresztül segítséget adhatna a növendék képzéséhez és neveléséhez.

3.) Az Intézet részéről biztosítani kívánjuk a kiválogatott növendékek néptánc képzését az eddiginél magasabb óraszámmal a VII. évfolyamban és fokozatosan növekvő óraszámmal a VIII. és IX. évfolyamban. (Óraterv mellékelve.)[13]

4.) Javasolom továbbá, hogy az idei tanév végén a VI. és VII. évfolyamból történjék a kiválogatás, tekintettel arra, hogy a VII. évfolyamosoknak is még két tanulmányi évük van hátra, ami alatt alapos néptánc képzésben részesülhetnek.

A kiválogatás, a szakmai gyakorlat és a szakosított képzés részletes módszerét a gyakorlatban kell kialakítanunk, mert ilyen irányú hagyományok és tapasztalatok nem állnak rendelkezésünkre. A gyakorlat alapján kialakuló szabályokat 2-3 év múlva lehet – szükség esetén – az Intézet szervezeti szabályzatában rögzíteni.[14]

Az 1959-es tanév végén szakosítandó növendékekre vonatkozó óratervet és szakmai gyakorlatot minden részletében azokkal a vezetőkkel tárgyalnánk meg, akik őket együttesükben alkalmazni kívánják. Így alakulna ki a gyakorlatnak legmegfelelőbb és legcélszerűbb megoldás.

Budapest, 1959. február hó 14.

Lőrinc György s. k.
az Áll. Balett Int. igazgatója

---

[13] Az óraterv terjedelme egy oldal, a javaslat után közöljük.

[14] A kialakított gyakorlat rögzítésére korábban már volt példa, így készült el 1956-ban az Állami Balett Intézet első Rendtartása. Közzéteszi Bolvári-Takács 2014b: 201–232.

[melléklet]

ÓRATERV

A VI. évfolyam végén, néptánc együttesek részére kiválogatott és szakmai gyakorlatukat néptáncegyütteseknél végző növendékek óraterve a VII–VIII. és IX. évfolyamon.

VII. évfolyam. Jelenlegi óraterv: Balett heti 9 óra, Néptánc heti 2 óra, Emelés heti 1 óra, Színpadi j. heti 1 óra. Összesen heti 15 óra (minden nap reggel 8 – 1/2 11-ig). A szakosított növendékek a VII. évfolyamban nem tanulnának történelmi társastáncot és ahelyett is néptánc órájuk lenne. Így a VII. évfolyamban heti 4 néptánc órát kapnának és délelőtt 11 és 1 óra között végezhetnék szakmai gyakorlatukat az együttesnél.

VIII. évfolyam. Jelenlegi óraterv: Balett heti 9 óra, Emelés heti 2 óra, Színpadi j. heti 2 óra, Vívás heti 1 óra, Történelmi társastáncok története heti 1 óra. Összesen heti 15 óra (minden nap reggel 8 – 1/2 11-ig). Az első félévben a szakosított növendékek órarendje azonos lenne a fenti órarenddel, kiegészítve heti négy óra néptánccal, történelmi társastáncok történetének elhagyása mellett. A klasszikus balett tananyaga bezárul a VIII. év első felében. Ezért a szakosított növendékek a VIII. év második felében már nem tanulnának tovább balettet, hanem csak balett-tréninget végeznének és az így felszabadult időt a néptánc tanítására lehetne fordítani. A második félévben a néptánc szakos növendékeknek körülbelül heti 8 néptánc órájuk lenne.

IX. évfolyam. Jelenlegi óraterv: Balett heti 9 óra, Emelés heti 2 óra, próbák a képesítő vizsgára: próbarend szerint. A néptánc szakos növendékek továbbra is 8 néptánc órát kapnának, hetenként 3 balett-tréninget, 2 emelés órát és ők is készülnének néptánc együttesek műsorszámaival a képesítő vizsgára.

Rábai Miklós előterjesztése

Javaslat az Állami Népi Együttes kiöregedő tagjairól való gondoskodás és az utánpótlás biztosításának módjára[15]

Az Állami Népi Együttes 12 évvel ezelőtt kezdte meg munkáját. Az Együttes az öntevékeny mozgalomból[16] nőtt ki azzal a feladattal, hogy létrejötte után a lehető legrövidebb idő alatt produkcióképes legyen. Ennek megfelelően tagjait a moz-

[15] Rábai 1962. Gépirat, terjedelme három oldal, saját kezű aláírás nélkül.

[16] A kifejezés az amatőr néptánc mozgalomra és az annak keretet biztosító ifjúsági mozgalomra (MEFESZ, DISZ) egyaránt értelmezhető.

galom legjobbjai közül válogatták ki. Ezek az akkor 19-24 éves fiatalok azonban – minthogy nem rendelkeztek megfelelő korban elkezdett balett, illetve hangi előkészítéssel – a hivatásos munka támasztotta fokozott követelmények között szakmai szempontból nagyon gyorsan kiöregedtek (ízületeik a szó szoros értelmében elkoptak, hangjuk elfáradt stb.).

Az Együttes ténylegesen színpadon szereplő művészeinek száma 103 fő. Ebből 35 éves vagy annál idősebb 26 fő, 29-34 év között van 22 fő, 26-28 év között van 10 fő. Minthogy a korábbi években nem fordítottak elég gondot az Együttes utánpótlásának biztosítására és a fiatalításra, szinte teljes egészében hiányzik a tagok közül a 20-tól 25 évig terjedő korosztály. A fent közölt adatok azt is mutatják, hogy az Együttes jelenlegi tagságának túlnyomó része nagyjából egy időben öregszik ki. Ezért amennyiben a következő 2-3 évben nem sikerül megfelelő arányú fiatalítást végrehajtani, fennáll annak a konkrét veszélye, hogy az Együttes elveszti produkcióképességét vagy legjobb esetben is csak az eddiginél alacsonyabb szintű produkciót tud nyújtani.

A fiatalítás egyik legnagyobb akadálya a kiöregedő tagokról intézményes gondoskodás hiánya. A rövid időn belül lecserélendő tagok közül 53 tíz éve, vagy annál hosszabb idő óta dolgozik az Együttesben. Ezek az emberek korábbi pályájukat félben hagyva, »kiemelésképpen« kerültek hozzánk. Az itt töltött évek alatt eredeti szakmájukból kizökkentek, s nagyrészt vezetőik, kisebb részben önmaguk hibájából új szakmát nem szereztek. Az utóbbi 2 évben nagy számban kezdtek hozzá különböző fokon a tanuláshoz (jelenleg az együttesben több mint 60 ember tanul), de ennek befejezésére az Együttes keretén belül – ha az Együttes produkcióképességét biztosítani akarjuk – már nem lesz lehetőségük. Erőszakos eltávolításuk (racionalizálás stb.) erkölcstelen, és az Együttesbe kerülő fiatalok szempontjából is rendkívül dezorganizáló lenne. Gyakorlatilag sem képzelhető el, minthogy egyik napról a másikra nem tudnánk megfelelő felkészültségű fiatalokat helyükbe állítani.

A probléma megoldását az alábbi módon javasoljuk. Létesítsen a Művelődésügyi Minisztérium tanulmányi segélyt az Állami Népi Együttes tagjai számára az alábbi feltételekkel:

a) Tanulmányi segélyt az kaphat, aki az Állami Népi Együttesben meghatározott ideig (10-15 év) folyamatos munkaviszonyban volt.

b) A segély meghatározott időre szóljon, a megkezdett tanulmányok befejezéséig vagy a szakmába való visszatérés esetén a beilleszkedéshez szükséges átmenet idejére (fél évtől 3 évig).

c) Összege az Együttesben az utolsó 3 évben kapott átlagfizetés 50–60%-a legyen.

d) A tanulmányi segélyt az igazgató és az Együttes pártvezetőségének javaslata alapján a Művelődésügyi Minisztérium Színházi és Zenei Főigazgatósága adja és rossz tanulmányi eredmény vagy egyéb okok miatt visszavonhatja.

e) A fenti rendszert 1963. szeptemberétől javasoljuk bevezetni.

A fent javasolt rendszer mellett szól:

1.) Nem készteti tétlenségre a tagot, mint a nyugdíjak, ellenkezőleg, feltételezi aktivitását saját jövője biztosítása érdekében.

2.) Intézményesen megoldja egy olyan szakmai csoport problémáját, amely egyedülálló, s amelynek egy esetleg elkészülő általános nyugdíjrendelet sem jelenthet megoldást.

3.) Viszonylag kevésbe kerül és a felmerülő költségek jelentős részét az Együttes magára vállalja (költségvetési javaslat mellékelve).[17]

A fiatalítás másik alapvető feltétele a megfelelő szakmai előkészítéssel rendelkező utánpótlás biztosítása. Eddig az Együttes a legnélkülözhetetlenebb utánpótlását szinte kizárólag az öntevékeny mozgalomból nyerte. Ez a rendszer az ének- és zenekar esetében továbbra is elfogadható, hozzátéve, hogy ez esetben is feltétlenül szükséges az utánpótlással való rendszeres foglalkozás. Ezt az Együttes saját erejéből is meg tudja oldani.

A tánckar esetében azonban az utánpótlás biztosításának csak ez a módja önmagában ma már nem megfelelő. Egyrészt mert az öntevékeny mozgalom nem termel ki megfelelő számban táncosokat, másrészt mert az öntevékeny mozgalomból kikerülő táncosok ismét nem rendelkeznek megfelelő szakmai előkészítéssel és technikai készségekkel. Ezért feltétlenül szükséges, hogy az öntevékeny csoportokból nyert erőkön kívül az Együttes tánckara utánpótlást a jövőben az Állami Balett Intézettől is kapjon.

Tekintettel a konkrét működési nehézségekre, azt javasoljuk, hogy az Intézetben 1963-ban és 64-ben végző 2 évfolyamból az Intézet és az Együttes szakvezetőinek válogatása alapján néhány fiatal kerüljön az Együttesbe. Ezek a fiatalok tanulmányaik hátralévő idejében – természetesen összehangolva az Intézet tantervével – végezzenek szakmai gyakorlatot az Együttesben.

Ismételten szükségesnek tartjuk hangsúlyozni, hogy amennyiben a következő 2-3 évben nem sikerül megnyugtatóan megoldani az Együttes megfelelő fiatalításának problémáját, s ami ezzel szorosan összefügg, a kiöregedő tagokról való intézményes gondoskodásnak kérdését, nem biztosítható az Együttes művészi továbbfejlődése, sőt komoly mértékben veszélybe kerül működőképessége is.

Budapest, 1962. október 16.

Rábai Miklós s.k. művészeti vezető, igazgató	Győrfy Kálmán s.k. gazdasági igazgató	Szépfalvi Zoltán s.k. párttitkár h.

[17] A melléklet a levéltárban nem maradt fenn.

Az előterjesztések elő- és utóélete

Az Állami Balett Intézet fölött 1957 tavaszán viharfelhők gyülekeztek: kormányzati körökben komolyan felmerült az intézet megszüntetésének szándéka. Az iskola ugyanis mindaddig csupán egyetlen végzős osztályt bocsátott ki, 1954-ben. A pénzügyminisztérium a képzést gazdaságtalannak ítélte. Amikor azonban kiderült, hogy az 1956 végén, 1957 elején disszidált több mint negyven operai táncművész státuszait megfelelő minőségben csak az 1957-ben végző évfolyam tagjaiból tudják betölteni (már a vizsgakoncertet megelőzően), enyhült a közvetlen veszély. Az intézet saját legitimációját más irányokban is erősíteni próbálta. Ekkortájt dőlt el, hogy a Színház- és Filmművészeti Főiskola helyett az ÁBI lesz a táncpedagógus képzés gazdája. Megtárgyalták, majd elvetették a fizetős, amatőr oktatás bevezetését, ugyanakkor vállalták az amatőr balettoktatás országos szakfelügyeletének ellátását.

A túlélési stratégia része volt a néptáncos szakosító képzés terve is. Lőrinc György az 1958. augusztus 30-ai tanévnyitó tanulmányi értekezleten bejelentette, hogy megkezdik az erre vonatkozó szakmai előterjesztés kidolgozását. Így született meg a közzétett dokumentum. A javaslatról a Művelődésügyi Minisztérium Művészetoktatási Osztálya 1959. március 21-én értekezletet tartott, amelyen Varga Sándorné osztályvezető-helyettes elnökölt.[18] További résztvevők voltak a minisztérium részéről Eke László és Debreczeni László; a néptáncegyüttesek részéről Rábai Miklós (Állami), Vadasi Tibor (Honvéd) és Lengyelffy Miklós (Duna); a Magyar Táncművészek Szövetsége részéről Körtvélyes Géza; a szakszervezet részéről Kocsis György; az Állami Balett Intézet részéről Lőrinc György igazgató, Bogdány Ferenc iskolaigazgató, Lugossy Emma, Mák Magda, Aszalós Károly karaktertánc munkaközösségi tagok, Nádasi Marcella, Bartos Irén, Kálmán Etelka, Merényi Zsuzsa balettmesterek, Antal Erzsébet tanulmányi előadó.

A megbeszélés során mindhárom koreográfus örömmel fogadta a kezdeményezést, együttesenként 3-4 fő azonnali felvételének igényét jelezték. Körtvélyes Géza felhívta a figyelmet a kommunikáció fontosságára, mert az Operaházba fel nem vett növendékek egyelőre degradálásnak érzik a vidéki vagy néptáncegyüttesben történő elhelyezkedést. Varga Sándorné a szülők előítéletei miatt aggódott. Kocsis György ezzel összefüggésben felvetette az Intézet esetleges névváltozásának lehetőségét. Nádasi Marcella és Merényi Zsuzsa az együttesek általános színvonalának lehúzó hatásától óvtak. Lugossy Emma az intézeti növendékek elhelyezkedési elsőbbségét kívánta biztosítani a dilettánsokkal szemben. A javaslat életbe lépésével

[18] Lugossy 1959. Gépirat, terjedelme tíz oldal, Lugossy Emma jegyzőkönyvvezető saját kezű aláírásával. A részvevők neveit a jegyzőkönyv szerinti sorrendben közöljük.

kapcsolatban Lőrinc György jelezte, hogy már az 1959-ben végzők között is lesz olyan, aki nem kap operaházi ajánlatot.

Az 1959 júniusában diplomázó hét lány és öt fiú közül az Operaház valóban nem vett föl mindenkit. Ugyanakkor a kimaradókból és az előző évben végzettek közül a Pécsi Nemzeti Színház összesen öt táncost leszerződtetett. A következő évben további kilenc végzőst irányítottak Baranya megyébe, ahol Eck Imre vezetésével megalakult a Pécsi Balett. Az oktatáspolitikai szempontból ígéretesnek induló utánpótlás nevelési kezdeményezést tehát az 1958-tól pécsi országgyűlési képviselőként is működő Aczél György művelődésügyi miniszterhelyettes, illetve az általa irányított művészetpolitika írta felül.[19]

A végzés előtt álló növendékek néptáncra történő szakosítása a későbbiekben sem történt meg. Ugyanakkor az intézet fennállásának tízéves ünnepi ülésén, 1960. december 19-én, Roboz Ágnes hároméves képzési idejű *folklór tagozat* létesítésének ötletét vetette fel, berlini példára hivatkozva, a népi együttesek utánpótlásának nevelésére. Nyilván az intézeti kezdeményezések is közrejátszottak abban, hogy Rábai Miklós az 1962/63. évad elején elkészítette önálló javaslatát. Elképzelése néhány éven belül, ha nem is ebben a formában, de megvalósult. Először kísérleti jelleggel került sor kiválasztott együttesi tagok beiskolázására az Állami Balett Intézet Gimnáziumába. Ilyen jellegű képzésben vett részt 1962–1966 között Brieber János és Nagy Zoltán. Végül 1971-ben sikerült elindítani az állandó, négyéves idejű, nappali képzési formájú, középfokú szakmai bizonyítványt adó néptánc tagozatot. Az első, 1975-ös képesítő vizsgát Rábai Miklós sajnos nem érhette meg. Az ekkor végzett 23 lány és 19 fiú a hivatásos néptáncegyütteseknek komoly vérfrissítést jelentett.

A táncművészek ún. szakmai nyugdíjának bevezetésére ennél korábban, 1966-ban sor került. Az Operaháznál és a színházaknál alkalmazott hivatásos magántáncosok és tánckari tagok nyugdíjjogosultságát a 3261/1966. számú kormányhatározat biztosította, lehetővé téve, hogy a legalább 25 év szolgálati viszonnyal rendelkező, művészi tevékenységük folytatására alkalmatlanná vált táncművészek kivételes nyugellátásban részesüljenek. Az igénylés szabályait a Szakszervezetek Országos Tanácsa Társadalombiztosítási Főigazgatósága állapította meg.[20] A rendelkezés alapján azonban csak a színházi szektorban foglalkoztatottak élhettek ezzel. A néptáncosok számára a lehetőség – szakszervezeti kezdeményezés nyomán – a nyolcvanas években nyílt meg.[21]

---

[19] Bolvári-Takács 2010: 16–17.

[20] Lásd a SZOT Társadalombiztosítási Főigazgatóságának 200–4/1967. (Tb.K.4.) Tb. Főig. számú utasítását. Közli Horváth et al. 1970: 469–470.

[21] Brieber János szíves közlése.

A közzétett dokumentumokból jól látható a néptáncosok iskolarendszerű képzésének szükségességére és a táncegyüttesek utánpótlásának biztosítására vonatkozó felismerés megjelenése és a két igazgató hajlandósága az általuk vezetett intézmény belső munkarendjének megváltoztatására. A későbbi eredmények igazolták gondolkodásuk helyességét.

Irodalom

BOLVÁRI-TAKÁCS Gábor

2010 Ötvenéves a Pécsi Balett. Egy társulat alapításának művészetpolitikai összefüggései. *Kritika* 39. évf. 10. szám. 16–17.

2014a *Táncosok és iskolák. Fejezetek a hazai táncművészképzés 19–20. századi intézménytörténetéből*. Budapest: Gondolat Kiadó. 153–165.

2014b Iratok a balettművész-képzés történetéhez (1951–1956). In TÓVAY NAGY Péter (szerk.): *Források a magyar színpadi táncművészet történetéhez II*. Budapest: Magyar Táncművészeti Főiskola. 189–200.

2017 *Táncos tanévek. Szemelvénygyűjtemény a Magyar Táncművészeti Egyetem történetéhez 1950–2017.* Budapest: Magyar Táncművészeti Egyetem.

BOLVÁRI-TAKÁCS Gábor et al. (szerk.)

2017 *Lőrinc György életműve. Képek, dokumentumok*. Budapest: Magyar Táncművészeti Egyetem.

FODOR Antal (összeáll.)

2001 *Mozaikok a Magyar Táncművészeti Főiskola első ötven évéről*. Budapest: Planétás Kiadó.

HORVÁTH Márton et al. (összeáll.)

1970 *A művelődésügyi igazgatás kézikönyve*. Második kötet. Budapest: Kulturális igazgatás, Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó. 469–470.

LŐRINC László

2005 *Ég és föld között. Lőrinc György első harminc éve (1917–1948)*. Budapest: Orkesztika Alapítvány.

MIHÁLYI Gábor (szerk.)

[é.n.] (2011) *Időben. 60 éves a Magyar Állami Népi Együttes*. Budapest: Hagyományok Háza.

PESOVÁR Ernő (szerk.)

1997 *Rábai Miklós élő öröksége*. Budapest: Planétás Kiadó.

Archívumi források
Magyar Táncművészeti Egyetem Levéltára

Lőrinc György
1959 *Javaslat a hivatásos néptánc-együttesek táncos utánpótlásának képzésére.* 1/a. Tanári értekezletek jegyzőkönyvei, tanácsülési jegyzőkönyvek 1950–1992, 1. doboz: 1950/51–1959/60. dosszié: Jegyzőkönyvek 1957–1960.

Lugossy Emma
1959 *Jegyzőkönyv.* 1/a. Tanári értekezletek jegyzőkönyvei, tanácsülési jegyzőkönyvek 1950–1992, 1. doboz: 1950/51–1959/60. Jegyzőkönyvek 1957–1960.

Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltára

Rábai Miklós
1962 *Javaslat az Állami Népi Együttes kiöregedő tagjairól való gondoskodás és az utánpótlás biztosításának módjára.* XIX-I-4-aaa. Aczél György miniszterhelyettesi iratai, 18. doboz, 2079/A/62. iktatószám. A dokumentum címzettje a Művelődésügyi Minisztérium Színházi és Zenei Főigazgatósága.

Two Ideas to Ensure Replacement of Official Folk Dance Ensembles – Suggestions of György Lőrinc and Miklós Rábai (1959, 1962)

Although the Hungarian National Ballet Academy was founded especially for teaching classical ballet for the Hungarian State Opera, there was another course in the Academy: a training for folk dance ensemble leaders. This course was finished in 1953, but the Ballet Academy did not stop teaching Hungarian and foreign folk dances. In 1959, György Lőrinc director made a report for the Ministry of Culture about how to educate folk dancers for professional ensembles. Ensemble leaders, ballet masters and other experts were invited to a fruitful meeting, and the Ministry agreed with Lőrinc's proposal. In the end, however, there was no real result because of the foundation of Ballet of Pécs. All graduated students who did not received contract from Opera House got a job in Pécs in 1959 and 1960. Therefore, Miklós Rábai, artistic director of the Hungarian State Folk Dance Ensemble decided to create his own proposal to solve the problem of replacement of old dancers in 1962. On the basis of this report, some young dancers were schooled at the State Ballet Academy as an experiment. On the other hand, from 1966 the new pensioner system was created for old dancers and finally, in 1971, a standard four-years-long folk dance course started in the Ballet Academy. In this paper I would like to present proposals of György Lőrinc and Miklós Rábai with comments and conclusions.

Bolya Mátyás

Zenefolklóradatok digitális térben[1]

A közelmúlt – tudományos berkekben divatos – hívószavai között rendre megtaláljuk a *digitalizálás*, az *adatbázis-építés* és az *online publikáció* kifejezéseket. Ezek sorra megjelennek a pályázati felhívásokban is, így elkerülhetetlenné válik használatuk a kutatók számára, hiszen – a tudományos szektor egyre inkább átformálódó finanszírozási rendszerében – ez az egyetlen lehetőség további, létfontosságú források lehívásához. Azonban a fenti fogalmakhoz ritkán kapcsolódik a gyakorlatban használható módszertani útmutató. Ahhoz, hogy az analóg gyűjtemények nyilvántartási problémáit ne *digitalizáljuk*, vagyis hibái, hiányosságai, illetve tudománytörténeti okok miatt fellépő következetlenségei ne jelenjenek meg az új online felületeken, jól kell ismerni az analóg-digitális adatkonverzió munkafolyamatait és a digitális publikáció technikai lehetőségeit. Ezek az ismeretek nem csak a kutatók, hanem az intézményvezetők számára is rendkívül fontosak, mert az adatbázisokkal összefüggő tudományos döntések pénzügyi döntéseket is maguk után vonnak.

Bár a személyi számítógép és egyéb digitális eszközök közel harminc éve megjelentek a kutatás és archiválás eszközei között, használatuk hatékonyságát tekintve lassú átmenetnek lehetünk tanúi. Ráadásul időközben a kérdésfelvetések is megváltoztak. Eleinte az analóg gyűjtemények használatát segítő, eredetileg papíralapú segédmédiák digitális kereshetősége volt a cél,[2] később már teljes gyűjteményi egységek digitális leképezéséről volt szó. Ezt követte az adatbázisok kiegészítése az online technológia szinte havonta bővülő lehetőségeivel,[3] végül pedig az eleve digitális anyagokat is kezelő,[4] a kutatási témáktól független szuper-adatbázisok vízi-

[1] Jelen tanulmány Bolya Mátyás *Információelmélet és népzenekutatás* című, 2018-ban megvédett doktori disszertáció vonatkozó fejezetének jelentősen kibővített és átdolgozott változata. Lásd Bolya 2018.

[2] Ez tipikusan egy-egy gyűjteményi egység papíralapú katalógusainak digitális táblázatban való rögzítését jelentette, eleinte belső használatra, később egyszerű keresővel kiegészítve statikus online tartalomként.

[3] Összetett logikai keresés, keresési eredmények megjelenítése, adatexport-adatimport lehetőségek, adatbázisok összekötése, kereszthivatkozások kezelése, moduláris felépítés, térinformatika bevonása stb.

[4] A magyar kifejezésnél sokkal szemléletesebb az angol *born digital media* terminus, amely jól jelzi, hogy ebben az esetben nem létezik hagyományos fizikai hordozó, analóg eredeti, és a tárolt információ teljesen független az információhordozótól.

ója került fókuszba.[5] Eközben – ahogy a tudománytörténetben már számtalanszor megtörtént – a technológia hatni kezdett a kutatási módszerekre és megszületett a digitális bölcsészet fogalma. Erről a folyamatról nagyon szemléletesen írt Nagy Károly Zsolt, a MTA BTK Néprajztudományi Intézet tudományos munkatársa:

> Az utóbbi években egyre több olyan kutatás készül […] a bölcsészet és társtudományai területén, mely afféle sajátos, »digitális ugarfeltörésként« is értelmezhető. Ezek a művek olyan területekre terjesztik ugyanis ki a digitális kultúra érvényességét, melyeket addig e kultúrával ellentétesnek gondolt a közvélemény vagy éppen az adott terület »őslakossága«. A mára gyakorlatilag bevett »digitális bölcsészet« kifejezés például néhány éve Magyarországon még afféle »fából vaskarikának« számított, hiszen a digitális kultúrára jellemzőnek vélt kvantifikáló, tárgyiasító, áruképző szemléletnél kevés dolog áll távolabb attól, amit a bölcsészetről gondoltak a bölcsészek. A helyzet azonban változik. A kései »X generáció« és a korai »Y« tagjai a bölcsészettudomány területén is formáló erővé érnek, vagyis e tudományterületeken is egyre meghatározóbbá válnak azok a kutatók, akik a digitális bennszülöttek közé tartozva már nem csupán egy távoli, idegen, kívánatos, de olykor barátságtalan és veszélyes »ígéret földjeként« tekintenek a digitális világra, hanem természetes módon élnek annak javaival. Egy paradigmaváltásról van szó, amit épp a digitális bölcsészet területén megváltozó kérdésfeltevések mutatnak talán legjobban.[6]

Jogosan merül fel a kérdés: vajon hol vannak a hagyományos gyűjteménykezelés határai? Valóban az egyetlen járható út az adatbázis-építés? Mi következik „a gyűjtés buzgalma és a szenvedélyes rendszerezési viták elcsitulta után?”[7] Milyen hátráltató tényezőkre számíthatunk, ha az elmúlt évtizedek tudományos eredményei alól kirántjuk a biztonságot nyújtó, kevesek számára hozzáférhető és ellenőrizhető analóg részadatbázisokat? Tudományos teljesítménnyé értékelődhet-e az archívumi munka, tudván, hogy „a romantikus kezdetekben az ilyenfajta sziszifuszi adminisztrációs tevékenységben való elmerülés rangon alulinak tűnhetett a hangzatos elméleti konstrukciók építgetésével szemben?”[8] Ha annak tűnt, ha nem, az mindenesetre tény, hogy a népzenekutatás nagyjai „hallatlan mennyiségű emberi munkát fektettek e tudományág megalapozásába, minden mechanikus segítség

---

[5] Ez a törekvés az archívumok anyagának teljeskörű digitális elérhetőségét tűzi ki célul, nem csupán korábbi tudományos konstrukciók bemutatását. Mindazonáltal egy ilyen szuper-adatbázis – megfelelő címkézéssel – ez utóbbira is alkalmas. Előnye, hogy mindenki számára elérhetővé, ezáltal ellenőrizhetővé válik a különböző tudományos elméletek hivatkozott adatanyaga.

[6] Nagy 2018: 1.

[7] Sebő 1996: 254–255.

[8] Sebő 1996: 262.

nélkül szenvedve végig azokat a munkafázisokat is, amelyeket egy gép ma játszva elvégez az ember helyett."[9]

Tudomásul kell vennünk, hogy „egy hősi, nagy korszak lezárult, amely a népzene általános problémáival, valamint kézi erővel történő adatrendszerezéssel s e rendszerezések elvi alapjaival volt elfoglalva."[10] „A manufakturális módszerek történelmileg kialakult szokásai nagyszerűen működhettek mindaddig, amíg a gyűjtemény mérete nem érte el a százezres nagyságrendet. Most viszont […] az adatok kézbentartásához már a számítógép segítségére is szükség van."[11] Az archívum „megérett arra, hogy jelentőségének megfelelően, saját törvényszerűségeit figyelembe véve, szakszerű gyűjteményi munka folyjon benne."[12]

Bátran kijelenthetjük, hogy paradigmaváltás folyik a gyűjteménykezelés terén. A számítógép az archiválási technikák „mellett az adatok kezelésében, a katalogizálásban változtatta meg döntően az archívumok addigi gyakorlatát."[13] Ezeken a területeken „összességében egyedi megoldások, párhuzamos fejlesztések, kísérletezések jellemezték és részben jellemzik mind a mai napig a népzenei archívumok többségét."[14] „Összegezve az elmondottakat, megállapíthatjuk, hogy a mai filológusnak akad feladata elég:"[15] az egyedi megoldásokból általánost, a párhuzamos fejlesztésekből jól koordinált csapatmunkát, a kísérletekből pedig napi gyakorlatot varázsolni. És úgy tűnik, ezzel a tudományos karrier sem kerül veszélybe feltétlenül, hiszen:

> A gyűjtemények mellett kialakuló adatbázisok már nem csupán arra használhatók, hogy néhány adatukat kiragadva cikkek szülessenek belőlük, hanem […] a jövőben maga az elkészített adatbázis válhat publikáció tárgyává, szélesre tárva a kapukat a benne feltárt adattömegre kíváncsiak előtt. Ezért szükséges és indokolt a (sokszor egyedi, alkalmi munkák számára) megkezdett (és gyakran soha be nem fejezett) adatbázisok kiépítése és pontosítása. A korunk kínálta technikai lehetőségek – ha okosan élünk velük – segítenek megvalósítani az eredeti szándékot: nagy mennyiségű, hiteles adat tudományos rendben való feltárását oly módon, hogy az mindenfajta kutatás számára hozzáférhető és átlátható legyen.[16]

---

9 Sebő 1996: 262.
10 Sebő 1996: 262.
11 Sebő 1996: 263.
12 Sebő 1991: 246.
13 Richter 2008: 41.
14 Richter 2008: 41.
15 Sebő 1996: 262.
16 Sebő 1996: 264.

A paradigmaváltás más területen is érzékelhető. „Az európai népzenei hagyományok vallatása során évszázadok ismereteire bukkantak a kutatók, akár egy virtuális adattárban, melynek adathordozója az illékony emberi emlékezet."[17] A népzenekutatás egy bő évszázad alatt megpróbálta ezt a szóbeliségen alapuló hatalmas információtömeget írásbelivé alakítani. A technikai fejlődés végül elhozta a hang- és képrögzítés lehetőségét, amely „megváltoztatja az írás hagyományos szerepét is: már nem pótolnia, hanem inkább értelmeznie, kiegészítenie kell az egyre tökéletesebb minőségű információhordozókat."[18]

A gyakorlati megvalósítás buktatóit Pávai István foglalta össze húsz évvel ezelőtt.[19] Elgondolkodtató, hogy számos, cikkében említett tényező a mai napig érezteti hatását. A tapasztalat szerint a „digitális bevándorlók"[20] nehezen adják át a stafétabotot a „digitális bennszülötteknek".[21] Ez a folyamat nem mentes a feszültségektől, hullámokat vet és olyan ellenerők hatnak, amelyek az eredeti állapotot igyekeznek konzerválni. Az áttöréshez át kell lépni a tehetetlenségi erő kritikus értékét. A mechanizmust – ördögi kör – Pávai a Néprajzi Múzeum gyakorlata alapján szemléltette, de e jelenségek teljesen általánosnak mondhatók más archívumokban is.

> A számítógép szükségességével kapcsolatos kételyeket gyakran érett, a pályájuk csúcsán túljutott kutatók fogalmazzák meg, akik egyrészt további tehertételnek érzik az új munkaeszköz használatának elsajátítását, másrészt választott szakterületüket több évtizedes munkával már megismerték, annak szakirodalmát kicédulázták, ezért nekik egy komputeres adatbázis nem nyújt túl sok újdonságot. Arra persze nem gondolnak, hogy a pályakezdő fiatalok ma már háromszor-négyszer akkora szakirodalmat kell hogy áttekintsenek, mint elődeik, a gyűjtött anyag mennyisége is hihetetlenül megnőtt, s ezért számukra a számítógépes adatbázis már elengedhetetlen munkaeszköz, amelyhez a kor gyermekeiként lelkileg is könnyebben kapcsolódnak. Az érett kutatók viszont rendszerint az intézmények vezető testületének is tagjai, így véleményük döntő lehet abban, hogy az adott szerény anyagi lehetőségekből mennyit fordítsanak számítástechnikai fejlesztésre.[22]

Az adatbázisok tervezéséhez és fejlesztéséhez általában külső céget bíznak meg az intézmények. A tapasztalatok szerint nem zökkenőmentes az informatikusok

---

17 Sebő 1996: 254.
18 Sebő 1996: 254.
19 Pávai 1996: 86–89.
20 Prensky 2001: 1–2.
21 Prensky 2001: 1–2.
22 Pávai 1996: 86–87.

és a kutatók közötti kommunikáció. „A külső, egyetlen célmunkára szerződtetett programozó járatlan a néprajztudomány útvesztőiben, akárcsak a néprajzos a számítástechnikában. Kettejük párbeszéde – amely az adatbázis definiálása előtt elengedhetetlenül szükséges –, gyakran a kölcsönös félreértés összes ismérveit kimeríti."[23] Szerencsés eset, ha van olyan alkalmazott, aki járatos mindkét területen, így betöltheti a tolmács szerepét, segítve a hatékony munkaszervezést. Az archívumi dolgozók általában nem értik a különböző informatikai területek specialistáinak eltérő feladatköreit. Ennek köszönhetően gyakran nem megfelelő szakember kerül egy-egy posztra, amely hosszútávon többletköltségeket és többletmunkát eredményez.[24] „A kutatók többsége érzi, hogy ez a trend egyfajta elengedhetetlen korparancs, s hangoztatja, hogy a gyűjtemények anyagának adatait be kell vinni a gépbe. E mögött viszont gyakran az a motiváció áll, hogy az adatok így *megőrizhetőek*, nem pedig az, hogy az adatok minden eddigi módszernél jobban, könnyebben és gyorsabban *visszakereshetőek*."[25]

Ugyancsak jellemző, hogy informatikai oldalról nem készülnek részletes specifikációk, a tesztelési időt pedig minimálisra csökkentik, így minden későbbi javítás, korszerűsítés vagy elmaradt munkafázis pótlása nehézségekbe ütközik. Gyakran hiányzik az adatbázis adminisztrációs felülete, amelyen keresztül – informatikus segítsége nélkül – lehet hibákat javítani, új anyagokat feltölteni, adatokat exportálni-importálni. A költségkalkulációknál rendszeresen kimaradnak a digitális adatbázisok tervezésének és programozásának egyszeri költségei után jelentkező fenntartási költségek. Az elkészült adatbázisok ugyanis karbantartást igényelnek: szoftverkörnyezetük folyamatos frissítése, a különböző megjelenítő platformok változásainak követése, az adattáblák rendszeres mentése, a digitális médiák tárolása, védelme és szolgáltatása, valamint a tárhelyek kapacitásának és megfelelő sebességű elérésének biztosítása jelentős, de tervezhető (és tervezendő) költségeket jelentenek a gyűjtemények számára.

A tárhelyhasználat gyakorlatában – a növekvő tárhelyigénnyel párhuzamosan – folyamatos változás tapasztalható. Amíg korábban intézményi szerverek beszerzése és üzemeltetése volt a cél, ma már bevett gyakorlat a szerver- vagy tárhelybérlés független cég által üzemeltetett szerverparkokban.[26] A tárhelypiac és a hozzá kapcsolódó szolgáltatások fejlődése robbanásszerű, ma már nemzetközi léptékű, ennek következményeként új tendencia figyelhető meg: költséghatékonyabb nem-

[23] Pávai 1996: 87.

[24] Sarasan 2005: 193–194.

[25] Pávai 1996: 87.

[26] A szerverbérlés csak a hardver bérlését jelenti, függetlenül a szerver fizikai helyétől, ebben az esetben saját informatikus szükséges a teljes üzemeltetéshez. Tárhelybérlés esetén viszont virtuális szervereket biztosítanak számunkra megfelelő hozzáféréssel, védelemmel és folyamatosan frissített szoftverkörnyezettel.

zetközi mamutvállalatok szolgáltatásait igénybe venni, mint belföldi szerverparkokat üzemeltetni. A ma elérhető – és folyamatosan növekvő – kapacitások pedig már nem csak a szolgáltatást, hanem az archiválást is képesek megoldani.[27]

Intézményi részről más jellegű, a munkát hátráltató attitűd a gyűjtemények fizikai hordozóinak túlzott, szakmai szempontból indokolatlan mértékű védelme, valamint az adatfeldolgozás szakemberigényének túlbecsülése.[28] Való igaz, hogy például egy középkori oklevél önmagában is hatalmas értéket képvisel, de katalóguscédulák, lejegyzések stb. tízezrei esetében a valódi érték nem a hordozó, hanem az azokon rögzített információ. A túlzott védelemnek köszönhetően egy-egy ilyen gyűjteményi egység feldolgozását ritkán végzi tapasztalt, céleszközökkel és szaktudással rendelkező munkacsoport. Be kell látni, hogy az intézményekben dolgozó, általában – financiális okok miatt – alulméretezett létszámú szakembergárda nem tud megbirkózni a hatalmas adatmennyiséggel: nincs megfelelő felszerelésük és szaktudásuk hozzá, egyszerűen nem ez a dolguk. A végeredmény borítékolható: elhúzódó munkafázisok, soha be nem fejezett adatbázisok, marginális szakmai kérdések miatt megakadt projektek. A megoldás a feldolgozási fázisok mélységének meghatározása, valamint a fázisokhoz szükséges valós szakemberigény meghatározása még a tervezési időszakban.

A tapasztalat szerint az adott szakterület szempontjából laikus, de nagy menynyiségű adat feldolgozására szakosodott, körültekintő szakember képes az adatok körülbelül 90%-ának rögzítésére, típushibák kiszűrésére, speciális szakterületi segítség szükségességének megítélésére. Mivel pedig célfeladatot teljesít, a megszokott munkaidő töredéke alatt végzi el feladatát.

Egy-egy gyűjteményi egység anyagát rövid idő alatt feldolgozni – vagyis digitalizálni, ellátni metaadatokkal és adatbázisba szervezni a digitális állományokat – tulajdonképpen egy igen alapos, dokumentált fizikai revíziót is jelent. Ilyenkor kiderülnek a nyilvántartás esetleges hiányai és következetlenségei, valamint a fizikai hiányok is. A nem megfelelően karbantartott gyűjtemények esetén ez egészen katasztrofális következményekkel járhat, hiszen több évtizedes elmaradásokra vagy koncepcionális hibákra derülhet fény.

Az intézmények informatikai beszerzéseinél a döntéshozók részéről általában elmarad a részletes kalkuláció: a vásárlás egyszeri költsége mellett a fenntartás, a megfelelő munkakörnyezet kialakítása, a kezelő személyzet betanítása, a szoft-

---

[27] Az archív anyagok tárolása külső, nemzetközi cég szerverein számos jogi problémát vet fel, amelyek megnyugtató megoldása még éveket vehet igénybe.

[28] Számos munkafázis elvégezhető a kutatói munkaidőkeret és szaktudás igénybevétele nélkül. A cél, hogy a kutató valóban kutatási feladatokat végezzen. Téves elképzelés, hogy a kutatói munka értékét csökkentené, megítélését pedig negatívan befolyásolná az adott szakterületen laikus, de adatrögzítésben, adatbáziskezelésben profi munkaerő bevonása. A tapasztalat szerint az ilyen munkamegosztás jelentősen megnöveli a projektek befejezésének esélyét.

verek licencdíja, illetve a rendszeres karbantartás költsége többszöröse lehet egy külsős cég megbízási díjának. Ezt kellene összevetni az amortizáció mértékével és a lehetséges külsős vagy intézményközi bérmunkák lehetőségével.

A kutatások hagyományosan egy-egy téma egyszemélyes, mélyfúrás-szerű feldolgozását jelentették a hazai tudományos életben. Ugyan egy átfogó gyűjteményi nyilvántartás elkészítése segítette volna az egyéni kutatói munkát is, de a dicstelen aprómunka nehezen váltható apropénzre a tudományos piacon, így legtöbbször elmaradt a teljes áttekintés. Az elkészült részadatbázisok, kutatási eredmények összekapcsolása – és ezzel összehasonlítása, javítása, kiegészítése – ezért nehézségekbe ütközött, szinte lehetetlenné vált. Tipikus eset, amikor „egy adatbázist egy konkrét cél érdekében terveznek meg, arra alkalmasnak találnak (pl. gyűjteményes kiadás előkészítése), azon túl való használatára nem is gondolnak, sem arra, hogy esetleg a publikálandó anyagban való tájékozódásra sokkal alkalmasabb lehet a számítógépes adatbázis, mint maga a nyomtatott gyűjteményes kiadvány, akárhány mutatót is csatolnak hozzá."[29]

Azonban lassan megváltoznak a társadalmi elvárások a kutatóintézetek és archívumok felé. Felértékelődnek a jól megtervezett és karbantartott adatbázisok, önmagában is témát adva az immár több kutatót foglalkoztató munkacsoportoknak. A többszerzős művek a hatékonyabb adatfeldolgozásnak köszönhetően a korábbiakhoz képest sokkal nagyobb forrásanyagra támaszkodhatnak. Fontos megemlíteni, hogy a megfelelően feldolgozott, online felületen publikált archívumi katalógusok nagy mértékben tehermentesítik az intézmények dolgozóit.[30] Az *open access* szemlélet[31] és az online publikációk elterjedése megszüntetheti egyes rész-

---

[29] Pávai 1996: 86.

[30] Itt leginkább a gyűjteményeket kezelő és a kutatószolgálatot koordináló személyzetre gondolok, melynek létszáma köztudottan jóval alacsonyabb a szükségesnél. A helyzetet tovább nehezíti, hogy sok, jelentős érdeklődésre számot tartó gyűjtemény nem közgyűjteményi státuszú. Ez azzal jár, hogy hiányzik a megfelelő infrastruktúra (hely, alkalmazott, idő) a külső kutatók kiszolgálására. A tudományos és kulturális élet részéről tapasztalható, egyre növekvő igények túl nagy nyomás alá helyezik, és már-már teljesítőképességük határára sodorják az archívumokat, pedig a minél szélesebb körű hozzáférés közös társadalmi érdek lenne.

[31] „Az internet alapvetően megváltoztatta a tudományos ismeretek és a kulturális örökség terjesztésének gyakorlati és gazdasági feltételeit. Az internet segítségével először lehetséges az emberi tudás és a kulturális örökség teljes körű és interaktív bemutatása és elérhetőségének biztosítása az egész világ számára. […] A tudás disszeminációja csak részben teljesül akkor, ha az információ nem érhető el széles körben és könnyen a társadalom számára. A hagyományos módszerek mellett a tudomány interneten történő terjesztésének új lehetőségét, a nyílt hozzáférés modelljét is támogatni kell. A nyílt hozzáférés vagy »Open Access« fogalmán az emberi tudás és kulturális örökség olyan, mindent átfogó forrását értjük, amelyet a tudományos közösség már igazolt. […] A nyílt elérhetőség valójában akkor valósítható meg, ha a tudományos ismeretek minden egyes szerzője és a kulturális örökség minden egyes birtokosa ennek aktív elkötelezettje. A nyílt hozzáférésű publikációk körébe eredeti tudományos kutatási eredmények, nyers adatok, metaadatok, forrásanyagok, festészeti és grafikai anya-

területek elszigeteltségét, és kaput nyithat az interdiszciplináris szemlélet gyakorlati megvalósítása felé.[32]

Irodalom

BOLYA Mátyás

2018 *Információelmélet és népzenekutatás. A magyar népzenei rendszerezés és nyilvántartás vizsgálata adatbázis szemlélettel.* Doktori disszertáció. Kézirat. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem.

NAGY Károly Zsolt

2018 *Bolya Mátyás: Információelmélet és népzenekutatás. A magyar népzenei rendszerezés és nyilvántartás vizsgálata adatbázis szemlélettel című doktori (DLA) értekezésének bírálata.* Opponensi vélemény. Kézirat. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem.

PÁVAI István

1996 A néprajzi adatbázis-építés akadályai. *Néprajzi Hírek* 25. évf. 1–4. sz. 86–89.

PRENSKY, Marc

2001 Digital Natives, Digital Immigrants. *On the Horizon* Vol. 9. No. 5. pp. 1–6.

RICHTER Pál

2008 Paradigmaváltás a népzenei archívumokban. Nemzetközi konferencia archiválási kérdésekről az MTA Zenetudományi Intézetben, 2008. június 11–12. *Muzsika* 51. évf. 8. sz. 41–42.

SARASAN, Lenore

2005 Why Museum Computer Projects Fail. In FAHY, Anne (ed.): *Collections Management*. London, New York: Taylor & Francis. pp. 191–216.

SEBŐ Ferenc

1991 Az MTA Zenetudományi Intézet népzenei gyűjteményének áttekintő katalógusa. Beszámoló az NK („Népzenei Katalógus") programról. In FELFÖLDI László –

gok digitális ábrázolásai, multimédiás tudományos anyagok tartoznak." Részlet a 2003-ban deklarált Berlini nyilatkozatból. BERLIN DECLARATION [é.n.], [sz.n.] 2009.

[32] Jó példa erre a *Polyphony Project*, amely a világszerte megtalálható, kihalófélben lévő hagyományos kultúrák emlékeinek dokumentálására szakosodott. A *Polyphony Project* egyszerre jelent egy nemzetközi munkacsoportot – különböző tudományterületek szakértőivel (etnomuzikológia, néprajz, film, IT stb.) – és egy komplex archiválási és publikálási rendszert. Ehhez a projekt a legmodernebb technikai eszközöket alkalmazza (kiemelkedő színvonalú film- és hangrögzítés, egyedi vizuális koncepció), mozgósítva egyúttal a speciális szakterületek legjobb szakembereit. Az eredmény egy átlátható, transzparens működésű, jól tervezhető, nagy munkatempójú, a teljes folyamatot kontrolláló és menedzselő rendszer, amelynek eredményeire nem kell évtizedekig várni. BOTH–HORN–BOLYA 2018.

LÁZÁR Katalin (szerk.): *Zenetudományi dolgozatok. 1990–1991*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet. 241–248.

1996 Népzene és számítógép. Egy új írásbeliség filológiai problémái. In PAPP Márta (szerk.): *Zenetudományi tanulmányok. Kroó György tiszteletére*. Budapest: Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság. 254–274.

Internetes források

BERLIN DECLARATION

[é.n.] (2003) Berlin Declaration. *Open Access Max-Planck-Gesselschaft*. Elérhető: https://openaccess.mpg.de/Berlin-Declaration; utolsó letöltés: 2019. 12. 13.

BOTH Miklós (szerk.) – HORN Gábor (IT) – BOLYA Mátyás (szakért.)

2018 *Polyphony Project*. Online felület, komplex archiválási és publikálási rendszer ukrán népzenei gyűjtések feldolgozására és publikálására. Elérhető: www.polyphonyproject.com; utolsó letöltés: 2019. 08. 13.

[sz.n.]

2009 Berlini nyilatkozat. *DEA*. Elérhető: https://dea.lib.unideb.hu/dea/bitstream/handle/2437/80321/Berlini-Nyilatkozat.pdf?sequence=1&isAllowed=y; utolsó letöltés: 2019. 12. 13.

Data on Folk Music in the Digital Space

Digitization, database construction and on-line publication are popular buzzwords of our time. However, a practical, methodological guidance barely accompanies these expressions. To publish analogue collections in the digital space, thorough knowledge of workflows of analogue-digital data conversion and technical opportunities of digital publishing are needed. This knowledge is not only important for the researchers, but also the heads of institutions, as scientific decisions on databases trigger financial decisions too. PCs and other digital devices have appeared as research tools nearly thirty years ago, yet their effectiveness slowly improves. Initially, the digital searchability of originally paper-based media helping the usage of analogous collections was the main goal, but now the focus shifted to super-databases which already manage digital materials, with no regard for research areas. Meanwhile, as it has already happened many times in the history of science, technology started to exert effect on research methods and the concept of digital humanities came to light.

Ratkó Lujza

Elmélet és gyakorlat – Stílusismeret a néptáncoktatásban

A magyar néptánckutatás régi adóssága, hogy nem foglalkozott a táncnak azzal a minőségi – s éppen ezért talán nehezebben megragadható – oldalával, amely viszont a gyakorlati oktatásnak nélkülözhetetlen alapfogalma: a *stílus* kérdésével. Ezt a fogalmat a szakirodalom a népzenekutatás korszakolásának mintájára kizárólag a régi és új táncréteg vonatkozásában, vagyis történeti értelemben alkalmazza, és nem vizsgálja a táncnak az előadásmódjára, milyenségére vonatkozó, a *stílus* kifejezés eredeti jelentésével összefüggő oldalát. Egyes tanulmányokban, táji monográfiákban elszórtan ugyan előfordulnak egy-egy tánc előadásmódjával kapcsolatos megjegyzések, de szisztematikus stíluselemzésekre nincs példa az irodalomban. E témában mindössze egyetlen tanulmány látott napvilágot,[1] amely a *táncstilisztikának* – mint a tánctudomány egyik lehetséges új irányzatának – az elvi alapjait fektette le, ez azonban elszigetelt maradt a tudomány berkein belül, és nem került be sem a táncpedagógus-képzés, sem pedig a gyakorlati táncoktatás látókörébe. Néptáncmozgalmunkban, amelyben az autentikus táncolási mód, a különböző táncok stílushű előadása alapkövetelmény, úgy használják a stílus fogalmát mind az oktatásban, mind a zsűrizések során, hogy annak sem a definíciója, sem pedig egyéb vonatkozásai nem tisztázottak. A tánckutatás eredményeit, főként az archív filmeket rendszeresen felhasználó, a táncházmozgalommal szoros szimbiózisban működő színpadi táncmozgalomban egy-egy aldialektus vagy falu táncanyagával kapcsolatban kialakultak bizonyos sztereotípiák, amelyek *előírják*, hogy az adott táncot így vagy úgy *kell* stílusosan táncolni. Így váltak többé-kevésbé közismertté táncos körökben olyan stílusjegyek, amelyeket a szakmai közvélemény szorosan hozzákapcsol például a rábaközi csárdás, a szatmári verbunk vagy a mezőségi sűrű magyar előadásához. Ezeken a kétségtelenül létező sztereotípiákon túlmenően azonban a jelenlegi gyakorlatban voltaképpen az oktató egyéni értelmezésétől függ, hogy az adott táncnak mely vonásait tartja az előadói stílus részeként megtanítandónak. Ezekből az egyéni interpretációkból, illetve súlypontozásokból fakadnak aztán azok a különbségek, amelyek akár nagyon eltérővé is tehetik egyazon táncanyag két együttes által történő előadását. Ezen a helyzeten – mint a táncmoz-

[1] Ratkó 2003.

galomban már annyiszor – ismét csak az egyfajta alkalmazott tudománynak tekinthető tánckutatás eredményei tudnak segíteni a stílus fogalmának definiálásával és kategorizálásával, egyáltalán e kérdés elvi tisztázásával. Nézzük meg, hogy a stílusról megjelent tanulmány tanulságai hogyan alkalmazhatók a táncoktatásban, az elmélet hogyan segíthet e módszertani probléma gyakorlati megoldásában!

Az említett tanulmány a *stílus* kifejezést a szakirodalommal ellentétben nem történeti értelemben használja, hanem eredeti jelentésének megfelelően a tánc előadásmódjának vonatkozásában vizsgálja. Közismert a mondás: „A stílus maga az ember" – ami azt jelenti, hogy az ember egyéniségével a legszorosabb összefüggésben van a rá jellemző karakteres kifejezésmód, sajátos formanyelv (például öltözködési vagy beszédstílus). A táncban is létezik ilyen formanyelv, amely tánctípusonként, vidékenként, sőt egyénenként is változik. A táncstílus *tágabb értelemben* nem más, mint az a *mód,* ahogyan a táncos táncol. Ebben az esetben a táncfolyamat egészét úgy tekintjük, mint az adott vidékre, adott táncosra jellemző önkifejezési módot, melynek eszköztárába beletartozik a *formanyelv* és az *előadásmód* együttese. *Formanyelven* a tánc megformálásának azon elemeit értjük, amelyek jelírással lejegyezhetők (plasztikai-ritmikai-dinamikai sajátosságok, a tánc motivikai-szerkezeti felépítése, zenével való kapcsolata stb.), míg az *előadásmód* körébe a tánc milyenségét meghatározó, jelírással nem lejegyezhető stílusbeli, esztétikai jegyeit soroljuk (pl. a táncos habitusa, a mozgás karaktere, a tánc hangulati elemei stb.).

A táncstílus *szűkebb* definíciójába csak ez utóbbi stílusjegyek tartoznak, vagyis a táncnak azok a stilisztikai-esztétikai, valamint a táncos egyéniségét kifejező karakterológiai vonásai, amelyek szorosabban meghatározzák a tánc bemutatásának módját, előadásának milyenségét. Eszerint a táncstílus nem más, mint a tánctípusra, az etnikumra vagy az adott földrajzi egységre (aldialektusra, vidékre, falura) jellemző, illetve a táncos személyiségét és pillanatnyi hangulatát kifejező mozgásbeli és hangzó megnyilvánulások, gesztusok, mozdulat- és viselkedésformák együttese. A táncnak ez a minőségi oldala rendszerint csak valamilyen szubjektív értékelést-minősítést kifejező jelzővel írható le (pl. kirobbanó vagy visszafogott, elegáns vagy játékos).

A táncstílusnak elméleti alapon öt kategóriája állítható fel:

1. Történeti stílus

A régi és az új táncréteg megnevezésére szolgáló terminológia (régi és új stílus), amely elsősorban a táncok zenei, formai és tartalmi-funkcionális sajátosságain alapulva határozza meg korszakolásukat.[2]

[2] Lásd ehhez például Martin 1977.

2. Típus-stílus

Az azonos tánctípushoz tartozó táncok általános stiláris vonásai. (Például az ugrós táncoknak – abból következően, hogy egyazon tánctípusba tartoznak – lehetnek közös stílusjegyeik, függetlenül attól, hogy melyik vidékről származnak.)

3. Etnikai stílus

Egy népcsoportra jellemző sajátos táncolási mód. (Például *cigányosan* vagy *románosan* táncolják a legényest.)

4. Lokális (helyi) stílus

Egy adott földrajzi egységre, például aldialektusra, néprajzi tájra vagy falura jellemző általános stílusjegyek. (Például a rábaközi csárdásnak vannak általános stílusjegyei, de léteznek falvanként eltérő jegyek is.)

5. Egyéni stílus

Egy adott táncosra jellemző, a fizikai adottságától, tánctudásától, egyéniségétől, hangulatától függő stílusjegyek. Ezek lehetnek állandó, illetve a pillanatnyi helyzet által meghatározott alkalmi jegyek is.

A stílusnak ezek a típusai hierarchikus viszonyban vannak egymással: a legátfogóbb a két nagy *történeti stílus* kategóriája; ezeken belül beszélhetünk az egyes *tánctípusokra* jellemző, ugyancsak történetileg kialakult stílusokról; e két nagy kategóriának alárendelve jöttek létre az *etnikai,* illetve az ezzel szorosan összefüggő, egyes földrajzi egységekhez köthető *lokális stílusok;* végül a hierarchia alján, mindegyik stílusegységnek alárendelve helyezkedik el az *egyénre* jellemző stílus.

A paraszti kultúra élő tánchagyományában ez a hierarchia gyakorlatilag úgy képzelhető el, hogy az első négy kategóriába foglalt stílusjegyek éppen a hagyományozódás révén egyfajta mintaként öröklődtek generációról generációra, és így – észrevétlenül beleivódva az egyénekbe – modellként szolgáltak a tánc minden egyes *újraalkotása* során. A tánc természetes hagyományozódása ugyanis ellesésen, utánzáson alapult: egy falusi gyerek kicsi korától kezdve nagyon sok mintát látott a különböző táncalkalmakon a legkülönfélébb korú emberektől. Így az anyanyelv megtanulásához hasonlóan szinte észrevétlenül sajátította el a tánc formanyelvét éppúgy, mint a tánchoz kapcsolódó illemszabályokat és szokásokat, emellett pedig számtalan példát láthatott az előadásmód egyéni változataira is. Egyetlen táncanyagot (faluja táncait) kellett tehát megtanulnia nagyon sok minta alapján. A gyakori táncalkalmak keretet biztosítottak a számára, hogy fizikai adottságai, ügyessége szerint magára szabja a mozgásformákat, egyéniségének megfelelően *testhezállóvá* alakítsa a látott mintákat, s így egy saját táncnyelvet, egyéni stílust alakítson ki – de természetesen csakis a történeti, típus-, etnikai, illetve a falura (vidékre) jellemző általános stíluson *belül.* Így vált aztán képessé

arra, hogy minden egyes alkalommal újraalkossa a táncot, amely csak rá jellemzően egyedi volt ugyan, mégis belesimult faluja tánchagyományába.

Manapság a tánc elsajátításának módja teljesen átalakult: szinte kizárólagossá vált a *direkt tanítás,* melynek során a táncosok kisszámú táncoktató által nyújtott kevés minta alapján sokféle táncanyagot tanulnak. A filmről, adatközlőktől, oktatóktól való tanulás a tánc minél *pontosabb* leutánzását jelenti, ami az egyéni átvétel beszűkülését eredményezi, és az eredeti környezetében oly eleven táncstílus megmerevedéséhez, sematizálódásához vezet. Így kevés tánc- és stílusvariáns jön létre, már csak a kötött táncfolyamatoknak (koreográfiáknak) köszönhetően is. Míg tehát régen egy táncanyag variálása volt jellemző tág keretek között, addig ma sok táncanyag variálása zajlik jóval szűkebb keretek között. A különbség az anyanyelven vagy idegen nyelveken való beszédhez hasonlítható: egy direkt tanulással elsajátított idegen nyelvet legtöbbször nem vagyunk képesek olyan mélységben megismerni és olyan árnyaltan használni, mint a kisgyermekkorban ösztönszerűen elsajátított anyanyelvünket.

A fenti öt stíluskategória ismeretében világosan kell látnunk, hogy egy táncanyag autentikus elsajátítása nem a pontos utánzást jelenti, hiszen ha lemásoljuk az adott adatközlő vagy oktató mozgását, akkor az ő *egyéni* stílusjegyeit vesszük át. E tévesen értelmezett *eredetiségnek* olyan kirívó eseteire is akad példa, mint amikor a színpadon jól felismerhetően az oktató(ka)t látjuk megsokszorozva (mintha a táncosok a vezetőik reprodukciói volnának), vagy amikor egy adatközlő sajátos táncolási módját 12 pár lábán látjuk viszont. Még szélsőségesebb eset, amikor a filmen látott esetlegességeket, tévesztéseket vagy *poénokat*, groteszk mozdulatokat is pontosan leutánozzák. A stílushű táncolás ezzel szemben nem a másolást jelenti, hanem az adott falu vagy vidék *lokális,* illetve *etnikus* stílusjegyeinek hiteles tolmácsolását, amelyen belül természetesen megjelenhetnek a táncolók egyéni stílusjegyei is.

Mivel a lokális (és etnikus) stílusjegyek mindig az egyes adatközlő táncosok egyéniségén, azaz egyéni stílusán átszűrve jelennek meg, ezért a tanulás során célszerű szétválasztani a kettőt. Első lépésként az adott településen készült összes film alapján meg kell határozni azokat a stílusjegyeket – ideértve a formanyelv és az előadásmód sajátosságait egyaránt –, amelyek általában jellemzik a falu táncait. Vagyis meg kell figyelni például a visszatérő motívumokat, a táncszerkesztés szabályait, illetve azokat a jellegzetes mozgáselemeket, amelyek több táncosnál is megjelennek – ezekből tevődnek össze ugyanis a falu egészére jellemző lokális stílusjegyek. Egy ilyen jellegű, bármely képzett táncoktató által elvégezhető egyszerű elemzés során nagyon fontos a tárgyilagosság, ami azt jelenti, hogy a filmekbe ne az adott táncról megtanult, megszokott sztereotípiákat vetítsük bele, hanem valóban azt lássuk, ami objektíve rajtuk van. A tisztánlátásban segíthet egyfelől a mozdulatelemzés, másfelől a stílus fogalmának és kategóriáinak tudatosítása.

Oktatáskor, még ha a tánc elsajátítása az egyes adatközlők pontos utánzásán keresztül történik is, az elemzés révén kiszűrt általános stílusjegyekre, és nem a filmen látott egyéni előadásmódbeli sajátosságokra kell a hangsúlyt helyezni, a gyakorlás során pedig mindenképpen meg kell hagyni a táncosok szabadságát abban, hogy saját egyéniségükre formálják a táncot. Minél több archív filmet, adatközlőt, azaz *mintát* lát a táncos, és minél többször tudja szabadon táncolni az adott anyagot, annál nagyobb az esély arra, hogy a falu táncstílusába illeszkedő, de mégis egyéni stílust tudjon kialakítani – hasonlóan ahhoz, ahogy a hagyományban is működött. Nagyon lényeges, hogy a lokális és egyéni stílusjegyek egyensúlyban legyenek, és a túlzott egyénieskedés ne nyomja el a vidékre vagy falura jellemző stílusjegyeket.

Összességében elmondható, hogy a stíluselemzésnek még ez az egyszerű, nem tudományos formája is hatékonyan elősegítheti egy táncanyag néprajzilag hiteles, autentikus elsajátítását, és korrigálhatja az oktatók, táncosok gyakran félreértelmezett, szubjektív stílus-meghatározásait. Ugyanakkor a tudományos igényű stíluselemzés, végső soron pedig a táncstilisztika mint egy lehetséges új tudományág a tánchagyománynak olyan új, korábban nem vizsgált minőségi oldalát tárhatja fel, amely az eddigi, alapvetően formai és mennyiségi jellegű elemzések kapcsán homályban maradt. Az ilyen szisztematikus stílustanulmányok nemcsak a gyakorlati táncoktatásban vezetnének pontosabb és elmélyültebb táncismerethez, hanem a tánchagyományról kialakult képünket is jelentősen kiegészíthetnék, illetve módosíthatnák.

Irodalom

MARTIN György

1977 Az új magyar táncstílus jegyei és kialakulása. *Ethnographia* 88. évf. 1. sz. 31–48.

RATKÓ Lujza

2003 Mennyiségi és minőségi szempontok a néptánckutatásban. In ALMÁSSY Katalin – ISTVÁNOVITS Eszter (szerk.): *A nyíregyházi Jósa András Múzeum Évkönyve 45.* Nyíregyháza: Jósa András Múzeum. 179–190.

Theory and Practice – Style Knowledge in Folk Dance Education

Hungarian folk dance research uses the notion of style only to refer to old and new dances, therefore, in a historical sense (*old* and *new style*), not taking into consideration the mode and manner of performance, the original esthetical-characterological meaning of *style*. This paper outlines this latter interpretation of dance style, starting with a short introduction on the questions regarding the theory of the subject (definitions, categories), and after the clarification of the theory, it explains the problems with the interpretation of style in connection with the practice of dance teaching. It compares the effect of, on one hand, traditional dance learning method based on listening and mimicking and, on the other hand, today's dance teaching method based on direct instructions and demanding accurate mimicking, on dance style; in the peasants' culture, a dance material was learned based on various models and combined almost freely, that made it possible for everyone to develop their individual style – today, however, based on the few models provided by a small number of teachers (or data providers), they learn various dance materials with significantly less freedom, that results in less diversity in the individual reception and the dance style becoming rigid and schematic. This paper clarifies the difference between *local style* of villages (country) and *individual style* of individual dancers, and points out that authentic dancing that follows a certain style is not identical to the exact copying of the data provider. The two style categories can be separated by reviewing all the film material of the village: recurring movement elements that are characteristic to several dancers, and general rules of dance construction make up the local style, while traits specific to certain dancers are the expressions of the individual style. In dance teaching, logically, the focus should be on the local style traits, not the individual ones. This simple, not scientific form of style analysis may effectively help in learning dances authentically and correcting the often falsely interpreted, subjective style definitions. Furthermore, style analysis and dance stylistics with a scientific approach as a possible new discipline may reveal the *qualitative* side of dance tradition, one that has never been researched before. Systematic style studies could not only result in more accurate and thorough dance knowledge in practical dance teaching, but also significantly complement or modify our current image of dance tradition.

Sándor Ildikó

Népi játék tudástár

Hogyan tehető a pedagógiai gyakorlatban használhatóvá a Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézetének készülő népi játékokat közreadó online adatbázisa? – Fügedi János tette föl a kérdést levélváltásunkban 2016. május 16-án. Írásomban a népi játékok pedagógiai-közművelődési alkalmazását segítő digitális tudásbázis koncepcióját vázolom fel: céljait, tartalmi és szerkezeti vázlatát, valamint javaslatot teszek a megvalósuláshoz szükséges intézményi együttműködés lehetséges szereplőire és a rájuk háruló feladatokra.

Célok

A Zenetudományi Intézet tudományos online adatbázisával[1] összehangolt, azzal párhuzamosan, szoros szakmai kooperációban létrehozandó népi játék tudástár olyan információk tárházává válhat, amely a pedagógiai és művészeti alkalmazásban segíti a szakembereket. Jelentős minőségi javulást eredményezhet a népi játékok tudatosabb és igényesebb alkalmazásában, ha a rendelkezésünkre álló tudás a digitális tartalomközvetítés segítségével az új eredmények, a jó gyakorlatok széles körben hozzáférhetővé válnak, fókuszában azokkal a szempontokkal, amelyeket célirányosan a felhasználók igényei szerint alakítunk ki.

Az első és legfontosabb lépés a források – esetünkben a népi játékok – hozzáférhetővé tétele az intézet online folklór adatbázisában. A digitalizálás és a játékok többszempontú kereshetősége a Zenetudományi Intézet munkatársai, mindenekelőtt Lázár Katalin több évtizedes munkája nyomán – remélhetőleg – belátható közelségben van.

A népi játékokról kotta, hangfelvétel, a játékok szövege és játékleírása alapján tájékozódhatunk. Ennél lényegesen pontosabb képet kaphatnánk filmfelvételek révén a mozgásos játékcselekményről, de ebből igen kevés áll a rendelkezésünkre. A Hintalan László által közreadott DVD[2] kivételével publikált felvételről nincs tudomásom. A játékleírások viszont gyakorta szűkszavúak, hiányosak, így nem-

[1] Fügedi 2016.
[2] Hintalan 2000.

csak a kutatás, hanem a tanítás szempontjából is számos kérdést vet föl, hogyan értelmezzük és ezek nyomán hogyan tanítjuk meg az adott játékot. Úgy vélem, megfelelő forráskritikai eszköztár és szempontrendszer kidolgozásával, a kritikai diskurzus fontosságának tudatosításával lehetne előbbre lépni ezen a területen.

A játékok tanítását, alkalmazását nemcsak a források értelmezési problémái nehezítik, a több évtizedes múltra visszatekintő pedagógiai adaptáció[3] – mint a népi játék-folklorizmus legfőbb megjelenési formája – hatásával is számolnunk kell. A játszás feltételei, körülményei a libalegelőtől a tantermi alkalmazásig jelentősen átalakultak, mindenekelőtt térben, időben, a játszó közösség összetétele tekintetében – ez pedig kihat magára a játékcselekményre is. A játék tanulása és elsajátítása is másként történt szájhagyományozó közösségekben, a pedagógiai terminusok közül leginkább az informális tanulás fogalmával írható le. Ma azonban a gyermekek a népi játékokkal elsődlegesen az informális (táncház, civil szerveződések) és a formális (oktatási-nevelési intézmények struktúrájában) oktatás rendszerében találkozhatnak. A pedagógiai alkalmazás formálta a játékokat, mára ennek a pedagógiai tradíciónak a hatásával is számolnunk kell. A változások tényének és mibenlétének tudatosítása, a források alapján rekonstruálható játékmódok és a pedagógiai folklorizmus különbségeinek feltárása, közzététele sürgető feladatunk.

Témánk vonatkozásában érdemes kitekintenünk a pedagógusképzés kapcsolódó kérdéseire is. Szarka Júlia[4] az énekes népi játékok tanításáról végzett vizsgálata a szakemberek elbizonytalanodását tárta föl az óvodapedagógusok körében. Különösen a fiatalabb óvodapedagógusok mindennapi munkája során okoz nehézséget annak eldöntése, mikor mit játsszanak, hogyan tanítsák meg az új játékokat. Ugyanez az elbizonytalanodás nemcsak az óvodapedagógusok körében jelent gondot, hanem az iskolában tanítók és a néptánc pedagógusok között is megfigyelhető. Kutatást ugyan nem végeztem erre vonatkozóan, de a néptánc pedagógusképzésen és az akkreditált tanfolyamokon a résztvevők gyakran fogalmaznak meg hasonló kételyeket, nehézségeket.

A pedagógusképzésben az elmélet és a gyakorlat súlyának, arányainak átalakítása, a gyakorlat- és módszertan-centrikus megközelítés szerepének növelése részben orvosolhatná a fenti problémát. Akad azonban tennivalója a néprajzos és a néptánc pedagógus szakmának is. A folklorisztikai látásmód gyengesége, és a fentebb emlegetett forráskritikai viszony hiánya megnehezíti a népi játékokat a gyakorlatban alkalmazó szakemberek dolgát. Nem hibáztatható minden kérdésben a pedagógusképzés: adósak vagyunk a probléma feltárásával és a szakmai

[3] Sándor 2018b.
[4] Szarka 2015.

segítségnyújtással – reményeim szerint ez az írás közelebb visz a megoldáshoz, amennyiben igyekszik felvázolni, mely feladatok hárulnak a néprajzkutatókra és a néptáncpedagógusokra.

Tartalom, szerkezet

Pedagógiai „névjegy" készítése a játékokhoz

A BTK Zenetudományi Intézet adattárában fellelhető népi játékok tudományos adatolásához illeszkedő, azt kiegészítő pedagógiai *névjegy* elkészítése a pedagógiai célkitűzésekhez jól kapcsolódó játékválasztást segíti elő. A Hagyományok Háza *Játék tér, játék tár* című kiadványa[5] remek előképet ad ennek a feladatnak az elvégzéséhez. A népi kézműves foglalkozásvezetőknek szánt módszertani segédanyag bemutatja a játszóházi foglalkozásokon elkészíthető népi játéktárgyakat. A készítés menetének szöveges leírása, ábrái, fényképei és videófelvételei igen hasznosnak bizonyultak az évek során. A foglalkozásvezetők munkáját nagyban megkönnyíti, hogy az egyes tárgyakat olyan címkével, névjeggyel látták el a szerzők, ahol az ajánlott életkor, a tárgykészítés nehézségi fokozata 1-től 5-ig számmal jelezve, a csoportos foglalkozáson a tárgy készítéséhez szükséges idő, az ajánlott foglalkozástípus (tanóra, szakkör, játszóház nagyobb időigény esetében erdei iskola vagy nyári tábor), a szükséges eszközök és anyagszükséglet vonatkozásában egyaránt iránymutatást kap a felhasználó.

Az énekes, mozgásos játékok esetében a *névjegy* elkészítésénél az alábbi szempontokat érdemes feltüntetni:

a) *Korosztály*: milyen korúaknak javasolt az adott játék, ha valamennyi fontos tényezőjét – szöveg és dallam terjedelme, a mozgásos tényezők, szabályjátékok esetében a játékszabály összetettsége – mérlegeljük. A besorolás nem egyetlen számban kifejezett életkort, hanem életkori tartományt ad meg (pl. 4-7 évesek számára javasolt játék). Ugyanitt a játék nehézségi fokát 1-től (legegyszerűbb) 5-ig (legbonyolultabb) osztályozva azt is jelezhetjük, hogy az adott korosztályi tartományon belül hova sorolható a játék egy finomabb skálán, illetve eljátszásához szükség van-e előzetes tudásra.

b) *Létszám*: a korosztályhoz hasonlóan itt is a két szélső érték jelzi (pl. 12-25 fő), hány játékosra van szükség legalább és mi az a felső létszámbeli határ, amellyel az adott játék élvezetesen, dinamikusan eljátszható úgy, hogy minden résztvevő kellő mértékben bevonódjon, sorra kerüljön.

---

[5] Benedek 2008.

c) *Tér*: a játékhoz alkalmas tér jellemzői (a tér nagysága, milyensége pl. csak szabadban, betonos rideg aljzaton ne játsszuk stb.) és a játékban megjelenő térformák leírása található itt.

d) *Eszközök*: a felsoroláson túl (pl. kendő, labda, bot, ugrókötél, ütőfa stb.) az eszközök részletes leírására is szükség van. A botok mérete, anyaga, az egyes labda típusok (gumilabda, rongy- vagy bőrlabda kisebb vagy nagyobb méretben) befolyásolják a játék menetét, sikerességét, hiszen csak a megfelelően megválasztott eszközzel lehet jól játszani.

e) *Idő*: a foglalkozások megtervezésénél kulcskérdés, mennyi időt vesz igénybe egy-egy játék. Ezen túl a pedagógusok útmutatást kapnak arra vonatkozóan is, hogy az adott játék a foglalkozás melyik részéhez illeszkedik: inkább bemelegítő-ráhangoló jellegű és ennél fogva a foglalkozás elején vagy éppen a főrészben (pl. táncelőkészítés, mozgásfejlesztés egy megadott szempontja szerint) illetve a záró szakaszban a legszerencsésebb alkalmazni.

f) *Hangkészlet, hangterjedelem, ritmika*: különösen az óvodai ének-zenei nevelés esetében[6] megkerülhetetlen a dalok ilyen jellegű besorolása.

g) *Mozgásfejlesztés, táncelőkészítés*: az elmúlt bő egy évtizedben több olyan szakdolgozat született,[7] amelyek a játékok lehetséges mozgásfejlesztő és táncelőkészítő szerepe szerint rendezték el a játékokat.

h) *Foglalkozástípus*: az óvodai és tanórai foglalkozás, a szakkör, a szabadidős program, a táncház, a nyári tábor vagy erdei iskola más és más idő- és térbeli feltételeket jelent, az együtt játszók létszáma és életkora szempontjából is különbözik egymástól. Ugyanitt lehet utalni a játékok műveltségi területhez, tantárgyhoz való kapcsolódásaira is. Ez utóbbi a tantárgyi integráció lehetőségeire utal.

i) *A népi játékok néprajzi és művelődéstörténeti vonatkozásainak rövid bemutatása*: szövegtartalom, szokás- és hiedelemháttér, tánc- és zenefolklorisztikai adalékok stb.

Óvodapedagógusokból, iskolai tanítókból, néptáncpedagógusokból álló munkacsoport műhelymunkájával az itt javasolt szempontok kiegészítése, továbbgondolása és kipróbálása a széles körű közzététel előtt mindenképpen szükségesnek látszik.

---

6 Forrai 1974.

7 Czinóber 2008; Wirkerné 2008.

Népi játékok rekonstrukciója

Egy korábbi tanulmányomban[8] részletesen foglalkozom a játékleírások hiányosságainak kérdésével és az ebből fakadó rekonstrukciós problémákkal. A forráskiadványokban közzétett[9] hiányos leírású játékok jelentős része az újratanítás, az alkalmazhatóság érdekében rekonstruálható. Különösen a kiemelkedő esztétikai értéket képviselő dallam- és szövegváltozatok esetében volna érdemes elvégezni ezt a munkát. A rekonstrukciós munka eredményeként az egyes települések, kistájak repertoárja is bővülhet.

2016-ban a Magyar Pedagógiai Társaság Hagyományismereti szakosztályával a Táncháztalálkozón érdi játékokat tanítottunk. E játékokat Kodály Zoltánné gyűjtötte,[10] amelyekhez többnyire egyáltalán nem adott hozzá játékleírást vagy csak igen elnagyolt információt közölt. Aprólékos munkával, más tájegységek rokon játéktípusaival összehasonlítva (szöveg és cselekmény kapcsolata alapján) a dallamokhoz mozgásos játékcselekményt rendeltünk, így játszottuk el azokat a résztvevőkkel együtt. Ez az úttörő vállalkozás megalapozza a további hasonló munkálatokat.

A tudástárnak ez az alfejezete két részből áll majd: egy hosszabb elméleti tanulmány a rekonstrukció elméleti-módszertani kérdéseit taglalja (bőséges példaanyag felhasználásával), másik részében pedig a forrásokban hiányos leírással vagy leírás nélkül közölt játékok lehetséges, javasolt játékmódját közli.

Videótár

A szakemberek munkáját jelentősen megkönnyítené, ha az egyes játéktípusok mozgásos játékcselekményét eredeti, archív filmek híján rekonstrukciós felvételek segítségével tanulmányozhatnák. A felvételeket egységes iránymutatás nyomán, a rendelkezésünkre álló forrásanyag alapján, a forráskritikai szempontokat szem előtt tartva az Örökség Gyermek Népművészeti Egyesület bevonásával, alapfokú művészetoktatási intézmények, gyermek néptáncegyüttesek közreműködésével valósulhat meg. A tudásbázis összetett keresőrendszere segítségével a szövegükben, dallamukban eltérő, de játékmódjukban megegyező játékok mindegyikét szemléltetni lehetne ezekkel a felvételekkel. A játékcselekmények változatainak bemutatása kedvező hatással lehet az uniformizálódó *revival* játékrepertoárra.

---

8 Sándor 2018a.

9 Kerényi 1951; Kiss 2000.

10 A *Magyar Népzene Tára Gyermekjáték* kötetéből az alábbi érdi játékokat tanítottuk meg: 172. (82–83.), 422. (224.), 966. (578–579.), 1143. (680.). Lásd Kerényi 1951.

Módszertani segédletek

A forrásanyag pedagógiai szempontú feldolgozásán túl a játékok tanításának és alkalmazásának módszertani kérdéseire is ki kell térnie a tudástárnak. Írott segédletek és filmfelvételek segítségével bemutathatóak az egyes játéktípusok tanításának egymást követő lépései.

Bibliográfia

A népi játékok annotált bibliográfiájának – a forrásközlések mellett a gyermekfolklór, a játékkultúrát folklorisztikai, pedagógiai, művelődéstörténeti megközelítésben bemutató írások regiszterének – mindenképpen helyet kell kapnia a népi játék tudástárban.

Együttműködés

Egy ilyen vállalkozást csak többszereplős intézményi együttműködés keretében valósulhat meg, hiszen az évtizedek során összegyűlt tudás és tapasztalat egy része néprajzi, más része pedig pedagógiai, közművelődési jellegű. Szakmai koordinációra, egységes szempontrendszer kidolgozására és összehangolt munkára van szükség. Mindezek eredményeként összeadódnak és a széles szakmai közönség számára hozzáférhetővé válnak a meglévő és a jövőben megszülető eredmények.

A BTK Zenetudományi Intézetének legfontosabb tennivalója az archívumában föllelhető népi játékos források (kotta, film, jegyzőkönyvek stb.) mielőbbi megjelentetése abban az online adatbázisban, amelyben a népzenei és a néptánc anyagok is megtalálhatók.

A Magyar Táncművészeti Egyetem, az Örökség Gyermek Népművészeti Egyesület és a Magyar Pedagógiai Társaság Hagyományismereti szakosztálya – elméleti és gyakorlati szakemberekből álló munkacsoport létrehozásával – közösen végezheti játékok rekonstrukcióját és a módszertani segédletek elkészítését: a hiányos közlésű játékok kiegészítését, rekonstrukciós filmfelvételek és az annotált bibliográfia elkészítését.

A Hagyományok Háza a létrejövő eredmények terjesztésében vállalhat feladatot képzések szervezésével, kiadványok megjelentetésével, a célközönség folyamatos tájékoztatásával.

A 19. század utolsó évtizede óta a népi játékok alkalmazását sokan, sokszor szorgalmazták, hasznát, fontosságát érvek sokaságával támasztják alá. Gazdag népi játékos forrásanyag áll a rendelkezésünkre, az intézményes oktatás-nevelés (óvoda, iskola alapfokú művészetoktatás) és a közművelődés biztos hátteret nyújt ahhoz, hogy a néphagyománynak ez a területe a kortárs gyermekkultúrának és a gyermeki személyiség kibontakoztatásának mindenkor részese lehessen. A népi játék tudástár megvalósítása fontos mérföldkő lehet az igényesebb, szakszerűbb alkalmazásra készen álló szakemberek munkájának támogatásában.

Irodalom

Benedek Krisztina

2008 *Játék tér, játék tár. Játékok a hagyományban, hagyományos játékok.* DVD. Budapest: Hagyományok Háza.

Czinóber Klára

2008 Népi játék, mozdulattípus, néptánc módszertan. In Sándor Ildikó (szerk.): *Játék–mozdulat–tánc.* Budapest: Hagyományok Háza. 7–60.

Forrai Katalin

1974 *Ének az óvodában.* Budapest: Zenemű Kiadó.

Fügedi János

2016 A Néptánc Tudástár adatbázisainak rendszere. In Fügedi János (szerk.): *Néptánc Tudástár.* MTA BTK Zenetudományi Intézet. 1–11. Elérhető: http://db.zti.hu/neptanc_tudastar/pdf/biblio/l01771.pdf; utolsó letöltés: 2018. 03. 04.

Hintalan László

2000 *Aranyalma – játékhagyomány.* DVD melléklet. Budapest: Fővárosi Pedagógiai Intézet.

Kerényi György

1951 *Magyar Népzene Tára I. Gyermekjátékok.* Budapest: Akadémiai Kiadó.

Kiss Áron

2000 (1891) *Magyar gyermekjáték gyűjtemény.* Budapest: Holnap Kiadó.

Sándor Ildikó

2018a Rekonstrukció és adaptáció: énekes népi játékok a művészeti nevelésben avagy mi történik a kendővel? In Bolvári-Takács Gábor – Németh András – Perger Gábor (szerk.): *Táncművészet és intellektualitás.* Budapest: Magyar Táncművészeti Egyetem. 234–240.

2018b *A Kodály-módszer időszerűsége: a néphagyomány teremtő esztétikuma a zenei nevelésben.* Szerzői kézirat.

SZARKA Júlia
2015 Zenei elkötelezettségünk az óvodában. *Parlando* 6. sz. 1–30. Elérhető: https://www.parlando.hu/2015/2015-6/Szarka_Julia.pdf; utolsó letöltés: 2018. 03. 04.
WIRKERNÉ Vasvári Éva
2008 Az óvodáskorú gyermekek mozgásfejlesztése magyar népi játékokkal. In SÁNDOR Ildikó (szerk.): *Játék–mozdulat–tánc.* Budapest: Hagyományok Háza. 61–144.

Knowledge Base of Folk Games

In my study, I am going to outline the concept of Knowledge Base facilitating the use of traditional children's games for educational purposes: the goal, the scheme of content and structure, and the institutional cooperation needed for effectively realising such an intention. Traditional games could be applied for pedagogical and educational purposes in a more conscious and critical way if the acquired knowledge grew widely and commonly accessible, and the new result or good practices could easily be published.

1. Creating a pedagogical *index* which is in line with and added to the database of the Institute for Musicology RCH (age, headcount, type of activity, necessary tool, illustration of space and temporal requirements).

2. Assigning games with inadequate descriptions published in edition of sources (primarily Áron Kiss and the *Magyar Népzene Tára* I.) to game types to make them applicable.

3. Video library: reconstructing the movements of games by game-types, and recording them on film.

4. Methodological guides for teaching folk children's games and using them for educational purposes (written and film).

5. Annotated bibliography of publications about folk children's games.

IV. A tánc mozgáselméleti megközelítése

IV. Theoretical Approach to Movement in Dance

Karácsony Zoltán

Javaslat egy kalotaszegi legényes motívumkatalógus kialakítására – A korábban javasolt motívumkatalógusok rendszerező elveiről

Az 1990-es évek elején egy rövid tanulmányban egy bogártelki férfi (Varga István *Bajusz*) motívumkincsét elemeztük.[1] Táncosunk motívumkincsének rendszerezésekor megpróbáltuk a Martin György által kidolgozott[2] osztályozási rendet[3] alkalmazni. A bogártelki legényesben található figurákat Martin *Mátyás István 'Mundruc'* című monográfiájának motívumkatalógusába[4] illesztettük be.[5] A *Bajusz-rend* a következőképpen módosította a korábbi rendszert. A motívumcsaládok rendszámát háromjegyű számmá bővítettük, s így lehetővé vált azon motívumcsaládok beillesztése is, melyek a *Mundruc katalógus*ban nem szerepeltek.[6]

---

[1] Karácsony 1992.

[2] Martin 1989: 75–81; 2004: 260–262.

[3] A komparatív táncfolklorisztika megvalósítását elősegítő motívumkatalógusoknak alapvetően három fajtáját különböztetjük meg: az időben, a horizontálisan és a vertikálisan, vagy más néven hierarchikusan tagolódót. Az első kettőnél taxonómiai rendről még nem beszélhetünk. Az egymás után felsorakoztatott táncrészletek, motívumok – még ha valamilyen osztályozási elv szerint lettek is kialakítva – nem alkotnak olyan halmazrendszert, amely nyitottságukat biztosítaná. Erre pedig azért lenne szükség, mert nélküle a rendszer az újabb adatokat nem képes befogadni, más szóval a rokon motívumok egymástól távol kerülnének. Ennek ellenére az effajta motivizálást sem tartjuk eleve elvetendőnek, bizonyos táncfajták, -típusok esetében létjogosultságuk nem kérdőjelezhető meg. Costea 1961; Berkes 1969; Martin 1971; 1979; 1980; 1983; Domby 1972; Borbély [é.n.]; Keszler [é.n.]; Pesovár E. [é.n.]a; Tímár [é.n.]; Martin–Takács 1981; Pálfy 1984; Lányi 1987; Nagy–Pálfy 1989; Fügedi–Takács 2005; Kaeppler 2007; Foley 2012. A vertikálisan tagolt motívumkatalógusok 2 vagy annál több réteggel rendelkeznek. Legegyszerűbbek a kétosztatúak, ahol a variánsok szintje felett megjelenik a motívumtípus vagy -család. Molnár 1947; Lugossy 1961; Borbély 1962; Pesovár F. 1983; Pálfy 1987; Martin 1988; Takács–Fügedi 1992; Takács 2000; Fügedi 2014. A 3 rétegű motívumkatalógusoknál a fenti két kategória osztódhat tovább magasabb, vagy alacsonyabb osztályokra. Az előbbire jellemző mikor a motívumtípus felett jelenik meg a tánctípus (Martin 1964; Martin–Pesovár 1964; Takács–Fügedi 1992; Karácsony 2000.) vagy motívumcsoport. Borbély 1980. Az utóbbinál pedig vagy a típusok bomlanak tovább altípusokra (Martin 1977; 1985; Pesovár E. [é.n.]b; 2003.), vagy a variánsok különülnek el elsődleges vagy másodlagos variánsra. Csókási 2016. Arra is van példa, mikor a fenti két kategória osztódik. Lányi 1962; Kovács 2014. A négynél több kategóriát tartalmazó motívumkatalógusokban a család és a típus közé ékelődik be a morfológiai csoport és a szerkezeti funkció szerinti variáns csoport taxonómiai osztálya. Martin 1989; 2004.

[4] A *Mundruc-rend* áttekintő táblázatát lásd az 1a. táblán. A tanulmányban szereplő táblákat Karácsony Zoltán készítette.

[5] Martin 2004: 245–360.

[6] Lásd az 1b. táblát.

A legnagyobb problémát a motívumkatalógus utolsó (csapásoló) osztálya jelentette. A motívumcsalád elnevezésekből és a hozzájuk fűzött megjegyzésekből[7] észrevehető, hogy Martin is érezte azt az ellentmondást, hogy bizonyos csapásoló motívum tulajdonképpen egy lábfigura ritmikai, vagy dinamikailag hangsúlyozott változata is lehet.[8] Ahhoz, hogy egy adott motívumcsalád és annak szólambeli (csapásoló vagy tapsos) variánsa ne kerüljön egymástól távol, javasoltuk a 002-es motívumcsaládot a 405-sel, 120-ast pedig a 403-assal összevonni. A 406-os és 407-es motívumcsaládot nem szólambeli, hanem plasztikai variálódás miatt vontuk össze.[9] Ugyanígy jártunk el a 401-es és a 402-es motívumcsaláddal, annyi különbséggel, hogy az így összevont két családot szólambeli változatképződési mechanizmusuk miatt a 202-es motívumcsaládba integráltuk.[10]

Az újabb motívumrend javaslatunknál viszont már figyelembe vettük azt a jelenséget, hogy a kalotaszegi legényes hagyományban gyakran a jó táncosok igyekeztek egy-egy olyan figurát kialakítani, amit csak ők ismertek, amikkel a verseny funkcióban előadott legényeskor vetélytársaikat le tudták győzni.[11] Ezeket az egyénileg kialakított motívumokat aztán *szerzőjük* neve vagy származási helye alapján tartották számon.[12] Lejegyzési tapasztalataink és a táncosokkal készült intencionális interjúk alapján az is kirajzolódott, hogy az efféle motívumalkotásnak fontos elve a sűrítés[13] és az ellentétpárban történő gondolkodás. A táncos formaalkotásban igen fontos tényező az oppozíciós gondolkodás, a szimmetriára való törekvés. A gerincmotívumok ismétlési módja, a térhasználat, a jobb és baloldal, a fent és a lent, a zenész-táncos stb. ellentétpár mind-mind az effajta gondolkodási mechanizmust támasztja alá. (A 3. táblán a motívumrend oppozíciós lehetőségeire szeretnénk felhívni a figyelmet.)

Az újabb motívumkatalógus kialakításra történő korábbi indítványomban e két formaalkotási módszer komplex figyelembevételét is szem előtt tartottam.[14]

A függőleges oszlopokban elhelyezkedő gyökök a különböző változatképzési mechanizmusok alapján keletkeztek. A legfelső cellákban az alapváltozatok, az

---

[7] Lásd pl. a lábkör-lábkörcsapás és az aprózás-elölcsapó aprózás motívumcsalád elnevezéseket. MARTIN 2004: 269; 289; 343; 347.

[8] E két (ritmikai és dinamikai) variációs lehetőséget összefoglalóan szólambeli változatképződés mechanizmusnak is nevezhetjük.

[9] Lásd a 2a. táblát.

[10] Az összevont comb- és bokacsapó motívumcsalád önmagában értelmezhetetlen. Ennél a családnál inkább más családdal történő affinitással kellene számolni. A levegőben történő bokázással végrehajtott átugrás például több kalotaszegi táncosnál gyakran taps-bokacsapással kezdődik. Lásd a 2b. táblát.

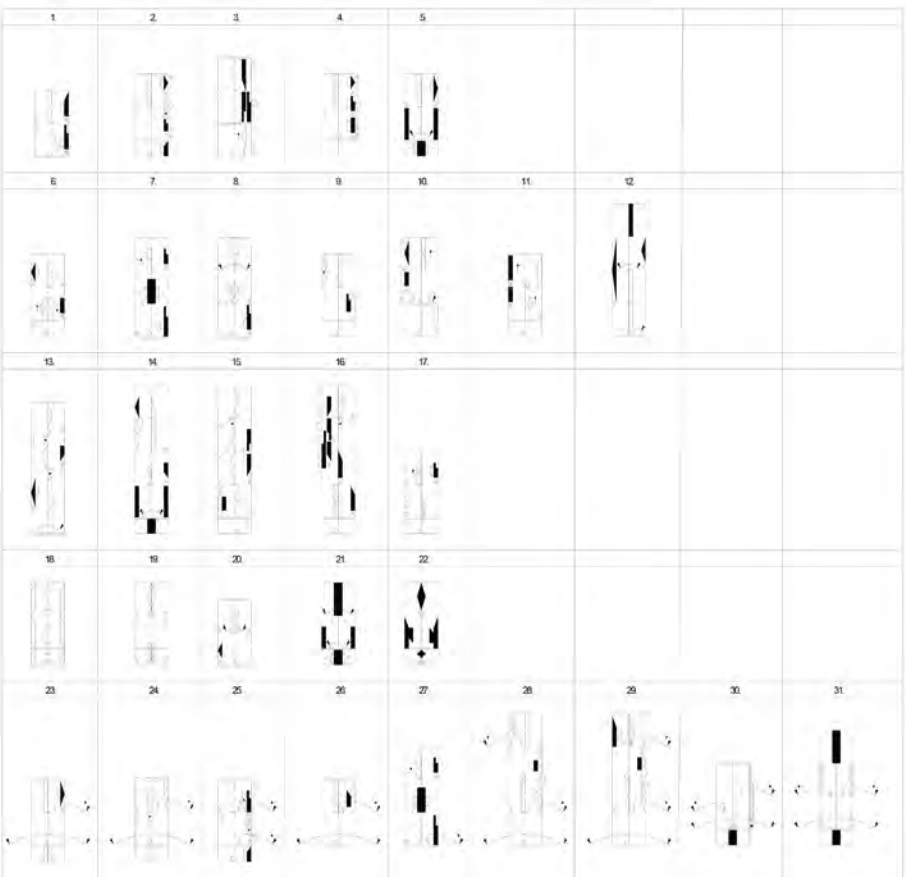
[11] KARÁCSONY 1995: 162.

[12] Lásd pl. a *Kosztányé*, a *Kalló Ferié*, vagy a *gyalui* elnevezéseket. MARTIN 1984: 160–161; KARÁCSONY 1995: 161–162.

[13] MARTIN 2004: 105.

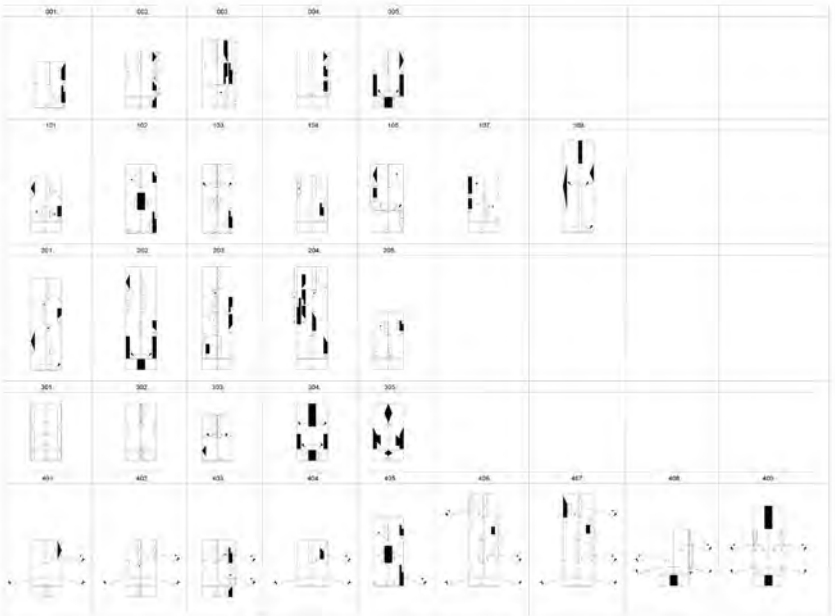
[14] Lásd a 4a-b. táblát.

alatta lévőkben pedig azok térbeli-plasztikai variációja található. A 3-ban a szólambeli, a 4-ben pedig a terjedelmi variációk kaptak helyet. Az utolsó két cellába a támasztékszerkezetileg és a kombinált (többféle változatképződési elv alapján létrejött) módon variált motívumgyökkel rendelkező családok lettek beosztva. A fentiek alapján egy motívumcsaládot egy kétjegyű és két egyjegyű számkombináció azonosított. A második, azaz az első egyjegyű számhoz kapcsolódhat még – amennyiben létezett – az oppozíciót jelölő betűjelzés is. Ehhez kapcsolódott még a szerkezeti típust és a funkciót jelölő másik két egyjegyű szám, amiket a variánst kifejező sorszám, valamint a szubvariánst[15] feltüntető betűjelzés zárt le.



1a. tábla. Karácsony Zoltán, 2019

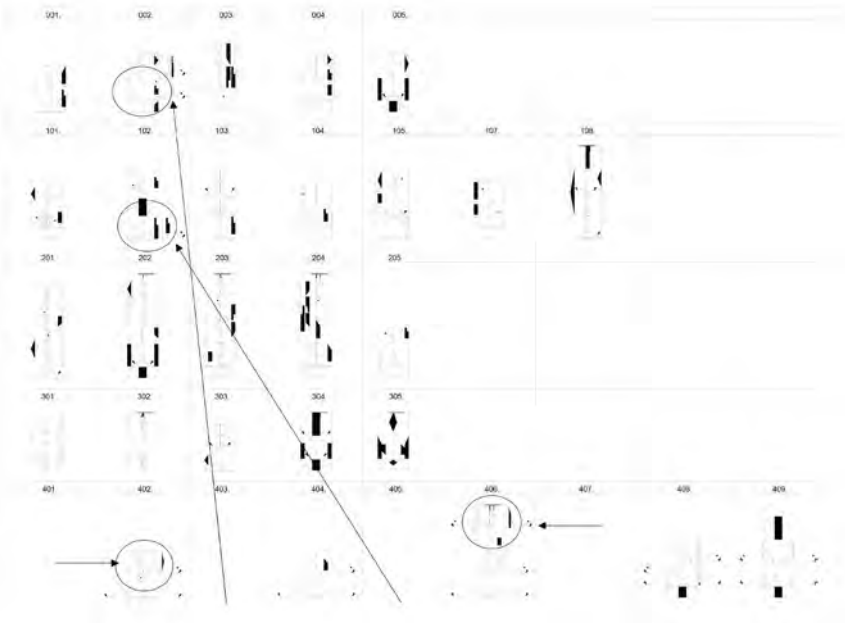
[15] Feltéve, ha rendelkezett ilyennel.



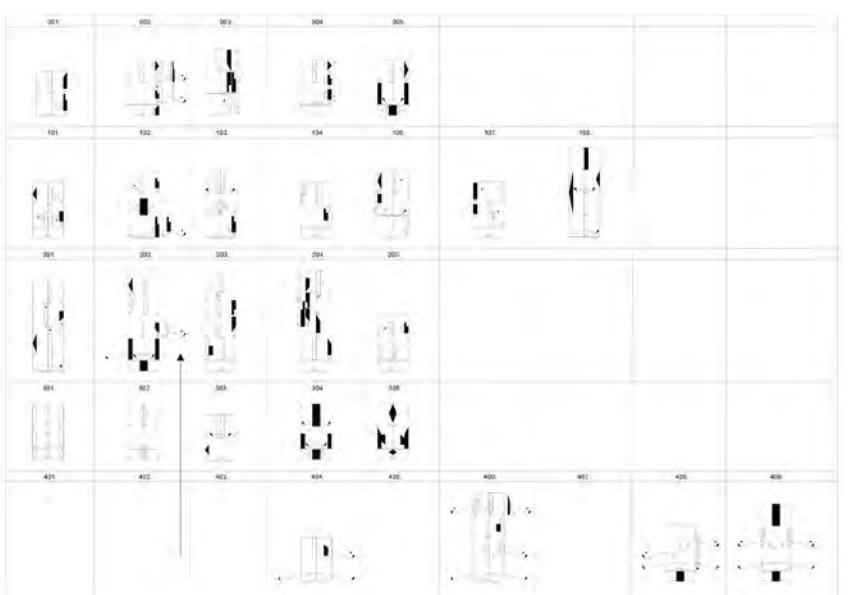
1b. tábla. Karácsony Zoltán, 2019

E motívumkatalógussal egy gyakorlati és egy elvi problémánk volt. Egyrészt az így létrejött motívumazonosítót rendkívül hosszúnak találtuk. Az egy kétjegyű és öt egyjegyű számból, valamint az esetenkénti két betűjelzésből álló azonosítók hosszúsága, komplikáltsága megnehezítette volna a katalóguson belüli gyors eligazodást, tájékozódást. Másrészt ez a teljesen mechanikus osztályozás figyelmen kívül hagyott olyan folklór jelenséget, mint pl. a szervesülés,[16] s ettől a javasolt rend túlságosan spekulatívvá vált.

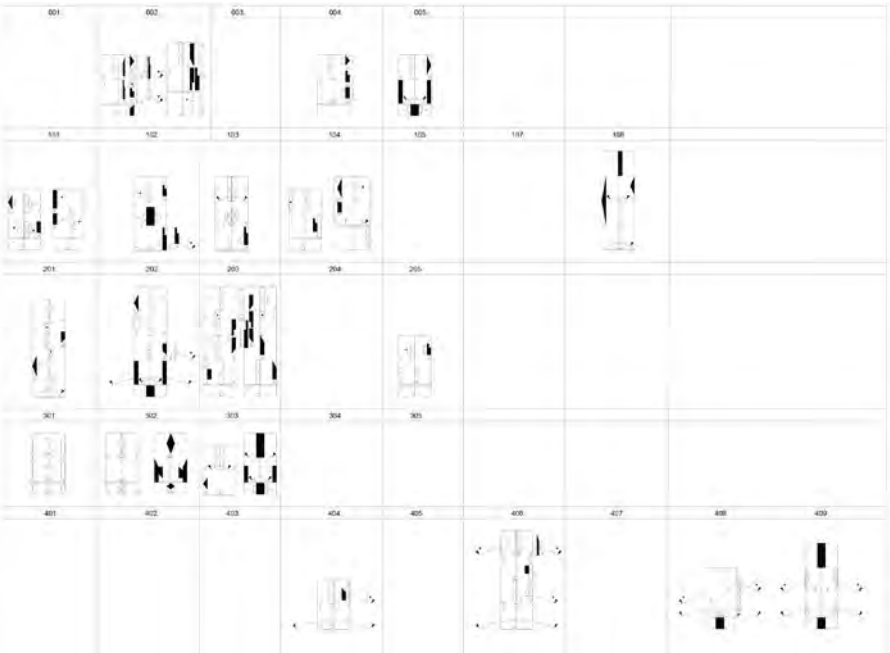
[16] Akkor beszélünk szervesülésről, ha bizonyos mozdulatkapcsolatok egy adott közösség táncfolklórjában nagy számban és következetesen jelennek meg, s további tagolásuk a hagyományban betöltött jelentőségük felismerését veszélyeztetné.



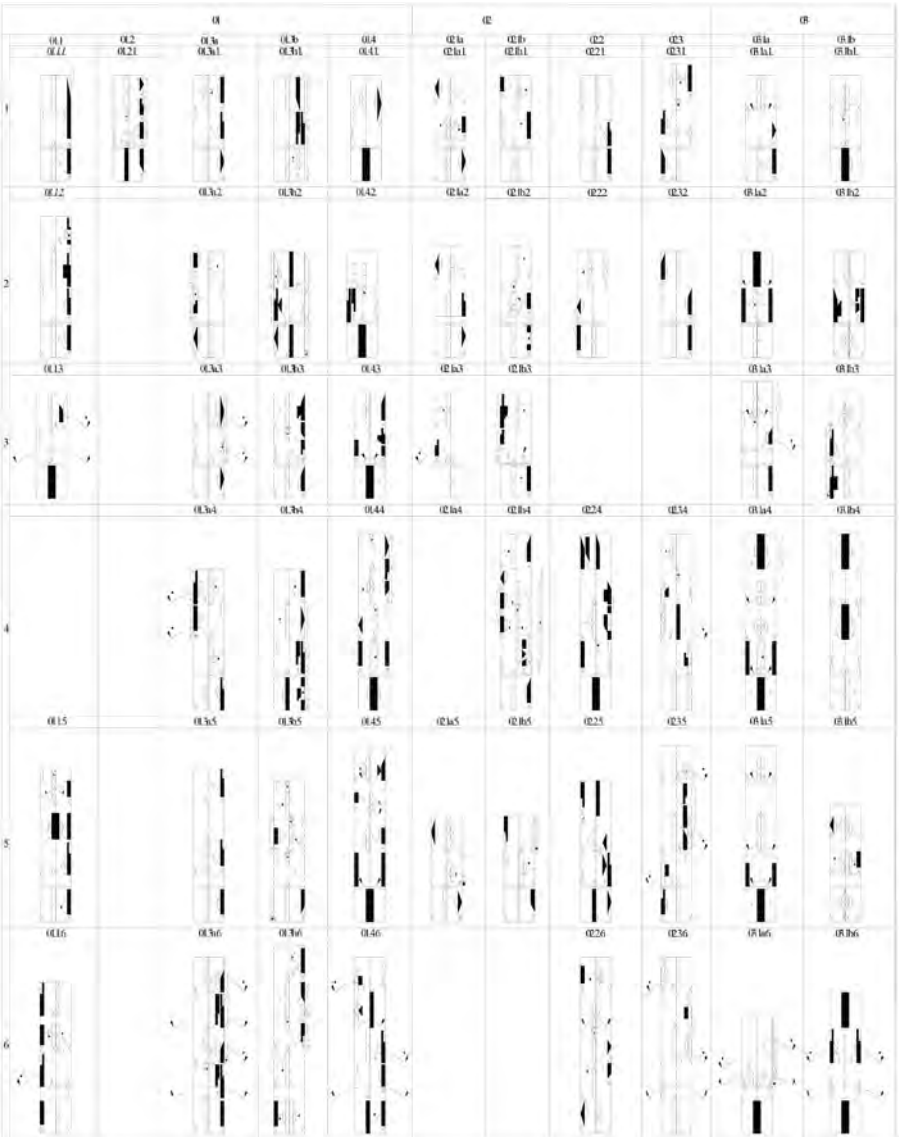
2a. tábla. Karácsony Zoltán, 2019



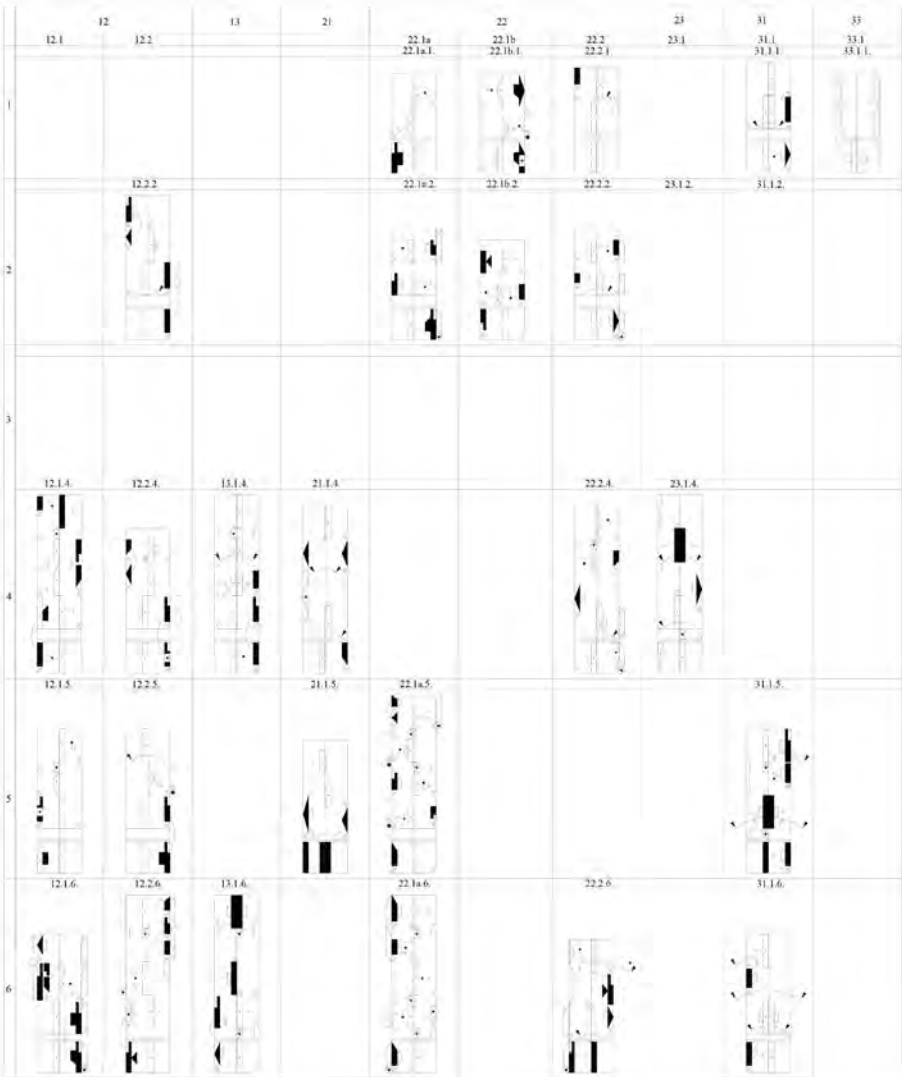
2b. tábla. Karácsony Zoltán, 2019



3. tábla. Karácsony Zoltán, 2019



4a. tábla. Karácsony Zoltán, 2019



4b. tábla. Karácsony Zoltán, 2019

A legújabb motívumkatalógus felépítésére tett javaslatunk

Jelen motívumkatalógus javaslatunkban a fent említett elvi-gyakorlati nehézségeket próbáltuk áthidalni.[17] A motívummag támasztékszerkezetének rendszámbeli feltüntetésétől eltekintettünk. Erre azért is volt szükség, mert a fajok és fajták meghatározásánál már nemcsak a gyökök támasztékszerkezetének mechanikus alkalmazását vettük figyelembe, hanem tekintettel voltunk olyan folklorisztikai jelenségekre is, mint például a szervesülés, az elterjedtség és a gyakoriság. Az oppozicionális párok összevonását is mellőztük, azzal az indokkal, hogy az effajta összefüggésekre amúgy is felhívjuk a figyelmet a családok általános ismertetése során. A változatképződési mechanizmusokat hasonlóságaik alapján viszont összevontuk. A korábbi hat kategória helyett csak négyet alkalmaztunk. Az alapgyök mellett figyelembe vettük annak térbeli-plasztikai (1), szólambeli-dinamikai (2), ritmikai-terjedelmi (augmentációs v. diminuációs) (3) és támasztékszerkezeti-hangsúlybeli (4) variánsait is. Az így kialakított rendbe 6 motívumfaj 27 fajtáját különítettük el. Ezt a rendezettséget 66 motívumcsalád hozta létre.[18] Az első négy motívumfajta definiálásánál a családok motívumgyökének támasztékszerkezetét tartottuk szem előtt. A 0-2 fajba tartozó gyökök támasztékrendje gesztussal kezdődik. A közöttük fennálló különbséget a gesztust követő támasztékmozdulat minősége határozza meg: a 0-ásnál támasztékismétlő (*~~01~~*),[19] az 1-esnél támasztékváltó (*~~02~~*) és a 2-esnél páros támasztékú pozícióba érkezés (*~~03~~*). A 3-as motívumfajra a támasztékváltó lépésekből (*~~22~~*) álló motívummag jellemző. A 4-5-ös motívumfajt létrehozó családok gyökeire inkább a közös motívumkép, mintsem a megegyező támasztékrend a jellemző. Az előbbinél a legtöbb esetben ugyan gesztussal kezdődik a motívummag, de az azt követő támasztékvétel különbözik. A légbokázó gesztus viszont annyira jellegzetes, hogy inkább egy külön motívumfaj létrehozása mellett döntöttünk. Állásfoglalásunknak elsősorban folklorisztikai oka van. A légbokázó a kalotaszegi legényes hagyományban annyira karakteres, s oly sokféle szerkezetű és támasztékrendű motívumot hozott létre, hogy mozdulatelmélet alapján való mechanikus szétválasztásuk értelmetlen lett volna. Ha megnézzük a Martin-féle *Mundruc-rend*et akkor látszik, hogy a különböző légbokázó gyökkel rendelkező családok teljesen más csoportba (általunk motívumfajba) kerültek.

---

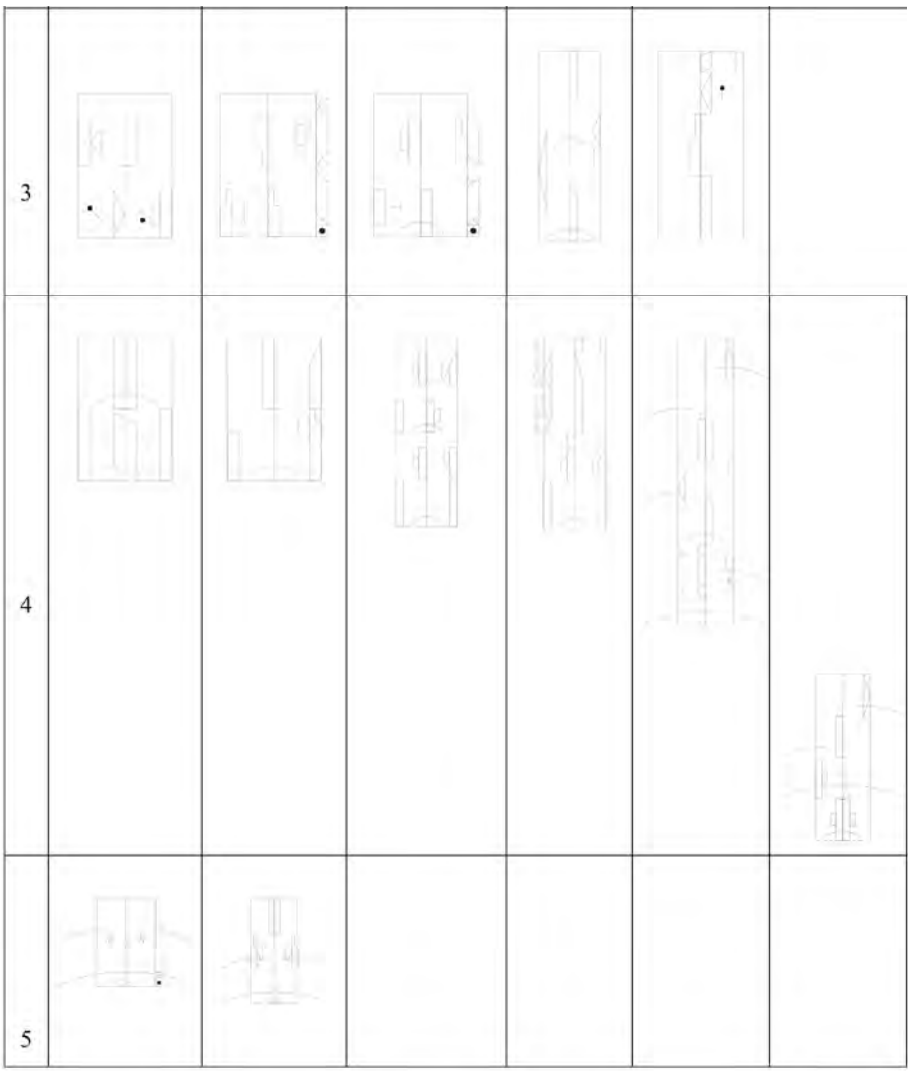
[17] Lásd a 7a-g. táblákat.

[18] A jelen katalógus egy kéziratban lévő monográfia (Karácsony Zoltán: *Mátyás István 'Mundruc' legényes motívumkincse táncos környezete tükrében*) által feldolgozott motívumanyag alapján lett kialakítva. Természetesen a további vizsgálatok bővíthetik még a motívumfajok, -fajták és -családok számát.

[19] A támasztékszerkezeti mutatót a jobb megkülönböztetés érdekében áthúzott-kurzív betűtípussal jelöltük. A számok és jelek jelentése a következő: gesztus (0), támasztékismétlő- (1), támasztékváltó (2) lépés vagy ugrás, páros támasztékú (3) pozícióba érkezés vagy ugrás és ritmikai összevonás (¥).

A 4a. táblán is jól nyomon követhető, hogy a felverő (5) motívumcsalád az első, az átugró (14) a harmadik, a kettős bokázó (21) a negyedik csoportba lett beosztva. Pedig mindhármuk légbokázóval indul. Ezen anomália feloldása miatt hoztuk létre a légbokázó mozdulattal kezdődő motívummagok, 4-es rendszámú halmazát. Az utolsó (5-ös) motívumfaj a kézszólam domináns gyökökkel rendelkező családokat foglalja magába. Esetükben a támasztékvétel minőségének jelentősége elenyészik a csapások és a tapsok mellett. A fajokon belüli sorrend megállapításánál igyekeztünk figyelembe venni a motívumgyökök felépítését és terjedelmét: az egyszerűbb, kevés taggal rendelkező családoktól haladtunk a bonyolultabbak, terjedelmesebbek felé. Ettől függetlenül tekintetbe vettük a család legényes hagyományban betöltött szerepét, népszerűségét és elterjedtségét is.

	1	2	3	4	5	6
0						
1						
2						



5a. tábla. Karácsony Zoltán, 2019

	0	1	2	3	4
01					
02					
03					
04					
05					

5b. tábla. Karácsony Zoltán, 2019

Az 5b. táblán feltüntetett 0-ás rendszámú faj családjainak gyökeire jellemző, hogy a kísérőzene ütemeinek fő- vagy mellékhangsúlyára eső gesztust egy támasztékismétlő lépés követi. Ez akkor is igaz, ha bizonyos családok magjában a gesztust támasztékváltás egészíti ki. (Lásd a 034-es, a 052-es és a 054-es családok gyökeit.) Ilyenkor a támasztékszerkezetileg-hangsúlybelileg variált változatképzési mechanizmust vettük alapul (kivéve a 052-est), azért, hogy egy mechanikusan alkalmazott támasztékszerkezet alapján történő beosztás ne válassza el a közös motívumképpel rendelkező alakokat. A fő- vagy mellékhangsúlyon megjelenő gesztus lehet láb- vagy kézmozdulat. Az utóbbiak vagy csapások (012, 052), vagy taps és csapás kombinációi (042). A 0-ás motívumfajt alkotó 5 fajta közül az első négy motívummagjának felépítése egyszerű (csak két fázisból áll), az utolsóé kombinált (kettőnél több fázissal rendelkezik).

A 01-es motívumfajtához tartozó családok gyökeiben a szabadláb szárának test előtti befelé (a test középvonala felé) irányuló körzése a közös. A három család plasztikailag és szólambelileg variálódik. Az alapváltozathoz, a bokatekerőhöz (010) viszonyítva a plasztikailag variálódottnál, a lábkörzőnél (011) hiányzik a talajérintés, s mivel a forgatás nem lábfejre, hanem a lábszárra vonatkozik a körív szélesebb. A szólamszaporodással módosultnál, a lábkörcsapónál a lábkörzést egy-egy comb-sarokcsapás kíséri.

A 02-es motívumfajtákhoz tartozó családok gyökeiben közös, hogy a szabad láb test előtti körzése a csípőből indított teljes lábra vonatkozik. Az alapváltozathoz, a fenőkhöz (020) viszonyítva a 021-es plasztikailag-dinamikailag variálódott. A fenő családban a szabad láb íve bentről kifelé, a 021-esben kintről befelé irányú.

A 03-as motívumfajta családjait a gyökeikben megjelenő gesztusláb test mögötti kifelé (a test középvonalától oldalra) irányuló körzése köti össze. Az alapváltozathoz, az ínfenőkhöz (030) viszonyítva csak egy, támasztékszerkezetileg-hangsúlybelileg variálódott alfajtát lehetett elkülöníteni, a 034-est, amelyben a szabad láb köríves mozdulata egy a zenei ütem hangsúlyos, vagy hangsúlytalan részére eső lábujjérintéssel egészült ki.

A 04-es motívumfajta családjainak gyökében közös a szabad láb előre, vagy rézsút kereszt előre irányú lendítése. A fajtát alkotó három család plasztikailag és szólambelileg variálódik. Az alapváltozatot alkotó 040-es család magjához viszonyítva a 041-esnél a szabad láb íve megtörik, dinamikailag árnyaltabbá válik, s a mellékhangsúlyon egy bokaérintés is megjelenhet. A 042-es család gyökében az alapváltozat lábmozgása egy taps-lábszárcsapó kézszólammal egészült ki.

A 05-ös motívumfajta családjainak gyöke lényegében a 04-es plasztikai-támasztékszerkezeti módosult változata. Az előrelendülő szabad láb mozdulata – a 041-es családéhoz hasonlóan – itt is elaprózódik, azzal a különbséggel, hogy ez alkalommal egy talajt érintő lábgesztus vagy súlyvétel az első vagy a második ♪-on

kötelezővé válik. Az alapváltozat mellett egy szólam- és egy támasztékszerkezetileg variált család alkotja motívumfajtánkat. A 052-es család gyökében az első fázis talajt érintő lábgesztusát egy lábszárcsapás helyettesíti. A 054-es család magjának második fázisának érintő lábgesztusát valamilyenfajta (teljes-, fél-, vagy negyed súlyos) pozícióba érkezés váltja fel, ill. a harmadik fázison kötelezően megjelenik egy támasztékismétlő helyben ugrás.[20]

Az 1-es rendszámmal (5c. tábla) ellátott motívumfajba tartozó családok magjai abban különböznek a 0-ástól, hogy a zeneileg hangsúlyos részen megjelenő lábvagy kézgesztust támasztékváltó lépés követi. Motívumkép alapján azokat a családokat (114, 123, 141) is ide osztottuk be, amelyeknél a fenti eset nem áll fenn. A lábgesztusok lehetnek talajt érintők (110, 120, 131), tartólábat súrolók (141) avagy rugók (150), ollózók (121-3, 130, 153). A kézé pedig vagy csizmaszárütés(ek) (112, 122), avagy taps és csapás kombinációi (123). Az 1-es motívumfajt alkotó fajták gyökeinek mindegyike egyszerű felépítésű.

A 11-es motívumfajtát alkotó családok magjaiban közös a test előtti érintő lábgesztust követő támasztékváltó lépés. Az első fázis előadásmódja változó: lehet egyszerű- (csak levegőbe lendülő) vagy érintő lábgesztus, ill. negyed- vagy félsúlyos pozícióba érkezés. Az ide tartozó motívumok előadása során – legtöbbször előre irányba – változtatják meg helyüket a táncosok. Az alapváltozat, az előrevágó egy szólambővüléses és egy támasztékszerkezetileg módosult családdal egészült ki. Az érintő lábgesztust az előbbinél egy lábszárcsapás, az utóbbinál egy átmenő súllyal előadott támasztékváltó lépés helyettesíti. Habár mindhárom család gyökének ritmusa egyenletesen nyolcadoló, egyes változatokban a monotónia dinamikailag árnyaltabbá válhat. (Lásd az egyszerűen előre lendülő lábgesztussal előadott motívumokat.)[21]

A 12-es motívumfajta alapcsaládjának gyöke erős affinitást mutat a 11-es irányába. A talajt érintő, majd támasztékváltó mozdulatpár közötti ugrás motívumfajtánk variánscsaládjainál már jóval nagyobb mértékű, valójában ollózó jellegű. Az alapváltozathoz képest három módon variált családot különítettünk el. A változatképzési mechanizmusok közül csak a támasztékszerkezetileg-hangsúlybelileg módosultak hiányoznak. A 121-es család gyökéből a talajérintése már hiányzik. A szólambelileg változott család (122) magjára leginkább a második fázis – a talajra érkezéssel egyidejű – keresztütése (ellenkező oldali kéz és láb) a jellemző. A fázisszaporodással létrejött 123-as család magjában a csapásoló ollózó mozdulatpár megduplázódott. Ezeket a figurákat tulajdonképpen a szólambővüléssel keletkezett családba is besorolhattuk volna, de a szervesülés miatt az önálló család

[20] A mechanikus osztályozás nehézségét az is mutatja, hogy a fenti jelenségek – a pozícióba érkezés és a helyben ugrás – az elölcsapó-aprózóknál is megjelenik.

[21] Lásd az előre lendülő lábgesztussal előadott motívumokat.

	0	1	2	3	4
11					
12					
13					
14					
15					

5c. tábla. Karácsony Zoltán, 2019

létrehozása mellett döntöttünk. Az átlépő (13) motívumfajta családjainak gyökeit a kontrára eső rézsút elöl keresztirányú támasztékváltó lépés vagy ugrás köti össze. Ez a fajta mozdulatkombináció gyakran alkalmazott eleme az erdélyi sűrű és lassú legényeseken kívül más Kárpát-medencei néptáncoknak is. A fajtán belül egy plasztikai (ritmikai) és egy támasztékszerkezeti variáns családot lehetett elkülöníteni. Az alapváltozathoz (130) viszonyítva a 131-es gyökében a gesztusláb nem oldalról, hanem elölről lép keresztbe. A kontrás lépést megelőző érintő lábgesztus dinamikája nem annyira erőteljes, hogy az a gyök mozdulatképét alapvetően befolyásolja.[22] A támasztékszerkezetileg-hangsúlybélileg variált harmadik motívumcsalád (134) gyökében fázisszaporodás jelenik meg: az oldalra kilendülő és keresztbe lépő mozdulatpár közé egy támasztékismétlő helyben ugrás ékelődött be.

A hátravágó (14) motívumfajta családjainak magjait a kontrára vagy hangúlyra érkező hátralépés kapcsolja össze. A támasztékváltó lépést megelőzheti egy lábfőrész váltás vagy ugrás helyben maradással. Mindegyik család gyökmozgásainak jellegzetessége a hátra irányú haladás. Az alapváltozathoz, a hátravágóhoz (140) viszonyítva egy plasztikailag egy támasztékszerkezetileg módosult családot különítettünk el. A 141-es család magjába a gesztuslábat egy csúsztatott bokázó egészíti ki. A zenei hangsúlyon megfigyelhető ugrás helyben maradásnak nyomatéka nem annyira erős, hogy alapvetően befolyásolná a mag mozdulatképét.[23] A támasztékszerkezet-hangsúly variálódás alapján létrejött család (144) gyökében a hátra irányú lépés nem a kontrás, hanem a hangsúlyos zenei részre esik.

A kirúgó (15) motívumfajta családjainak magjában közös a szabad láb test mögé irányuló ollós ugrása. E tekintetben fajtánk morfológiailag módosult változata a 14-esnek. Az alapváltozathoz, a kirúgóhoz viszonyítva a 153-as család gyökének terjedelme szólamszaporodással augmentálódott. A háromfázisú mag első ♪-ánál az ollós ugrást megelőzően a tartó láb vádlijának megrúgása elmarad, valamint a gyök kiegészül egy lábfőrész váltással, vagy ugrás helyben maradással. Habár az alapcsalád gyökének ritmusa egyenletesen nyolcadoló, a második fázis (az ugrás) dinamikájának erőssége miatt szinkópált ritmus érzetét kelti.

A 2-es rendszámmal kezdődő motívumfajba (5d. tábla) azon családok tartoznak, amelyeknek gyökeiben a zenei ütem fő- vagy mellékhangsúlyos részen megjelenő gesztust egy páros támasztékú pozícióba érkezés követi. Ettől a rendtől csak a támasztékszerkezetileg-hangsúlybelileg variált 224-es, 234-es és a 240-es család motívummagja tér el. A lábgesztusok vagy talajt érintőek (210), vagy kontrás ugrások (220, 230, 241), a kézgesztusok pedig kizárólag csizmaszár-csapások lehetnek. A négy motívumfajta közül az utolsó három gyöke egyszerű, az elsőé (210) összetett szerkezetű.

[22] Ezért lett a család térbeli és nem ritmikai variáns.

[23] Emiatt is lett e család inkább térbeli mintsem ritmikai variáció.

	0	1	2	3	4
21					
22					
23					
24					

5d. tábla. Karácsony Zoltán, 2019

A 21-es motívumfajta mindkét családjának háromfázisú gyöke alapvetően egy gesztus-nyit-zár mozgásvázra épül. Alapesetben a gesztus szerepét egy sarokkal végrehajtott talajérintés, a szólamvariánsban egy lábszárcsapás tölti be. A sarkazó-bokázó (210) család magjának támasztékszerkezete meglehetősen szerteágazó. Sok esetben inkább a szándék, mintsem a morfológiai jelleg igazolja a beosztás jogosultságát.

A 22-es motívum mindhárom családjának kétfázisú gyöke egy páros támasztékú bokázóval végrehajtott pozícióba érkezést foglal magába. Az alapváltozatban, a

bokázóban (220) és a 222-es családban a pozícióba érkezés a zenei ütem hangsúlytalan részére esik, de az utóbbi család magjában a hangsúlyos részen már egy kézszólam (csapás) is megfigyelhető. A hangsúlyeltolódásos családban (224) a kettős bokázó a zenei ütem főhangsúlyára előre tolódott.

A 23-as motívumfajta mindkét családjának gyökében a bokázós fajtához (22) hasonlóan – a páros támasztékú pozícióba érkezés a zenei ütem hangsúlytalan részére esik. Az alapváltozathoz, a kisugráshoz (230) viszonyítva csak egy hangsúlybelileg és támasztékszerkezetileg variált családot (234) lehetett elkülöníteni. Mindkét család gyökében a páros támasztékú pozícióba érkező lépések vagy ugrások ismétlése a jellemző.

A 24-es motívumfajta családjainak gyökében közös a zenei ütem valamelyik (fő vagy mellék) hangsúlyán megjelenő – földön vagy levegőben végrehajtott – ún. keresztező ugrás, valamint a hangsúlytalan ♪-okra eső páros támasztékú pozícióba érkezés. Az alapváltozathoz viszonyítva csak egy plasztikailag módosult családot lehetett elkülöníteni, aminek gyökében a lábak keresztezése már nem a földön, hanem a levegőben történik. Az alapcsaládban (240) megjelenő páros támasztékú pozíciók súlyelosztása lehet teljes-, fél-, vagy negyedsúlyos. A variált, nagyugró (241) család gyökének támasztékszerkezete sem egyforma: előfordulhat ~~*U3*~~-as, ~~*U2*~~-es, avagy ~~*U1*~~-es támasztékstruktúra is.

A támasztékváltó (~~*22*~~) lépésekből álló motívumgyökkel rendelkező családok a 3-as motívumfajba (5e. tábla) lettek beosztva. Ettől az elvtől csak két esetben tértünk el. A 340-es motívumcsaládnál a támasztékváltást nem előre, hanem vissza, az ütemelőző felé haladva számítottuk ki. Morfológiai és folklorisztikai indokok alapján a fajtán belüli beosztásnál sem vettük mindig figyelembe az egyszerűbbtől a bonyolultabb felé való haladás elvét. A 34-es fajtába tartozó nagyharangok motívumképe alapján erős affinitást mutatnak a 333-332-es családok irányába. Mindhármuk gyöke egy karakteres, ♩ értékű kibokázóval kezdődik. A kétféle nagyharang besorolásánál pedig a legényes hagyományban betöltött szerepüket tartottuk szem előtt. A 340-es elterjedtebb, változékonyabb a férfitáncban (a legényesben), míg a támasztékszerkezetileg-hangsúlybelileg variált fajtatársa inkább a helyi gyors tempójú páros tánc, a szapora férfiszólóira jellemző. A 35-ös fajta gyöke ugyan támasztékismétlő helyben ugrással indul, de besorolásánál az azt követő két támasztékváltó lépés karakteressége döntött. A fajon belül csak egyetlen szólambelileg-dinamikailag variált családot különítettünk el, a 332-est, amit Mátyás István *Mundruc* egyéni invenciójának tekintünk.[24] A fajt alkotó családok magjának több, mint fele összetett szerkezetű, azaz kettőnél több fázisból áll.

[24] MARTIN 2004: 105.

	0	1	2	3	4
31					
32					
33					
34					
35					

5e. tábla. Karácsony Zoltán, 2019

A 31-es motívumfajta családjainak gyökében nemcsak a két ♩ értékű támasztékváltó lépés a közös, hanem a szabadított lábak oldalra történő lendítése is. Az alapváltozat gyökében a zenei ütem hangsúlyos ♪-ára eső hátul keresztezett ugrást egy helyben ugrás követi. Plasztikailag módosult változatának magjában ez a hátul keresztezett ugrás nem annyira domináns, inkább rézsút hátul irányú. Az utóbbi gyökben kis mértékben a támasztékvétel is módosult: a hangsúlyos részekre eső ugrások inkább átmenő súlyosak. Mindkét család motívumainak alkalmazása a táncosok oldal irányú mozgásában játszik szerepet, ezekkel a figurákkal az egyhelyben történő táncolás monotóniáját oldják fel.

A 32-es motívumfajtát alkotó családok gyökeiben közös az elöl vagy elölkereszt irányú lépést vagy ugrást követő gyors támasztékváltó lépés. Ezeket a futó lépéseket helyben vagy rézsút előre haladva is elő lehet adni. Az egyhelyben táncolt – esetünkben az alapcsaládot alkotó – változatokat a csípő erőteljes forgatása kíséri. A térbelileg módosult család (321) gyökéből a rézsút előre haladás miatt ez a csípőforgatás hiányzik. A hangsúlybelileg és támasztékszerkezetileg (324) módosult család magjában egyrészt az első lépés súlyvétele modifikálódott (nem teljes-, hanem átmenő súlyos), másrészt a gyök és szuffixum összeolvadás miatt szólamszaporodás tapasztalható. Az utóbbi jelenség a szervesülés irányába mutat.

A bokázó lépés, más néven az ún. *kibokázós* és az azt követő támasztékváltó lépés vagy ugrás köti össze a 33-as motívumfajta családjainak gyökeit. Az alapváltozatot képviselő család magjában a kibokázás és a lépés terjedelme egy-egy ♪. A szólamszaporodásos és az augmentált variánscsaládban az első lábgesztus ♩ értékűvé bővült. Mindkét variánscsalád gyökének terjedelme 3/4 ütem. A szólambővüléses család (332) magjában alternatív módon egy-egy oldalt- vagy oldalt hátul sarokcsapás figyelhető meg.[25] A ritmikailag-terjedelmileg variálódott család (333) gyökében a kibokázó egy ♪ terjedelmű, s ezt a mozdulatot nem egy, hanem két támasztékváltó lépés követi. A mag fázisbővülését a mozdulatok szervesülése indokolja.

A közös nevezőt a 34-es motívumfajta családjainál gyökeiben az oldalra lendülő gesztuslábak levegőben történő bokázása jelenti. A táncfolklorisztika – a régi táncmesteri gyakorlatból átvéve – nagyharangnak nevezte el ezeket a figurákat. Vizsgált anyagunkban a motívumfajtának csak két családja különült el: az előbbi és annak egy támasztékszerkezetileg-hangsúlybelileg módosult variánsa. Az alapváltozatban a mag lényegét képező levegőben bokázást egy ♩ értékű kibokázás előzi meg és a nagyharang mozdulatát egy törvényszerűen bekövetkező talajra érkezés zárja le. A támasztékszerkezetileg és hangsúlybelileg módosult család gyökében a zenei ütem főhangsúlyára eső oldalt légbokázót két támasztékváltó lépés követi.

[25] Az ütések fakultatív jellegét az bizonyítja, hogy a kétfajta csapás – bár tánctechnikailag megoldható lenne – egyidejűleg egyszer sem fordult elő.

	0	1	2	3	4
41					
42					
43					
44					
45					
46					

5f. tábla. Karácsony Zoltán, 2019

A 350-es család figuráit csak a vistai Nagy Székely János táncolta. Elterjedtsége, morfológiai képlékenysége és atipikussága miatt olyan invariánsnak kell tekintenünk, amely távol esik mind a magyarvistai, mind a Nádas menti legényes tánchagyománytól.

A 4-es motívumfajba (5f. tábla) tartozó családok motívummagjának karakteres formajegye a bokaízület levegőben történő összeütése, táncos szakzsargonnal kifejezve légbokázója. Azokat a családokat (421, 431-2, 441-2) is ide soroltuk, ahol e jellegzetes mozdulat csak jelzett vagy szándékolt, illetve csak bizonyos dedukció során lehet rájuk következtetni (450, 454). Viszont egyes családoknál (410, 460) csak a motívumkép emlékeztet halványan a légbokázóra. Ugyanitt tapasztalható legerőteljesebben a szervesülés jelensége is. A 43-45-ös fajtába tartozó családok 3-7 fázist magába foglaló gyökei annyira összeforrtak, hogy további feldarabolásukkal elveszítették volna hagyományba betöltött szerepüket. Ezzel arra szeretnénk felhívni a figyelmet, hogy a motívummagra épülő kombinációs technikák részletes analízisének csak addig van értelme, amíg az nem csökkenti a figurák hagyománybeli jelentőségét. E motívumcsaládok beosztása már nem a támaszték-, hanem a mozdulatcsoportok és a fázisbokrok[26] szerkezetén, szimmetriáján alapul. Az utolsó két fajtánál (45-46) már a korábban alkalmazott változatképzési mechanizmusokat sem tudtuk figyelembe venni. Az alapcsaládok (540, 460) már önmagukban is szólambelileg-dinamikailag variált (csapásoló) formák. Az e motívumfajba tartozó családok alaktani komplexitása miatt kisebbségben (29%) vannak az egyszerű gyökkel rendelkezők: a 14 család magjaiból 3 három-, 5 négy-, s 2 hétfázisú.

A 41-es motívumfajtát alkotó családok magjaiban közös, hogy a zenei ütem főhangsúlyán megjelenő felugrást egy páros bokázóval végrehajtott pozícióba érkezés követi. Az alapváltozatban a felugrást a lábak terpesz irányú kilendítése jellemzi. A plasztikailag módosult család (411) gyökében a fenti ugrás nem nyitó, hanem záró jellegű, amit a levegőbe emelkedő lábak bokázója (az ún. légbokázó) is kihangsúlyoz.

A 42-es motívumfajta családjainak gyökeiben a zenei ütem főhangsúlyán megjelenő légbokázást vagy elugrást, vagy egylábas talajra érkezés követi. Az alapcsaládnál az első fázis légbokázó. Plasztikailag módosult magjában a lábak levegőbe történő ütése elmarad, inkább csak szándéka tételezhető fel. A szólambővüléssel módosult variánscsaládban a légbokázót és a talajra érkezést egy-egy taps kíséri. Az utóbbi család gyökében a korábbi két fázis (a légbokázó és a talajra érkezés) egy bokázóval végrehajtott páros támasztékú pozícióba érkezéssel is kiegészült. Bár

[26] A viszonylag terjedelmesebb *motívumgyök*ökön belül kisebb egységeket, ún. mozdulatcsoportokat és fázisbokrokat is el lehet különíteni. Az előbbi azonos, az utóbbi különböző nemű mozdulatokból épül fel.

ez a fázisbővülés a szervesülés – s egyben az augmentáció – irányába is mutat a variálódás meghatározásánál a kézszólam tekinthető dominánsnak.

Összekapcsolja a 43-as motívumfajta családjainak gyökeit, hogy a légbokázót (vagy annak szándékát) követő talajra érkezést két támasztékváltó lépés vagy ugrás egészíti ki. E tekintetben fajtánkat a 42-es fázisbővüléses variációjának kell tekintenünk. Az alapcsaládnak egy plasztikai és egy szólambővüléses változata különíthető el. A plasztikailag variált (431) család magjában a légbokázó elmarad, csak szándéka tételezhető fel. A szólamszaporodással módosult (432) családában pedig az első két fázist egy taps-sarokcsapás mozgáskombináció kíséri.

A 44-es motívumfajta gyöke tulajdonképpen a 43-as támasztékszerkezetileg-ritmikailag átalakult változata. A különbséget a 3-4. fázis összevonása jelenti. A fajtát alkotó családok magjában közös, hogy a légbokázót (vagy annak szándékát) és a talajra érkezést egy ♩ értékű, rendszerint elöl rézsút keresztirányú támasztékváltó lépés követi. A fajtán belüli variálódás is hasonlít a 43-aséra. Az alapváltozat gyökében még megjelenik a légbokázó, a plasztikailag és a szólamszaporodással módosultakéban már nem. Az utóbbi változatban a gyök eleji kézszólam taps-sarokcsapása a negyedik ♪-on egy combütéssel is kiegészülhet. Jellegzetessége még a fajtát alkotó családok gyökeinek, hogy az összevont, ♩ értékű fázis szabad láb mozgása erős affinitást mutat az ínfenés (030) felé.

A 45-ös motívumfajtába sorolt családokat nem egy rövid – 2-4 fázist tartalmazó – gyök alapján határoztuk meg. Igaz ugyan, hogy támasztékszerkezetileg, ritmikailag majd mindegyiket visszaszármaztathattuk volna a szólambővüléssel kiegészült légbokázó-talajra érkező fajba (44) tartozó motívumcsaládokba (432, 442), de akkor a legényes hagyományba való szerves beágyazottságuktól, összeforrottságuk jelentőségétől fosztottuk volna meg őket. Hiszen ezek a figurák a közép-erdélyi sűrű és ritka legényes mezőségi-kalotaszegi regionális változatainak egyik legjelentősebb, legelterjedtebb motívumtípusai.[27] Meg kell említenünk még azt is, hogy a táncosok ezeknél a motívumoknál szinte alig használják a máskor nagy gyakorisággal alkalmazott kombinációs technikákat. Úgymint a szimmetrikus ismétlést, sűrítést és augmentációt, valamint a különböző utótagokkal létrehozott összetételeket.[28] Az oldalt csapó szervességét az a tény is megerősíti, hogy Mátyás István *Mundruc* ponthasználatában sok esetben kezdő motívum nélkül járta ezeket a motívumokat.[29] A vele készült interjúkból azt az óvatos következtetést is levonhatjuk, hogy az effajta figurákat amolyan átvezető, a további táncépítkezés kigondolását elősegítő motívumoknak tekintette.[30]

---

27 Lásd Martin 1980: 216–217; 224–225; 1985: 20–21; 28–29; 38–45; 52–54; 64–68.

28 Lásd pl. a 450-es családba tartozó oldalt csapót szinte csak elvétve táncolják szimmetrikus formában.

29 44 esetből 16 sor.

30 Martin 2004: 100; 102; 109.

A 460-as családba tartozó figurák egyedisége és atipikussága abból is következik, hogy csak egyetlen magyarvistai táncos, Kovács István *Csott Bandi Pista* táncrepertoárjában fordultak elő, s emiatt invariánsnak kellene tekintetünk őket. Ami viszont a fentieknek ellentmond, hogy a motívumismétlő funkciójú változatok – két oldalt csapót követő elölcsapó – motívumképe erősen hasonlít az oldaltcsapó (450) motívumokéra. Ez esetben egy meglevő és népszerű motívum sajátosan egyedi megformálásával állunk szemben.

	0	1	2	3	4
51					
52					

5g. tábla. Karácsony Zoltán, 2019

Az 5-ös motívumfaj (5g. tábla) mindkét fajtájában a kézszólam dominál. Bár a fajták oppozicionális párjai egymásnak támaszték szerkezetük nem egyezik (*3a↔a3*). Az 51-es fajtán belül egy ritmikai-terjedelmi, az 52-esen belül pedig egy támasztékszerkezeti-hangsúlybeli variált családot különítettünk el. Ez utóbbinál a levegőbe emelkedő láb(ak) megütése inkább csak szándékolt, mintsem valójában végrehajtott mozdulat. A két fajtát alkotó négy család gyökei közül csak az 510-esé egyszerű felépítésű.

Az 51-es motívumfajtát alkotó családok gyökeiben közös az I. vagy II. pozícióban álló lábak szárainak taps utáni megütése, amit a felsőtest előre döntése kísér. Az alapváltozat mellett csak egy ritmikailag módosult család különült el.

A főhangsúlyon megjelenő tapsot követő felugrással összekötött sarokütés a közös az 52-es motívumfajta családjainak gyökeiben. Az alapváltozathoz viszonyítva csak egy támasztékszerkezetileg-hangsúlybelileg variált családot lehetett

elkülöníteni, ahol a sarokcsapás nem az első hangsúlytalan ♪-ra, hanem a mellékhangsúlyra esik. Az utóbbinál a főhangsúlyon – a tapssal egy időben – egy páros támasztékú pozícióba érkező ugrás figyelhető meg.

Javaslatunk egy olyan nyitott katalógusrendszer kialakítását célozta meg, amely képes befogadni az újabb, korábban nem vizsgált, közölt figurákat is. Ez elsősorban az összehasonlító kutatás szempontjából fontos.[31] Ahhoz, hogy egy adott tánctípus (műfaj stb.) kialakulását, fejlődését, időbeni változását, regionális tagozódását nyomon követhessük, szükséges a táncok formai-morfológiai tulajdonságait azonos szempontok alapján elemezni, osztályozni. A kiindulópontként alkalmazott Martin-féle *Mundruc-motívumkatalógus*t igyekeztünk úgy átalakítani, hogy az szem előtt tartsa a kalotaszegi legényes legfontosabb formaalkotási törvényszerűségeit is. Javasolt katalógusrendünk elsősorban a motívum alatti legfontosabb szerkezeti egység, a motívumgyök támasztékrendjét vette alapul, amit további két szemponttal egészítettünk ki. Egyrészt alkalmaztuk a helyi legényes hagyomány legfőbb formaalkotási elvét, a kombinációs technikát,[32] mert a különböző változatképzési mechanizmusok bonyolult struktúrát alkotva át-átszövik a kialakított formákat, pillanatnyi rögtönzéseket. Négy újabb kategória figyelembevételével tovább finomítottuk a korábbi taxonómiai rendszert. A térbeli-dinamikai változatképzés elsősorban az előadóstílust határozza meg, sokszor csak minimális morfológiai különbségek tapasztalhatók ezeknél a változatoknál. A szólambeli variálódás szem előtt tartásával elkerülhetővé vált hasonló motívumok egymástól távol eső beosztása. Igaz ugyan, ahogy az utóbbi jelenség sokszor a ritmusra is hatással van, de ennek nem tulajdonítunk akkora jelentőséget, hogy ezeket a változatokat a harmadik (ritmikai-terjedelmi) változatképzési mechanizmust alkalmazó motívumfajtába soroljuk. Bár a ritmikai-terjedelmi változatképzési elv adaptálása nem túl gyakori jelenség,[33] de ettől függetlenül létezését nem tagadhatjuk le. Alkalmazása már a harmadik osztályozási elv felé, a szervesülés irányába mutat. A támasztékszerkezeti-hangsúlybeli változatképzési mechanizmusnál a táncos valójában a tánckísérő zene ütemeihez való igazodásával játszik. Az olyan kiváló táncosok, mint Mátyás István *Mundruc* képesek voltak ugyanannak a motívumnak a kontrás és hangsúlyos változatát is létrehozni.[34] Más esetekben ez utóbbi változatképzési elv szükségessé teszi a motívumkép alapján történő beosztást. Itt kell megemlítenünk, hogy bármennyire is törekedtünk objektív kategóriák felállítására, sok esetben kénytelenek voltunk szubjektívnek tűnő ítéletekre alapozni. Ezért

[31] Felföldi 2003: 494.
[32] Martin 1977: 274.
[33] 66 motívumcsaládból csak 4 tartozik ebbe a kategóriába.
[34] Lásd a 140-144, 220-224 motívumcsalád párokat.

is vontuk be harmadik osztályozási szempontnak a szervesülés, a hagyományba való beágyazottság elvét is. Főleg a 4-es motívumfajnál jöttek létre bonyolult – 4-7 tagból álló – csak *kvázi* motívumgyökkel rendelkező családok, amelyek összeforrottságuk, elterjedtségük miatt kisebb részekre nehezen szegmentálhatók. Ez azt is bizonyítja, hogy ilyenkor a kombinációs technikák (pl. szimmetrikus ismétlés, sűrítés, díszítés és összetétel) kevésbé érvényesülnek. Végezetül arra is ki kell térnünk, hogy motívumkatalógusunkat nem tekintjük véglegesnek. A további vizsgálatok hozhatnak olyan újabb szempontokat, amelyek a jelenlegi rendszer újragondolását kényszerítik ki. Mindenesetre javaslatunk talán elindíthat egy olyan közös gondolkodást, amely az erdélyi férfitáncok – azon belül a közép-erdélyi sűrű legényesek – strukturális-morfológiai tulajdonságainak, történeti kialakulásának, fejlődésének jobb megértését segíti elő.

Irodalom

BERKES Eszter

1969 A szlavóniai magyar népsziget tánchagyományai. In DIENES Gedeon – MAÁCZ László (szerk.): *Tánctudományi Tanulmányok 1967-1968.* Budapest: A Magyar Táncművészet Szövetsége Tudományi Tagozata. 127–196.

BORBÉLY Jolán

1962 Egy horvát tánctípus magyar kapcsolata. In: DIENES Gedeon (szerk.): *Tánctudományi Tanulmányok 1961-1962.* Budapest: Művészeti Szakszervezetek Szövetsége Táncművészeti Szakosztálya Tudományos Bizottsága. 137–195.

[é.n.] (1973) Lakócsa táncai. In LÁNYI Ágoston – OLSVAI Imre (szerk.): *Sokszínű hagyományainkból I.* Budapest: Népművelési Propaganda Iroda. 13–73.

1980 Egy horvát kóló magyar kapcsolatai. In LELKES Lajos (szerk.): *Magyar néptánchagyományok*. Budapest: Zeneműkiadó. 92–105.

COSTEA, Constantin

1961 *Jocuri fecioreşti din Ardeal. Structura şi technica mişcării.* [h.n.] (Bucureşti): Editura Muzicală.

CSÓKÁSI Csaba

2016 Egy tápéi páros oláhos táncfolyamat elemzése. In FELFÖLDI László – GOMBOS András (szerk.): *A népművészet táncos mestere. Ács György. 1890–1967.* Szeged, Budapest: Szeged táncegyüttes Egyesület, Európai Folklór Intézet. 122–159.

DOMBY Imre

1972 *Kalotaszegi népi táncok.* [h.n.] (Cluj-Napoca).

FELFÖLDI László

2003 *Plesne tradicije Srba u Pomorisju*. Budapesta: Samouprava Crba u Maħarskoj.

FOLEY, Catherine E.

2012 *Irish Tradional Step Dancing in North Kerry. A Contextual and Structural Analysis*. Listowel: North Kerry Literary Trust, St John's Arts and Heritage Centre, The Square.

FÜGEDI János

2014 Három hosszúhetényi verbung. In FÜGEDI János – VARGA Sándor: *Régi tánckultúra egy baranyai faluban*. Budapest: L'Harmattan Kiadó, MTA BTK Zenetudományi Intézet. 133–345.

FÜGEDI János – TAKÁCS András

2005 *Bertóké és társai. Jóka falu hagyományos táncai*. Dunaszerdahely: Csemadok Dunaszerdahelyi területi Választmánya, MTA Zenetudományi Intézet.

KAEPPLER, Adrenne L.

2007 Method and Theory in Analyzing Dance Structure with an Analysis of Tongan Dance. In KAEPPLER, Adrenne L. – DUNIN, Elsie Ivancich (eds.): *Dance Structures. Perspectives ont he Analysis of Human Movement*. Budapest: Akadémiai Kiadó. pp. 53–102.

KARÁCSONY Zoltán

1992 Egy bogártelki férfi legényes motívumkincse. In MAÁCZ László (szerk.): *Tánctudományi Tanulmányok 1990-1991*. Budapest: Magyar Táncművészek Szövetsége. 122–163.

1995 Az inaktelki Gergely János táncra vonatkozó visszaemlékezései. In SZÚDY Eszter (szerk.): *Tánctudományi Tanulmányok 1994-1995*. Budapest: Magyar Táncművészek Szövetsége. 153–166.

2000 A tánc és zene kapcsolata egy györgyfalvi férfi legényes táncaiban. In VIRÁGVÖLGYI Márta – PÁVAI István (szerk.): *A magyar népi tánczene*. Budapest: Planétás Kiadó. 95–141.

KESZLER Mária

[é.n.] (1973) Hajós táncai. In LÁNYI Ágoston – OLSVAI Imre (szerk.): *Sokszínű hagyományainkból I*. Budapest: Népművelési Propaganda Iroda. 75–132.

KOVÁCS Henrik

2014 A mezőföldi ugrósok elemzése. In FÜGEDI János – KOVÁCS Henrik (szerk.): *Mezőföldi ugrósok*. Budapest: L'Harmattan Kiadó, MTA BTK Zenetudományi Intézet. 16–119.

LÁNYI Ágoston

1962 Lippentős (A friss csárdás domináns motívumának formai sajátossága). In DIENES Gedeon (szerk.): *Tánctudományi Tanulmányok 1961-1962*. Budapest: Művészeti Szakszervezetek Szövetsége Táncművészeti Szakosztálya Tudományos Bizottsága. 99–136.

1987 Motívumtár. In HALMOS István – LÁNYI Ágoston – NAGY Judit (szerk.): *Rétköz*

táncai és zenéje. Nyíregyháza: Váci Mihály Megyei és Városi Művelődési Központ. 92–112.

LUGOSSY Emma

1961 A magyar népi táncok mozgáselemei és motivikája. In DIENES Gedeon – MORVAY Péter (szerk.): *Tánctudományi Tanulmányok 1959-1960*. Budapest: A Magyar Táncművészet Szövetsége Tudományi Tagozata. 167–210.

MARTIN György

1964 *Motívumkutatás, motívumrendszerezés. A sárközi-dunamenti táncok motívumkincse*. Budapest: Népművelési Intézet.

1971 Adatok Tápé tánchagyományaihoz. In JUHÁSZ Antal (szerk.): *Tápé története és néprajza*. Tápé: Tápé Község Tanácsa. 737–819.

1977 Egy improvizatív férfitánc struktúrája. In KAPOSI Edit – PESOVÁR Ernő (szerk.): *Tánctudományi Tanulmányok 1976-1977*. Budapest: A Magyar Táncművészet Szövetsége Tudományi Tagozata. 264–300.

1979 *A magyar körtánc és európai rokonsága*. Budapest: Akadémiai Kiadó.

1980 A mezőségi férfitáncok régi és újabb típusai. In LELKES Lajos (szerk.): *Magyar néptánchagyományok*. Budapest: Zeneműkiadó. 188–229.

1983 A sándorfalvi Kiss Mátyás tánca. In GYURIS György – TROGMAYER Ottó (szerk.): *A Móra Ferenc Múzeum Évkönyve 1978-79*. Szeged: Móra Ferenc Múzeum. 173–194.

1984 Tánc és társadalom. Történeti táncnévadási típusok itthon és Európában. In HOFER Tamás (szerk.): *Történeti antropológia* (Az 1983. április 18–19-én tartott tudományos ülésszak előadásai.). Budapest: MTA Néprajzi Kutató Csoport. 152–164.

1985 *A mezőségi sűrű legényes*. Budapest: Néptáncosok Szakmai Háza, Népművelési Intézet.

1988 Bag táncai és táncélete. In KORKES Zsuzsa (szerk.): *Bag Néprajzi tanulmányok II.* Aszód: Petőfi Múzeum. 219–294.

1989 A pontozó. In KARSAI Zsigmond – MARTIN György: *Lőrincréve táncélete és táncai*. Budapest: MTA Zenetudomány Intézet. 65–266.

2004 *Mátyás István 'Mundruc'. Egy kalotaszegi táncos egyéniségvizsgálata*. Budapest: Planétás Kiadó.

MARTIN György – PESOVÁR Ernő

1964 A motívumtípus meghatározása a táncfolkórban. In DIENES Gedeon (szerk.): *Tánctudományi Tanulmányok 1963-1964*. Budapest: A Magyar Táncművészet Szövetsége Tudományi Bizottsága. 193–233.

MARTIN György – TAKÁCS András

1981 *Mátyusföldi népi táncok*. Bratislava: Madách Könyv- és Lapkiadó.

MOLNÁR István

1947 *Magyar tánchagyományok*. Budapest: Magyar Élet Kiadó.

NAGY Judit – PÁLFY Gyula
1989 A tánc és táncélet sajátosságai. In BAKÓ Ferenc (szerk.): *Palócok IV.* Eger: Heves Megyei Múzeumok Igazgatósága. 737–819.
PÁLFY Gyula
1984 Néptánc, táncélet. In BÁRTH János (szerk.): *Kecel története és néprajza*. Kecel: Kecel Nagyközség Tanácsa. 1021–1043.
1987 Négy vajdakamarási sűrű legényes. *Ethnographia* 97. évf. 2–4. sz. 304–344.
PESOVÁR Ernő
[é.n]a (1973) Maglód táncairól. In LÁNYI Ágoston – OLSVAI Imre (szerk.): *Sokszínű hagyományainkból I.* Budapest: Népművelési Propaganda Iroda. 183–232.
[é.n.]b (1994) *Tánchagyományink történeti rétegei*. [h.n.] (Szombathely): Berzsenyi Dániel Tanárképző Főiskola Testnevelési- és Sporttudományi Intézetének kiadványa 1.
2003 *Tánchagyományink történeti rétegei*. Szombathely: Berzsenyi Dániel Főiskola.
PESOVÁR Ferenc
1983 *A juhait kereső pásztor. Fejér megyei néptáncok*. Fejér Megye Néprajza II. Székesfehérvár: Amatőr Néptáncosok Területi Tanácsa, Fejér megyei Művelődési Központ.
TAKÁCS András
2000 *Csallóközi néptáncok*. Pozsony: Kalligram Könyvkiadó.
TAKÁCS András – FÜGEDI János
1992 *Gömöri népi táncok*. [h.n.] (Bratislava): Madách.
TÍMÁR Sándor
[é.n.] (1973) Az eleki román táncokról. In LÁNYI Ágoston – OLSVAI Imre (szerk.): *Sokszínű hagyományainkból I.* Budapest: Népművelési Propaganda Iroda. 133–181.

Suggestion for Creating a *Legényes* Catalogue of Motif in Kalotaszeg – On the Systematic Principles of Previously Suggested Catalogues of Motif

Hungarian and international folk dance research believed that the structure of periods (*abbc*) in the *Kalotaszeg legényes* created a uniform image by regional, historical and generations-related features. However, older and more recent, intentional ethnological research and structural-morphological analyses warn us that it is more complex. *Oral* memories collected from peasants lead to a cautious conclusion that this type of concentrated structure evolved relatively late, in the last-third of the 19th century and started to spread at the turn of the 19th and 20th centuries, specifically in the Kapus Valley (Magyarkiskapus, Magyarkapus) and the Fenes-patak Valley (Magyarlóna, Tordaszentlászló, Magyarléta) among Hungarian, Romanian and Gypsy dancers. Also, the way of performance differs

from generation to generation. With the exception of Inaktelke and some specific cases, the opening figure leading in the period was no longer used by dancers born in the second half, or at the beginning of the 20th century. The dimensional structure of these opening motifs is not as consistent as we thought. Figures providing transition between two *pont*s can last for 4/4, 3/4 or even 2/4 measures. As long as structure and rhythm concerned, again, only one thing links them together: the shift of emphasis by modifying the structure of support and dynamics, which triggers syncopation (merging of the rhythm).

Kovács Henrik

A Lábán-kinetográfia nélkülözhetetlen szerepe a táncelemzésekben

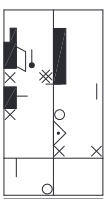
A Lábán-kinetográfia mint a néptáncok szerkezeti elemzéséhez szükséges vizsgálati eszköz jól ismert a közép-európai, különösen a magyar néptánckutatók előtt. Az elsőként Magyarországon megjelent Szentpál Olga[1] és Lugossy Emma[2] Lábán-kinetográfia közléstől Szentpál Mária,[3] valamint Martin György és Pesovár Ernő[4] munkásságán keresztül a Fügedi János[5] nevével fémjelzett jelenig számtalan munka világít rá az etnokoreológiában alkalmazott táncnotáció hasznosságára.

A következőkben, a sort folytatva három táncpélda segítségével rávilágítok a mély táncértés, annak lejegyzése és a tánc szerkezeti feltérképezésének szoros kapcsolatára. Elsőként a mezőföldi Pákozdon élő Gál Pál eszközös táncának egyes részleteit tárom az olvasó elé.[6] Az MTA BTK Zenetudományi Intézet Ft. 819.4 jelzetű *kanásztánc üveggel* nevű táncban három motívumtípust különíthetünk el, melyekkel a táncos a kereszt alakban a földre helyezett üvegek által kialakított négy térrész (*A*, *B*, *C*, *D*) között táncol.[7] Alábbiakban most csak a leggyakoribb, a háromlépő motívum altípusait, változatait, alváltozatait mutatom be.

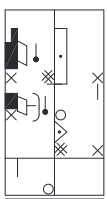
A *2* jelzettel azonosított háromlépő motívumtípus ritmusa ♪♪♩. Altípusai közötti különbséget a támaszték szerkezete szerint állapítottuk meg. A *2a* altípusban az ismétlő fázisú támasztékok ritmusa ♩♩, melyet Gál Pál érintéssel vagy harmadsúlyos pozícióval alakít ♪♪♩ ritmusúvá. A $2a_1$ változatban a második ♪ -ban érintést táncol (1. ábra). A $2a_1$ változaton belül kétféle alváltozatot különíthetünk el. A $2a_{1v1}$ alváltozat ($2.ism6_2$-2.7_1)[8] második ♪-án csúsztatott érintést, a $2a_{1v2}$ alváltozatban ugyanezen ritmikai helyen elaprózódott ritmusú érintéseket láthatunk (2.19 – a motívum ritmusa ♪♬♩). A $2a_2$ változatban a második ♪-on harmadsúlyos

[1] Szentpál–Volly 1947.
[2] Gönyei–Lugossy 1947.
[3] Szentpál 1953.
[4] Martin–Pesovár 1964.
[5] Fügedi–Varga 2014.
[6] A tánc teljes elemzése megjelent Fügedi–Kovács 2014: 47–61. A táncfolyamat lejegyzése megjelent Fügedi–Vavrinecz 2013: 223–227: 43. tánc. Jelen elemzés a korábbi tanulmány részben szűkített, részben kiegészített változata.
[7] Ft. 819.4; Tit. 1413.
[8] A jelzet jelentése: A motívum megtalálható tánc második strófája ismétlésének 6. ütemének második negyedétől a 7. ütem első negyedéig.

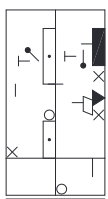
pozíció van (2. ábra). A $2a_2$ motívumváltozaton belül is két alváltozatot különítünk el. A $2a_{2v1}$ alváltozatban (2.15) az első ♩-en érintést, a $2a_{2v2}$ alváltozatban (3.24) átmenő csúsztatást láthatunk. A $2a_3$ változatban a második ♪ -ban és az első ♩ -ben is érintést jár a táncos (3. ábra). Az előző két változathoz hasonlóan a $2a_3$ változat is két alváltozattal színesíti a táncot. A $2a_{3v1}$ alváltozatban (1.14) a második ♪ -ad érintése vibráló forgató érintéssé módosul, a $2a_{3v2}$ alváltozatban (4.15) az első ♩ -ben csúsztatott érintés látható.



1. ábra. $2a_1$ motívum
Kovács Henrik, 2019

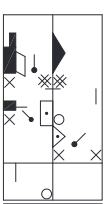


2. ábra. $2a_2$ motívum
Kovács Henrik, 2019

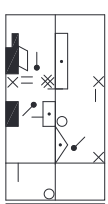


3. ábra. $2a_3$ motívum
Kovács Henrik, 2019

A *2b* altípus ♫♩ támasztékritmusában a második ♪-ad részleges súlyos pozíció. A 4. ábrán bemutatott $2b_1$ az alapváltozat, az 5. ábra szerinti $2b_2$ változat első ♩ -ében a táncos átmenő csúsztatással vezeti lábát elöl mélybe.



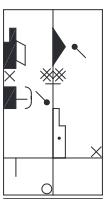
4. ábra. $2b_1$ motívum
Kovács Henrik, 2019



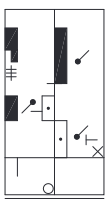
5. ábra. $2b_2$ motívum
Kovács Henrik, 2019

A *2* motívumtípus *2c* altípusában a ♫♩ támasztékritmus minden fázisa váltó támaszték, így ide tartoznak a klasszikus háromlépő motívumok. A $2c_1$ változatban a második fázisban harmadsúlyos váltó támaszték van (6. ábra). A $2a_2$ változattal ellentétben – ahol a második ♪-adban harmadsúlyos pozícióba lép a táncos – a $2c_1$ változatban a támasztékot csak egy lábra helyezi, ezért a *2c*-t külön altípusba soroltuk. A $2c_1$ motívumot Gál Pál leggyakrabban az új térrészbe érkezéskor táncolja. Alváltozatában, a $2c_{1v}$-ben (4.12) az első negyedben érintést is láthatunk. A 7. ábrán bemutatott $2c_2$ változatban a motívumban részleges súlyos támaszték található. Jellemzően a második ♪-ban, de a 4. strófa 7. ütemében található motívum-

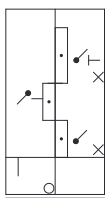
ban a részleges súlyos támaszték egyszer megjelenik az első és harmadik ♪ -ban is. Egy alváltozatot különítünk el $2c_{2v}$ jelöléssel (2.8). A $2c_{1v}$ alváltozathoz hasonlóan az első ♩ -ben itt is érintést láthatunk. A $2c_3$ változatban mindhárom támaszték teljes súlyos (8. ábra). Alváltozatában, a $2c_{3v}$-ben minden támaszték lépés, a motívumot a táncos a hosszú, fizikailag megterhelő tánc végén adja elő.



6. ábra. $2c_1$ motívum
Kovács Henrik, 2019



7. ábra. $2c_2$ motívum
Kovács Henrik, 2019



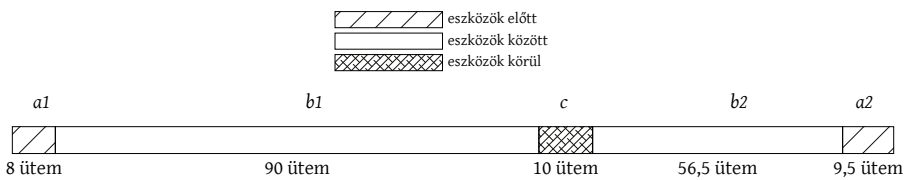
8. ábra. $2c_3$ motívum
Kovács Henrik, 2019

Gál Pál előadásában három nagy térhasználati módot különböztethetünk meg. A táncfolyamat elején és végén az üvegekből kialakított kereszt *előtt* (9. ábra fotója és a 12. ábra *a1*, *a2* jelzetei), majd annak *közeiben* (10. ábra fotója és a 12. ábra *b1*, *b2* jelzetei), valamint a keresztforma *körül* (11. ábra fotója és a 12. ábra *c* jelzete) járja ugrását. A három térhasználati módot és a hozzájuk kapcsolódó zenei időtartamot a 12. ábra mutatja. A táncfolyamat térbeliségét bemutató *a1 b1 c b2 a2* szerkezeti képletben keretes szerkezetet, valamint a klasszikus műformák között is ritkának számító tükörív szerkezetet ismerhetünk fel.

9. ábra. Az eszközkereszt előtti tánc.
Ft. 819.4

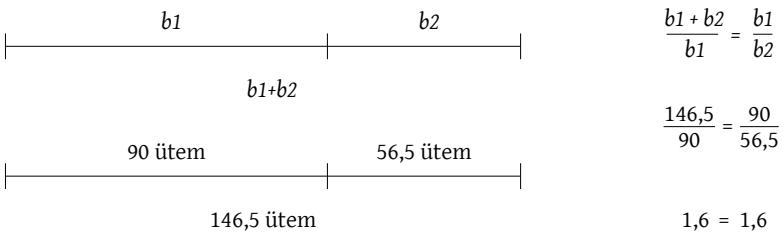
10. ábra. Az eszközkereszt közeiben járt tánc.
Ft. 819.4

11. ábra. Az eszközkereszt körüli tánc.
Ft. 819.4



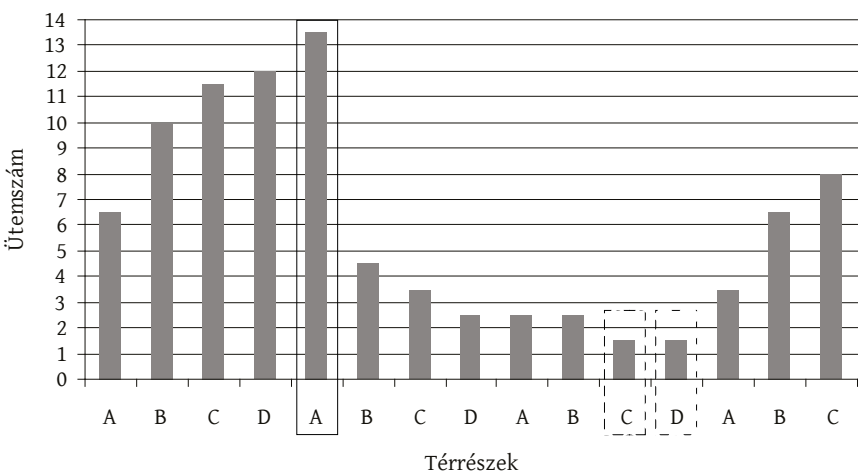
12. ábra. Térhasználati módok és időtartamuk.
Kovács Henrik, 2019

A 12. ábrán jól látszik, hogy a táncos a legtöbb időt az üvegekből kialakított kereszt *közeiben* tölti el. Az egész folyamatot bevezető és az azt lezáró, eszközökkel szembeni tánc szinte egyenlő megoszlásban csupán elenyésző mennyiséget tesz ki. A bevezető és a lezáró koreográfiai egység helyzetéből és hosszából adódóan keretet ad a folyamatnak. Az üvegekből kialakított kereszt körül táncolás szintén csak kis hányadát teszi ki a táncfolyamatnak, ugyanakkor két részre bontja az előadás lényegét adó, mutatványos, a *közökben* járt táncot. Szerkesztésmódjának érdekessége, hogy a 12. ábrán *c*-vel jelölt körbetáncolási szakasz – mely tánctechnikailag egyfajta csúcspontot képez – a táncot pontosan az aranymetszés szabálya szerint bontja ketté. A természetben és a művészetekben megtalálható arányt a *b1* és *b2* szakaszokra vetítve az 13. ábra mutatja.



13. ábra. A *b1* és a *b2* jelzetű térhasználati módok aránya.
Kovács Henrik, 2019

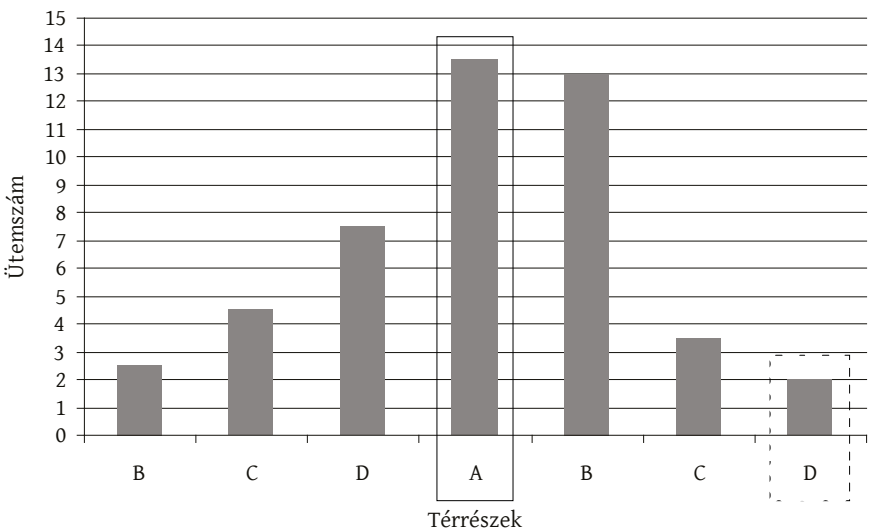
Érdemes megvizsgálni az egyes térrészekben eltöltött időt is. Az eszközök között táncolt *b1* részben Gál Pál összesen 3+¾ kört tesz meg úgy, hogy az egyes térrészekben először egyre több, majd fokozatosan kevesebb, végül ismét egyre több időt tölt el. A 14. ábrán megfigyelhetjük, hogy legtöbbet a második kör elején az *A* térrészben táncol (13 ütem), legkevesebbet a harmadik kör *C* és *D* térrészében eltöltött 1,5 ütem teszi ki. A legtöbb időt folyamatos, a legkevesebb időt pontozott vonallal emeltük ki.



14. ábra. A *b1* táncrészlet térrészeiben eltöltött idők.
Kovács Henrik, 2019

Figyelemre méltó, hogy az egy térrészben eltöltött legtöbb és legkevesebb idő az első eszközök között táncolt koreográfiai egységet (*b1*) sajátos időarányban osztja fel. Szinte tökéletesen harmadolja, hiszen a legtöbb időt az ötödszörre használt *A* térrészben, míg a legkevesebbet a 11-12-szerre használt *C* és *D* térrészekben töltötte.

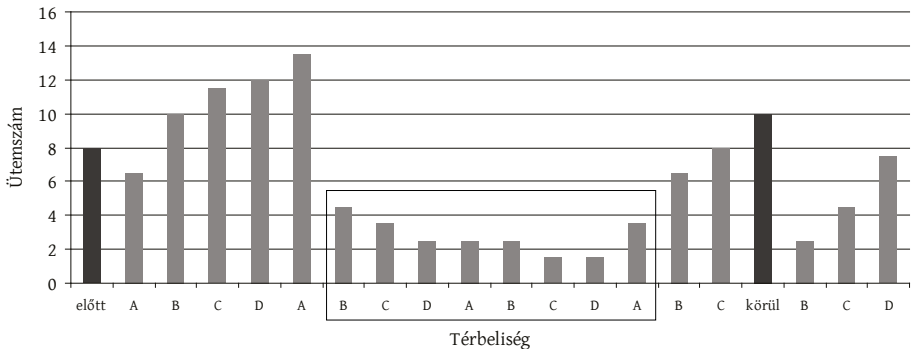
A *b2* jelű eszközök között táncolt részben – amely rövidebb az előző *b1*-nél – érezhető némi bizonytalanság. A táncos jelezte a zenekarnak, hogy be szeretné fejezni a táncot, a zenekar azonban nem állt le. Gál Pál táncában e bizonytalanság ellenére az arányosság megmaradt. A *b2* táncrészletben 1+¾ kört jár be a táncos. A 15. ábra szerint legtöbbet a második kör *A* térrészében, legkevesebbet a második kör utolsó, *D* térrészében töltötte, de nagyon közel áll ehhez az első (*B* térrész 2,5 ütemnyi tánccal) és az utolsó előtti (*C* térrész 3,5 ütemnyi tánccal) térrészekben előadott időtartam is. Így itt egy arányos haranggörbét kapunk, melynek eleje és vége szinte megegyezik, maximuma az egység közepén található.



15. ábra. A *b2* táncrészlet térrészeiben eltöltött idők.
Kovács Henrik, 2019

Fent már említettem, az előadó be kívánta fejezni táncát az eszközök körültáncolása után a *D* térrészben, de ezt valószínűleg nem sikerült eléggé egyértelműen jeleznie a prímásnak, és végigtáncolta még azt az egy strófát, amely után a zenészek végül leálltak. A 16. ábrán a táncfolyamatnak csak azon részét tüntettem fel, amely az előadói szándék szerinti táncot tartalmazza, tehát figyelmen kívül hagyja a ráadásként játszott strófát. E rövidebb folyamatban a térrészekben eltöltött időt tekintve három időarány-emelkedési tendenciát vehetünk észre. A második és a harmadik nagyon közel vannak egymáshoz, tekinthetjük fokozásnak, mellyel a táncfolyamat csúcspontra ér. Más szemszögből tekintve, a táncfolyamat közepére eső, a 16. ábrán bekeretezett részletben egy másik csúcspontot figyelhetünk meg, ahol Gál Pál gyorsan váltja a térrészeket, tehát az előzőekkel szemben igen rö-

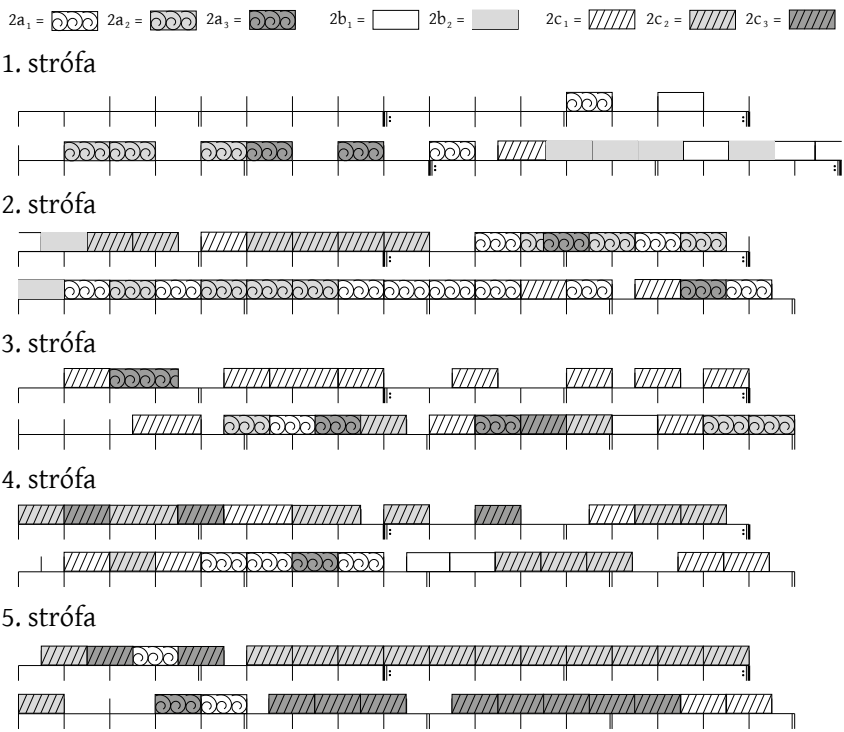
vid időt tölt az üvegekből kialakított kereszt egy-egy közében. Ezt a táncrészletet mindkét oldalról 6-6 térhasználati mód keretezi.



16. ábra. Az előadói szándék szerinti táncrészlet térrészeiben eltöltött idők.
Kovács Henrik, 2019

A következőkben a térhasználati mód és a fent részletezett 2 motívumtípus összefüggéseit vizsgálom. A *2* motívumtípus a táncfolyamat abszolút uralkodó motívuma. Kiemelkedő szerepe nemcsak az összütemszám arányában, hanem a három altípusban a nyolc változat kilenc alváltozatának számából is látszik. Gál Pál a 2,5 perces tánc alatt csak a háromlépő motívumból 25 különböző változatot táncol. Az altípusok elhelyezkedése a táncfolyamaton belül érdekes mintázatot mutat. Gál Pál az eszközök előtti (lásd a 12. ábra *a1* jelzetét, melyet 9. ábra fotója mutat be) koreográfiai részt követő négy zenei sorban a nyolc motívumváltozatból hetet eltáncol, mindezen túl az altípusokat megközelítőleg soronként váltja. A táncfolyamat harmadik sorát a *2a*, a negyedik sorát a *2b*, az ötödik sorát a *2c* altípusból építi fel, mintegy előrevetíti, felvillantja a később megjelenő változatokat. A következőkben két nagyobb, közel egyforma, 2,5 zenei sor terjedelmű táncrészletben zömében a *2a* altípust és a $2c_1$ változatot járja. Majd a *2* motívumtípus változatainak tekintetében következik a csúcspont, ahol tizennégy ütemen keresztül (3.11–24) egymás után nem táncol el két egyforma változatot. Ezt követi egy csak a *2c* altípusból álló rész, amellyel felépíti az eszközök körüli (lásd a 12. ábra *c* jelzetét, melyet a 11. ábra fotója szemléltet) térbeli egységet. A következő eszközök közötti (lásd a 12. ábra *b2* jelzetét, melyet 10. ábra fotója mutat be) táncrészt a *b1* táncrészlethez hasonlóan változatos módon vezeti be, tehát Gál Pál itt is a változatok többségét előadja. A *b2*-t túlnyomó többségében ugyancsak egy altípusból (*2c*) építi fel, amely már része a keretes szerkezetnek, hiszen az utolsó öt zenei sorban ismét felvonultatja a változatok majd mindegyikét.

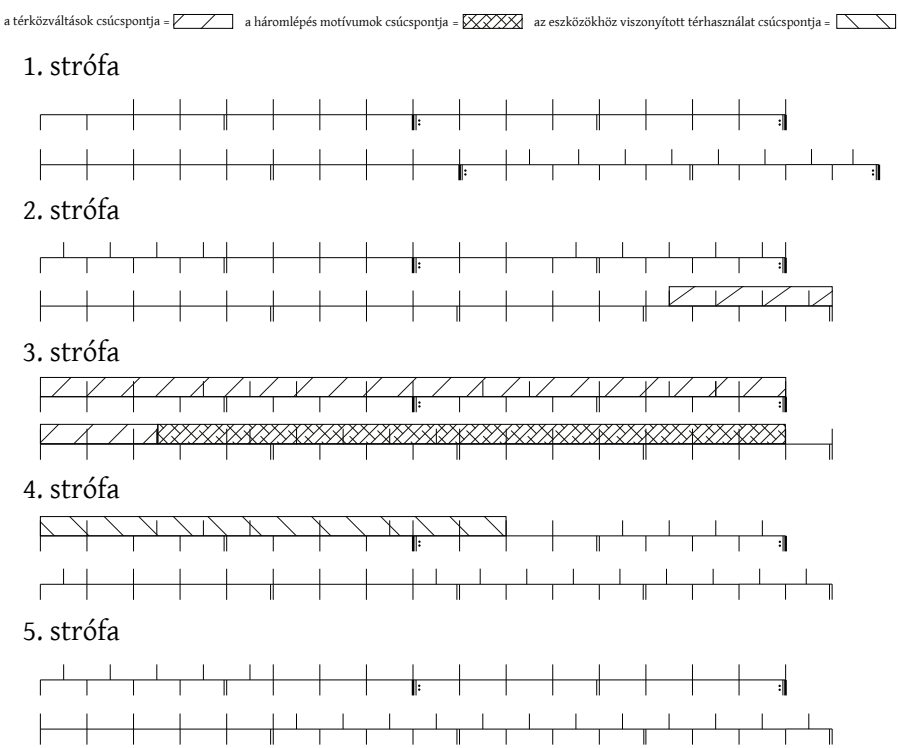
A *2* motívumtípus megjelenésének fent részletezett törvényszerűségeit a teljes táncfolyamatra vonatkoztatva az alábbiak szerint foglalhatjuk össze (melyet a 17. ábra szemléltet): *x y X y x y x*, ahol *x* jelöli a sok változat megjelenését hosszabb idő alatt, *y* az egy változat táncolását ugyancsak hosszabb időn keresztül, míg *X* a sok változat előadását nagyon rövid idő alatt. Megfigyelhetjük, hogy a visszatérő hosszabb részek közé egy igen változatos, egyben igen rövid rész ékelődik. A hosszabb, motivikailag változatos vagy egynemű részek periodikusan váltják egymást.



17. ábra. A *2* motívumtípus előfordulása a teljes táncfolyamatban.
Kovács Henrik, 2019

Az eddigiekből kitűnik, hogy a táncfolyamat több csúcsponttal is rendelkezik (18. ábra). Időrendben az első a térközváltások csúcspontja. Ahol a kereszt alakban lehelyezett üvegek által négy térrészre osztott közökben a táncidőt vizsgálva arra az eredményre jutunk, hogy a táncos eleinte egyre hosszabb időtartamot (6-tól 14 ütemig), majd gyors térrész váltásokkal egyre kevesebb időt (4 ütemtől 1,5 ütemig) tölt el. Gál Pál táncát folyamatos időtartam növekedéssel zárja le. A tánc egyik legnehezebb részlete a magas eszközök által meghatározott speciális térben lát-

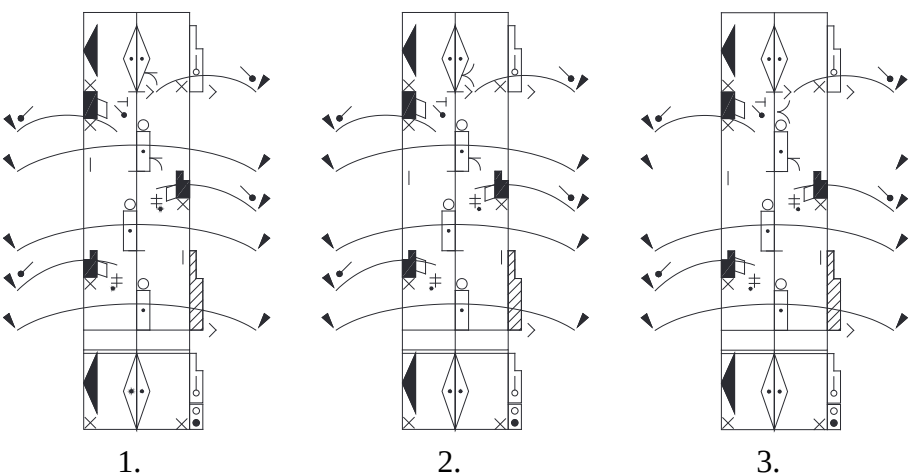
ható gyors térrész váltás. Ezt a csúcspontot követi a gyors motívumváltások sora, melyet a fentebb közölt szerkezeti képletben *X* jelzettel ábrázoltam. A tánc ezen részletében – a 3. strófa második felében – a 17. ábrán látható módon nagyon rövid idő alatt, ütemenként váltva más-más *háromlépő* motívumot ad elő a táncos. A táncos még egy további csúcsponttal fokozza bemutatóját. Az eszközök által kijelölt tér nem csupán a négy térrész tekintetében fontos Gál Pál számára. Megkülönbözteti az eszközök előtti, az eszközök fölötti (az előbbiekben részletezett szabályszerűséggel) és az eszközök körüli térhasználatot is. A táncfolyamat elejét és végét az eszközök előtti rész keretezi. A lényegi részt, az eszközök közötti táncot egy eszközök körüli tánc osztja ketté. Az üvegek körbetáncolásakor egyidejűleg saját tengelye körül is fordul úgy, hogy az eszközök közül egyet sem dönt fel, de meg sem érinti azokat. Ennek következtében ezt a táncolási módot a tánc harmadik csúcspontjának tekintem. A folyamatbeli helyzetét tekintve szorosan követi az előbbi két csúcspontot. A tánc aprólékos lejegyzése tehát igen mély szerkezeti összefüggésekre derített fényt.



18. ábra. A táncfolyamat csúcspontjai.
Kovács Henrik, 2019

A magyar nyelvterület keleti régiójában, az Erdélyben található Székelyföld Makfalva (*Ghindari*, Maros megye, Románia) falujában is találunk a táncalkotás logikusságára utaló, lejegyzés nélkül nehezen észrevehető mozdulattartalmakat. Csombor Endre székely verbunkjában[9] két fő motívumtípust jár. A *háromlépő* és *csapásoló* motívumok jellemzően periodikusan váltják egymást. Minden sor végén lezáró motívum látható. Jelen esetben az egyik *csapásoló* motívumának változatait vizsgálom meg részletesebben.

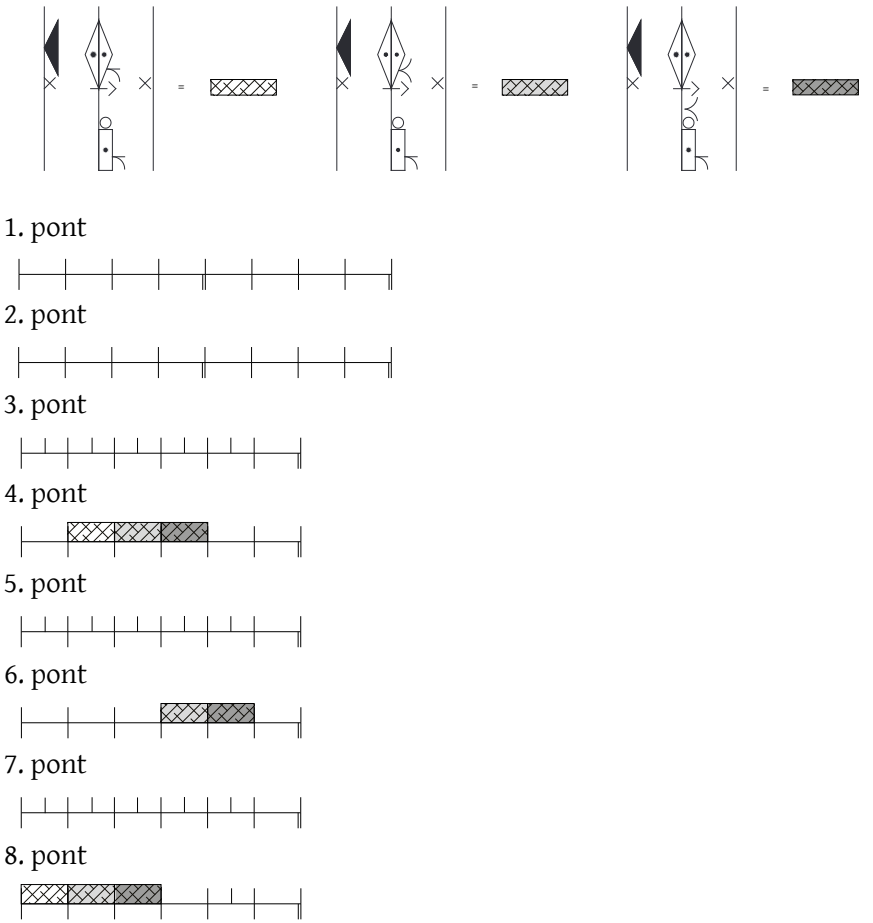
A motívum lényegi különbsége a támasztóláb lábfőrész váltásaiban érhető tetten. A sarokról talpra gördülés ritmikai helyeinek alapján három változat különíthető el. Az első változatban (19. ábra 1. motívum) a harmadik negyed jobb lábas sarok támasztékvétele a motívum egész alatt megmarad. A második változatban (19. ábra 2. motívum) a jobb lábas sarkon vett támaszték a negyedik negyedre, a bal láb pozícióba zárásával egyidejűleg talpra gördül. A harmadik változatban (19. ábra 3. motívum) a talpra gördülés megelőzi a bal lábas támasztékvételt. Így a motívum ♫♩ ritmusúvá válik.



19. ábra. Makfalvi verbunk csapásoló motívum változatai.
Kovács Henrik, 2019

A részletes lejegyzés segítségével megállapítható, hogy Csombor Endre táncában nemcsak a *figurázó* és *csapásoló* motívumok váltakoznak a zenei sorokhoz illeszkedően, hanem a vizsgált *csapásoló* motívum egyre bonyolultabb, nehezebben kivitelezhető variánsai is logikus sorrendben követik egymást. A szerkezeti ábrán (20. ábra) a csak most vizsgált motívumot és a lényegét jelentő lábfőrész váltást ábrázolom.

[9] Ft. 625; Tit. 1374.

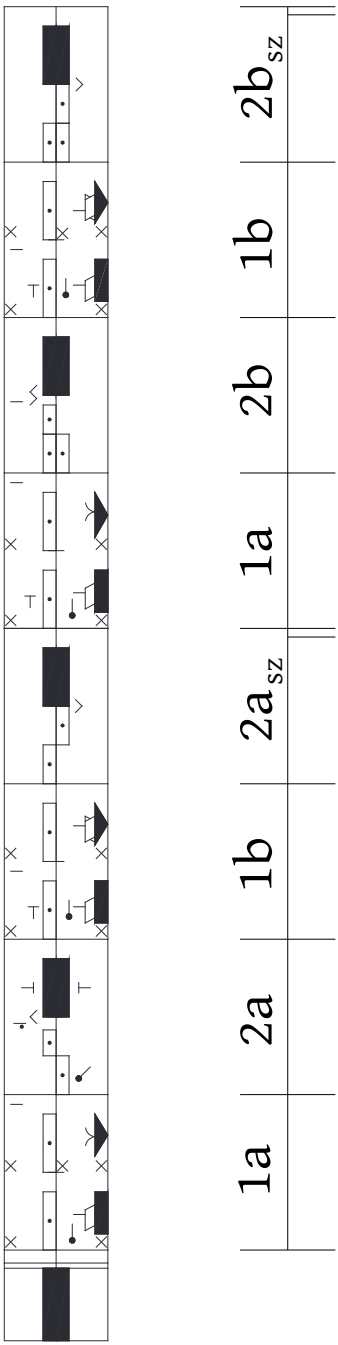


20. ábra. Makfalvi verbunk csapásoló motívumainak helye a tánc szerkezetében.
Kovács Henrik, 2019

A fent bemutatott táncszerkesztési elvek nemcsak férfiak, hanem nők táncában is felfedezhetők. Ennek egyik szép példája a mezőföldi Alapon élő Ulicza Jánosné Bernáth Rozália páros ugrós táncában látható.[10] A pár alapvetően egységes, egymáshoz ritmikában és táncszerkesztésben nagyban igazodó táncában a nő számos, lejegyzés nélkül nehezen észrevehető szabályszerűséget alkalmaz.[11] Most csupán táncának első nyolc ütemét vizsgálom.

[10] Ft. 389.13c; Tit. 1410.

[11] A tánc teljes elemzése megjelent Fügedi–Kovács 2014: 74–80. A táncfolyamat lejegyzése megjelent Fügedi–Vavrinecz 2013: 243–236: 46. tánc.



A 21. ábra a táncrészletet és a szerkezeti ábrát mutatja. Első szabály, hogy a ♩♩ ritmusú ismétlő támasztékú ugrásokból, és az egyidejű elől és oldalt érintésekből álló *1*-es motívumot minden esetben a ♪♪♩ ritmusú páros támasztékkal záródó *2*-es motívum követi. Második szabály, hogy a négyszer közel azonosan visszatérő *1*-es motívumot rondószerűen mindig más *2*-es motívum kísér. Harmadik szabály, hogy az *1*-es és a *2*-es motívumtípusok egymás után sohasem jelennek meg azonos formában. Ez leglátványosabban a *2*-es motívum két altípusának és azok szimmetrikus ($_{sz}$ jelzettel ábrázolva) változatainak ismétlődéseiben jelentkeznek. A *2a* motívumban a váltó támasztékokat az utolsó fázisban zárás követi. A *2b* motívumban az első és az utolsó fázis a páros támaszték. Az egy lábas támasztékok minden esetben szimmetrikusak az előtte lévőkkel. Ez az elv felfedezhető az *1*-es motívumtípus esetében is. Itt a motívum lényegét adó érintésekben érhető tetten a logikus táncszerkesztés. Az *1a* motívumban az első negyedre elől féltalpon, a második negyedre oldalt talpon, míg az *1b* motívumban mindkét fázisra féltalpon érint a táncos. A két motívumváltozat szabályosan ismétlődve követi egymást a táncfolyamatban. Tehát az első látásra egyszerűnek tűnő táncrészletben felfedezhetünk rondóformát, azonos és szimmetrikus ismétlést és az egymást követő motívumok váltakozását.

Az előző példákból kitűnik, hogy a tánc lejegyzése elengedhetetlen a nehezen észrevehető szerkesztési elvek felismeréséhez. A más művészeti ágakban jól ismert szerkesztési formák az intézményes táncos, vagy koreográfusi képzésben soha részt nem vett hagyományos közeg-

21. ábra. Ulicza Jánosné Bernáth Rozália táncának részlete és a szerkezeti ábra. Kovács Henrik, 2019

ben felnőtt táncosok szabadon rögtönzött táncaiban is megjelennek. A tükörív-, a keretes szerkezet, a rondó forma, az azonos és szimmetrikus ismétlés, a motívumok változatos egymásutánisága és az aranymetszés mellett érdemes felfigyelni a különféle szerkesztésmódok egyidejű megjelenésére. A számtalan tényező, mint a tánc térbelisége, a motívumok változatossága és egymásutánisága, a különböző mozdulattartalmak (támasztékvételek, lábfőrész váltások, érintések) logikus megjelenése különleges táncalkotási koncepciókról tanúskodnak. Külön figyelmet és további kutatást érdemel ez a többsíkú szerkesztési elv, mely a rövid táncfolyamatok esetében is egyidejűleg más-más táncalkotási szinten sűríti egybe a magas művészetekben is használt szerkesztési módokat.

A fenti vizsgálatok nemcsak arra világítanak rá, hogy a szerkezeti elemzésekben nélkülözhetetlen a tánclejegyzés, hanem a két tevékenység kölcsönösségét, egymást kiegészítő voltát is alátámasztják. Hiszen a tánclejegyzés során a lejegyző számos kérdéssel találja szemben magát a korábbi lejegyzésekkel kapcsolatban. A szerkezeti elemzés nagyban segít megfejteni filmen látható mozgást, melynek következtében a lejegyző még tökéletesebb táncnotációt készíthet.

Végezetül tanárom, kollégám, mentorom közös kötetünk előszavában írt gondolataival zárom tanulmányom:

> A szerkezet, a táncok rejtett világának megismerésén túl a közös munka egyik legjelentősebb tanulsága az volt, hogy az improvizált, esetenként rossz minőségben rögzített, nehezen megfigyelhető néptáncok lejegyzéseit csak az elemzési munkát követően érdemes közreadni. A tánc belső eseményeinek, törvényszerűségeinek, a mozdulatok »logikájának« feltárása nagymértékben segíti a kezdetben csak a látványra hagyatkozó lejegyzőt abban, hogy a mozdulatokat, az eredeti táncok előadóival szóban meg nem beszélhető *kifejezési szándékot* mélyebben, tisztábban, pontosabban megértse, majd vethesse papírra, ami jelekkel a táncból megfogalmazható.[12]

[12] Fügedi 2014: 11.

Irodalom

FÜGEDI János
2014 Az ugrós táncok elemzésének háttere. In FÜGEDI János – KOVÁCS Henrik (szerk.): *Mezőföldi ugrósok, Táncelemzések*. Budapest: L'Harmattan Kiadó, MTA BTK Zenetudományi Intézet. 9–11.

FÜGEDI János – KOVÁCS Henrik (szerk.)
2014 *Mezőföldi ugrósok, Táncelemzések*. Budapest: L'Harmattan Kiadó, MTA BTK Zenetudományi Intézet.

FÜGEDI János – VARGA Sándor
2014 *Régi tánckultúra egy baranyai faluban*. Budapest: L'Harmattan, MTA BTK Zenetudományi Intézet.

FÜGEDI János – VAVRINECZ András (szerk.)
2013 *Régi magyar táncstílus – Az ugrós. Antológia*. Budapest: L'Harmattan, MTA BTK Zenetudományi Intézet.

GÖNYEI Sándor – LUGOSSY Emma
1947 *Magyar népi táncok*. Budapest: Budapest Székesfőváros Irodalmi és Művészeti Intézete.

MARTIN György – PESOVÁR Ernő
1964 A motívumtípus meghatározás a táncfolklórban. In DIENES Gedeon (szerk.): *Tánctudományi Tanulmányok*. Budapest: Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Bizottsága. 193–234.

SZENTPÁL Mária, Sz.
1953 *Pusztafalutól Karcsáig – Abaujmegyei táncok és dalok*. Budapest: Zeneműkiadó.

SZENTPÁL Olga – VOLLY István
1947 *Parádé. Táncjáték. (Régi balatonszárszói népi játék nyomán)*. Budapest: Munkás Kulturszövetség.

Archívumi források

MTA BTK Zenetudományi Intézet Népzene- és Néptánckutató Osztály és Archívum

Filmtár

Ft. 819.4 (Pákozd), Ft. 625. (Makfalva), Ft. 389.13c (Alap).

Táncírástár

Tit. 1413. (Pákozd), Tit. 1374. (Makfalva), Tit. 1410. (Alap).

The Essential Role of Laban Kinetography in the Dance Analysis

The goal of this paper is to highlight the essential role of Laban kinetography in ethnochoreological research. Analyses of the structure, composition and motif system of dances can serve their function fully if they perform a comprehensive examination of movements that are the foundation of the dance. For this purpose, even in the case of dances recorded as moving images, the most suitable approach is to interpret the dance as a result of a movement analysis during the recording, the physical manifestation of which is the Laban kinetographic score of the dance. Hungarian folk dance research is particularly characterized by the close relationship between dance analysis and dance notation. Continuing the tradition, the study presents the compositional and motif structure of two dances – the dance of the female member of a couple *ugrós* dance form Alap, and a *verbunk* form Makfalva. The patterns and rules of construction revealed in the analysis of the seemingly simple dances show a quite deep, in one case diverse and complex, yet logical structure. In the exploration of the structure of the dance details, the Laban kinetographical partiture made with great care by János Fügedi played a key role.

Misi Gábor

A lábfők helyzetének értelmezései[1]

Bevezetés

Ebben a tanulmányban néhány egyszerű kinetogram jelentését vizsgáljuk meg a leírt mozgás bizonyos pontosságának követelményével. Megmutatjuk, hogy a kinetográfiai nyelvjárások megléte és az egységes, precíz definíciók hiánya miatt többféle értelmezés lehetséges a lábfők helyzetére vonatkozóan. A kinetogramokból egyértelműen kell tudnunk meghatározni a lábfők helyét a talajon, mivel a kinetográfiában, mint konzisztens rendszerben, minden jelkombinációnak pontosan meghatározott jelentésűnek kell lennie.

A lábfők helyzetét lábnyomrajzokon mutatjuk be egy négyzetrács segítségével. A lábnyomokat egy-egy ovális forma képviseli. A sarokrész a bal lábnál üres, míg a jobb lábnál feketített.[2] A rajzokon a lábfőket 3:1 hosszúság-szélesség aránnyal tüntetjük fel.[3] A négyzetrácson mérhető a lábfők helyzetének pontossága. Milliméternyi pontosságot nem mutat egy ilyen ábra, de pontos kíván lenni egy rácskocka, azaz egy lábfőszélesség erejéig, és ez a pontosság elvárható a mozdulat végrehajtása során is.

A kinetogramok értelmezése során meg fogjuk határozni a mozdulat típusát és a támaszték változását, a lábfők forgatottságát, a mozdulat irányát és annak viszonyítási alappontját, a mozdulat távolságát és annak számítási módját. A mozdulat előtt és után támasztékot adó lábfők közötti távolság különböző módokon számítható, mivel két távolságdefiníció él, lásd a következőkben, és csak az egyik definíció használja ugyanazt a viszonyítási alappontot, amit a mozdulat irányának meghatározására használ.

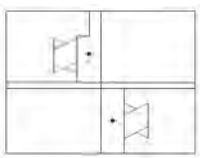
---

1 A tanulmány korábban már megjelent angol nyelven: Misi 2012.

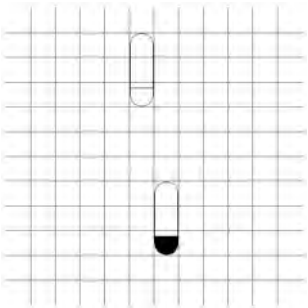
2 Szentpál 1976a: 55; IV/1. ábra.

3 Szentpál 1976b: 4.

Előre lépés normál távolságra



1. ábra. K1 kinetogram. Misi Gábor, 2019



2. ábra. F1 lábnyomrajz. Misi Gábor, 2019

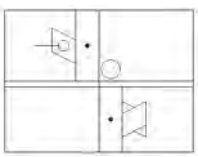
A *K1* kinetogram szerint kiindulásként a jobb lábon állunk, a mozdulat során átlépünk a bal lábra. A jobb és a bal lábfő egyaránt párhuzamos az előre iránnyal. A lépés iránya előre. A kinetogramon az előre irányjel nem azt jelenti, hogy a bal láb a másik láb elé kerül. Az egész test előre mozdul, a bal láb saját sínjére lép.[4] A távolság nincs térmértékjellel jelölve, ezért normál távolságot kell értenünk.

A normál távolságot Szentpál Mária a következőképpen határozza meg: „A súlylábnál a normális távolság egy lábfőhossz a két lábfő egymáshoz legközelebb fekvő pontja között."[5] Ann Hutchinson Guest definíciója szerint a normál távolság két lábfőhossz az egyik lábfő sarkától a másik lábfő sarkáig mérve,[6] vagy az egyik lábfő közepétől a másik lábfő közepéig mérve.[7] Szentpál meghatározásának megfelelően a négyzetrácson a 3 egység hosszú lábfők között 3 egységnyi távolságot kell hagynunk, hogy megadjuk a bal lábfő helyzetét. Ezt mutatja az *F1* ábra. Hutchinson távolságdefinícióját használva 6 egységet kell mérnünk saroktól sarokig. Evvel ugyanazt a lábnyomrajzot kapjuk, ami az *F1* ábrán látható. A *K1* kinetogramhoz egyértelműen az *F1* lábnyomrajz tartozik. Itt nincs ellentmondás.

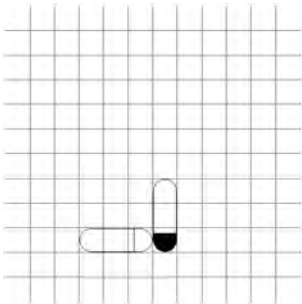
---

4 Szentpál 1976a: 23; 1. ábra, Knust 1997: 22; 136. ábra, Hutchinson Guest 2005: 54: 63a ábra.
5 Szentpál [é.n.]: 95; 109a-b ábra.
6 Hutchinson Guest 2005: 142: 220. ábra.
7 Hutchinson Guest–Haarst 1991: 120: 36a ábra.

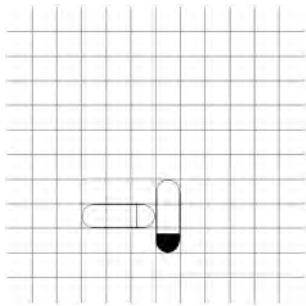
Helyben lépés forgatott lábfővel



3. ábra. K2 kinetogram.
Misi Gábor, 2019



4. ábra. F2a lábnyomrajz.
Misi Gábor, 2019

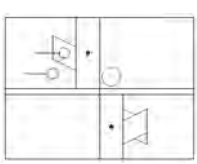


5. ábra. F2b lábnyomrajz.
Misi Gábor, 2019

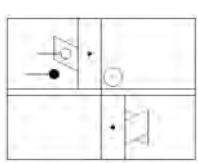
A *K2* kinetogram szerint kiindulásként a jobb lábon állunk, a mozdulat során a bal lábbal pozícióba lépünk. A jobb lábfő párhuzamos az előre iránnyal, a bal lábfő 90 fokot kifelé forgatott. A lépés iránya helyben. A bal láb nem lép rá a jobbra, hanem mellé lép saját sínjén, így I. pozíció jön létre, ahol a bal láb kiforgatott.

Szentpál Mária definíciója szerint a kiforgatott I. pozícióban a sarok a sarokhoz ér.[8] A lábfők elhelyezkedését az *F2a* lábnyomrajz mutatja. A lábfők egy másféle elhelyezkedését kapjuk az *F2b* ábrán látható módon, ha a lábfők középpontjait tekintjük oldalt irányúnak egymáshoz képest.[9]

A kétféle lábfőelhelyezkedést fehér, illetve fekete oldalt pozíciójeleket használva tudjuk megkülönböztetni az ICKL döntésének értelmében.[10] A *K2a* kinetogramhoz az *F2a* lábnyomrajz, a *K2b* kinetogramhoz az *F2b* lábnyomrajz tartozik.



6. ábra. K2a kinetogram.
Misi Gábor, 2019



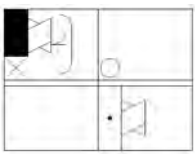
7. ábra. K2b kinetogram.
Misi Gábor, 2019

A magyar táncírás gyakorlata az 1979-es ICKL döntés után is fekete pozíciójeleket alkalmazott az *F2a* értelmében.[11] Pozíciójel használata nélkül nem egyértelmű, az *F2a* vagy az *F2b* lábnyomrajz felel meg *K2* jelentésének.

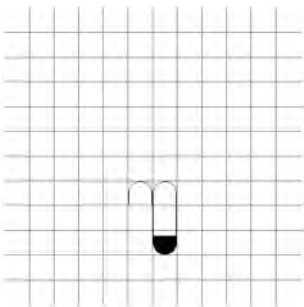
---

8 Szentpál 1976a: 170; XI/16b ábra.
9 Marion 1979: 4. tábla, C11 ábra.
10 ICKL 1979: 58.
11 Szentpál 1987: 2.

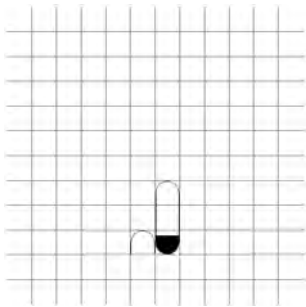
Helyben érintés



8. ábra. K3 kinetogram.
Misi Gábor, 2019



9. ábra. F3a lábnyomrajz.
Misi Gábor, 2019



10. ábra. F3b lábnyomrajz.
Misi Gábor, 2019

A *K3* szerinti mozdulat egy részleges súlyos pozícióba lépés a bal lábbal. Az érintő lábgesztus részleges súlyt kap. Ez vehető 1/4 súlynak[12] vagy 1/3 súlynak,[13] ez a mennyiség nem befolyásolja a lábfők helyzetének meghatározását. Mindkét lábfő párhuzamos az előre iránnyal. Az érintés iránya helyben, a bal lábfő lábujjrésze érinti a talajt.

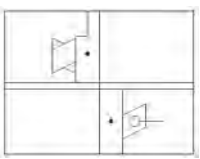
A *Táncjelírás* című könyv megállapítja, a lábfő bármely lábfőrész esetén ott érinti a talajt, ahol talpérintéskor tenné, azaz ahová az adott irányjel szerint lépnénk.[14] Ezesetben a bal lábujj a jobb súlyláb lábujja mellett érinti a talajt, ahogy azt az *F3a* ábra mutatja. A *Spatial Variations* című könyv más értelmezést ad, miszerint a lábujj a sarok mellett érint.[15] Az *F3b* ábra ezt a lábnyomrajzot mutatja. A Knust-féle *A Dictionary of Kinetography Laban* alapirányban csak talpérintésre ad példát, ezt az esetet nem vizsgálja.[16]

Ha az érintő gesztust I. pozíciós zárás követi, amit csúsztatás nélkül kell megvalósítani, a hutchinsoni értelmezésben külön jelölés szükséges ehhez az ún. súlyvételt előző érintéshez.[17] Ha az érintő gesztus nem súlyvételt előző, nem tudni, melyik *K3* értelmezése, *F3a* vagy *F3b*, és nincs megkülönböztető jelölés sem rá.

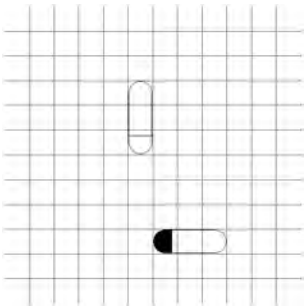
---

12 Szentpál 1976a: 120: VIII/9. ábra.
13 Knust 1997: 48: 223b ábra.
14 Szentpál 1976a: 178: XI/31c ábra.
15 Hutchinson Guest–Kolff 2003: 180: 47bv-bw ábra.
16 Knust 1997.
17 Marion 1979: 11: 9i ábra.

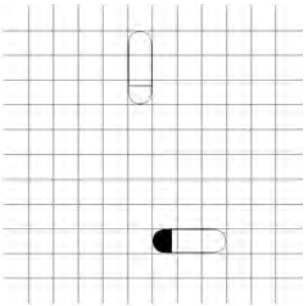
Előre lépés normál távolságra forgatott lábfőkkel



11. ábra. K4 kinetogram.
Misi Gábor, 2019



12. ábra. F4a lábnyomrajz.
Misi Gábor, 2019

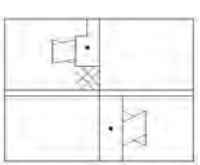


13. ábra. F4b lábnyomrajz.
Misi Gábor, 2019

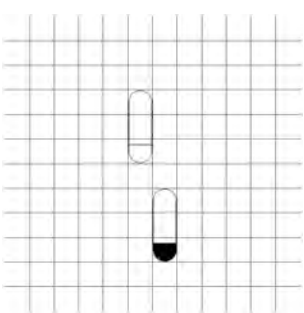
A *K4* szerinti mozdulat egy lépés a jobb lábról a balra. A jobb láb 90 fokot kifelé forgatott, a bal láb párhuzamos. A lépés iránya előre, a bal láb sínre lép.

A távolság Szentpál szerint egy lábfőhossz a két lábfő között. Az *F4a* lábnyomrajzon a 3 rácskockányi helykihagyás ezt mutatja. Amennyiben a Hutchinson-féle két lábfőhossznyi távolságot saroktól sarokig mérjük fel, az *F4b* lábnyomrajzát kapjuk.[18] A *K4* kinetogram jelentése többértelmű. Nincs megkülönböztető és pontosító jelölés arra vonatkozóan, melyik távolságdefiníció értendő a kettő közül.

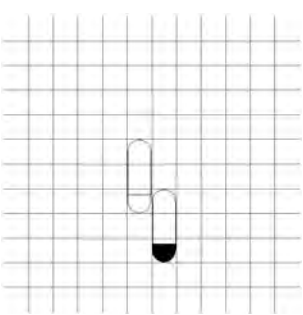
Előre lépés igen kis távolságra



14. ábra. K5 kinetogram.
Misi Gábor, 2019



15. ábra. F5a lábnyomrajz.
Misi Gábor, 2019



16. ábra. F5b lábnyomrajz.
Misi Gábor, 2019

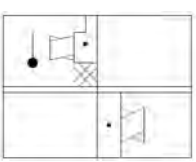
A *K5* szerinti mozdulat egy lépés a jobb lábról a balra. Mindkét lábfő párhuzamos az előre iránnyal. A lépés iránya előre, a sínpárkonvenció érvényes. A lépés távol-

[18] Lásd még Hutchinson Guest 1990: 6: 3e-f ábra.

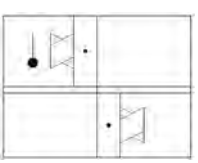
sága a térmértékjel szerint csökkentett. Különféle térmértékskálák léteznek, ezek különbözőségéről itt nem szólunk.[19] A kettőzött X azt jelenti, a lépés távolsága a normál lépés távolságának 1/3-ára csökken, akár Szentpál háromfokú skáláját,[20] akár Hutchinson vagy Knust hatfokú skáláját tekintjük.[21]

A *K5* kinetogram különböző értelmezéseit nem a szűkítés mértékének, hanem a szűkítési *nullpont* értelmezésének eltérése okozza. A szűkítési skála nullpontja a lábfő azon helyzetét jelenti, ahol a szűkítettség a maximumát, a távolság a minumumát éri el, azaz a két lábfő távolsága zéró. Szentpál definíciója szerint a távolság abban az esetben zeró, tehát maximálisan szűkített, amikor a két lábfő egymást érinti. A *K5* kinetogramhoz ebben az értelmezésben az *F5a* lábnyomrajz tartozik, ahol a 3 rácskockányi távolság harmadára, 3/3=1 egységnyire csökkentett. Hutchinson és Knust értelmezésében a maximálisan szűkített helyzetben a két sarok érintkezik. A szűkítés hatodik foka zéró lépéshosszat, azaz helyben lépést jelent.[22] A *K5* kinetogram esetén a saroktól sarokig mért 6 rácskockányi távolság harmadára, 6/3=2 egységnyire csökkentett, amit az *F5b* lábnyomrajz mutat.

A *K5* kinetogram jelentése többértelmű. A Szentpál definíciót használva a *K5c* kinetogramon jelölt távolság 1 rácskocka helykihagyással értelmezendő. Ez a távolság nagyobb a *K5d* kinetogramon jelöltnél, ahol az V. pozíciós lépés során két lábfő összeér.



17. ábra. K5c kinetogram.
Misi Gábor, 2019



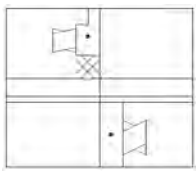
18. ábra. K5d kinetogram.
Misi Gábor, 2019

A Hutchinson/Knust távolság a *K5c* szerint saroktól sarokig 2 rácskockányi. Ez kisebb, mint a *K5d*-n jelölt távolság.[23] *K5c* ilyen értelemben meg sem valósítható mozgást ír le, mert a bal lábfő a jobbra lépne rá.

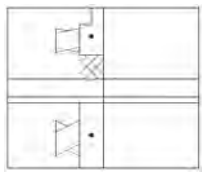
---

19 Lásd Eckerle 1995.
20 Szentpál 1976a: 82; VI/6. ábra.
21 Knust 1997: 254; 652. ábra, Hutchinson Guest 2005; 141: 218. ábra.
22 Knust 1997: 254; 652. ábra, Hutchinson Guest 2005; 141: 218. ábra.
23 Lásd még Hutchinson Guest–Haarst 1991: 123; 36g ábra.

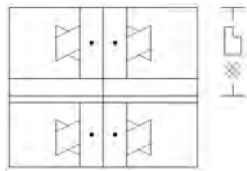
Előre ugrás igen kis távolságra



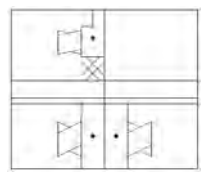
19. ábra. K6a kinetogram. Misi Gábor, 2019



20. ábra. K6b kinetogram. Misi Gábor, 2019



21. ábra. K6c kinetogram. Misi Gábor, 2019



22. ábra. K6d kinetogram. Misi Gábor, 2019

Valamennyi fenti kinetogram ugrást jelöl, *K6a* egyik lábról a másikra, *K6b* egyikről ugyanarra, *K6c* két lábról két lábra, *K6d* pedig kettőről egy lábra.[24] A lábfők párhuzamos forgatottságúak. Valamennyi ugrás iránya előre. Az ugrás távolsága csökkentett a térmértékjel szerint. A *K5* lépés távolságából származtatható *K6a* távolsága, *K6a*-ból *K6b*-é, *K6b*-ből *K6c*-é, *K6c* távolságából *K6d* távolsága, így a lépésnél tekintett távolságdefiníciók közül valamelyik használható az egyes ugrásoknál.

Hutchinson távolságdefinícióját használva a *K5* lépés távolsága 2 rácskockányi a saroktól sarokig. A *K6a*, *K6b*, *K6c*, *K6d* ugrásoknál is értelmezhető 2 egységnyi elmozdulás, függetlenül attól, hány lábról hány lábra történik az ugrás.

Szentpál távolságdefiníciója az ugrásra hasonló, mint a lépésre vonatkozó. „A táv.[olság]-ot lépésnél az egyik l[áb]főtől a másikig, ugrásnál (egyetlen típus kivételével) […] l[áb]főtől l[áb]főig mérjük",[25] „[…] a táv.[olság]-ot nem az alapszabály szerint számítjuk; ezek a nyílt poz.[íció]-ból egy lábra érkező tovah.[aladó] ugrások."[26] Nem világos, miért nem említi kivételként a két lábról két lábra ugrást is, noha Szentpál magyarázó ábráján éppen két lábról két lábra ugrást mutat be.[27] Utóbbi ábrán a lábnyomrajz nem arányos, lábfőhossznyinál több helykihagyás látható rajta, így sajnos nem visz közelebb a definíció kivételes esetének megértéséhez. Szentpál távolságdefiníciója tisztán alkalmazható a *K6a*, *K6b*, *K6c*, *K6d* ugrásokra, hiszen egyik sem nyitott pozícióból indul. A lábfők között 1 rácskockányi helyet hagyva, az adott párhuzamos forgatottság mellett a súlypont 4 egységnyit mozdul előre irányba, mint ahogy *K5* lépésnél mutatta az *F5a* lábnyomrajz.

Lábfőhossznál kisebb, például 2 rácskockányi haladást jelentő előre ugrás leírása nehézkes a szentpáli megközelítésben. Ennyire kis távolságú mozdulatok lejegyzése esetén az alábbi jelöléseket használja Szentpál Mária:

---

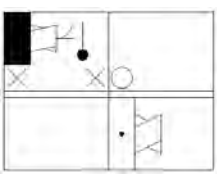
24 Az ugrástípusokat lásd Szentpál 1976a: 19.
25 Szentpál 1976a: 82.
26 Szentpál 1976a: 86.
27 Szentpál 1976a: 86; VI/8a–9a ábra.

a) térmértékjelet alapiránynál, mikor egy érintő gesztus a lábfők érintkezésén túl közelít a súlylábhoz, lásd *K7a*,[28]

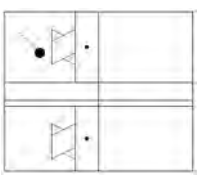
b) fekete pozíciójelet, amint féllábfőhossznyi eltolást jelent párhuzamos lábfő esetén, lásd *K7b*,[29]

c) T pozíciójelet, ami nem ad precíz távolságmeghatározást, lásd *K7c*,[30]

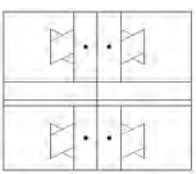
d) térmértékjelet, a hatfokú skála ötödik fokozatát, mégis a Hutchinson/Knust skála nullpontját tekintve, lásd *K7d*.[31]



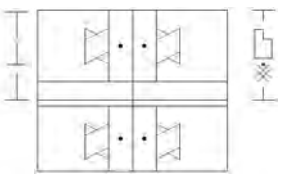
23. ábra. K7a kinetogram. Misi Gábor, 2019



24. ábra. K7b kinetogram. Misi Gábor, 2019

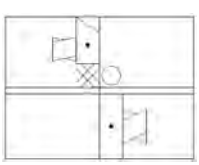


25. ábra. K7c kinetogram. Misi Gábor, 2019

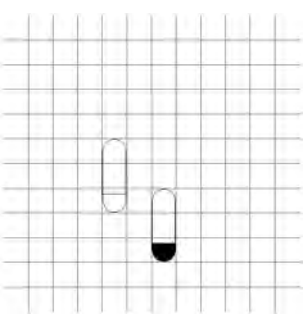


26. ábra. K7d kinetogram. Misi Gábor, 2019

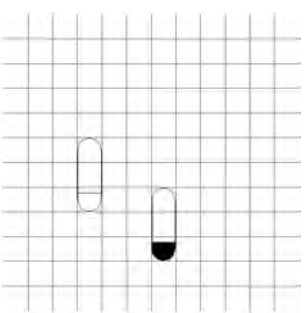
Rézsút lépés igen kis távolságra



27. ábra. K8 kinetogram. Misi Gábor, 2019



28. ábra. F8a lábnyomrajz. Misi Gábor, 2019

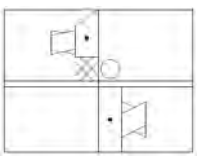


29. ábra. F8b lábnyomrajz. Misi Gábor, 2019

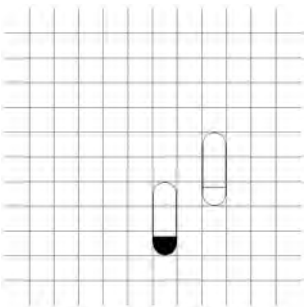
A *K8* kinetogram szerint a jobb lábon állunk, majd a bal lábbal pozícióba lépünk. A lábfők párhuzamosak az előre iránnyal. A lépés iránya rézsút előre, ami után a szentpáli VI. pozíció valósul meg. Az irányt közelebbről vizsgálva, a *Táncjelírás* könyv alapján a lábfők középpontjain átmenő egyenes 45 fokos szöget zár be az

[28] Vö. Szentpál 1976a: 179; XI/39. ábra.
[29] Vö. Szentpál 1976a: 155; X/18. példa.
[30] Vö. Szentpál 1976a: 153; X/11a példa.
[31] Vö. Szentpál 1976a: 153; X/11b példa.

előre iránnyal VI. pozícióban.[32] Keresztezett VI. pozícióban a lábfők középpontjain átmenő egyenes 45 fokos szöget zár be az előre iránnyal.[33]



30. ábra. K8c kinetogram.
Misi Gábor, 2019



31. ábra. F8c lábnyomrajz.
Misi Gábor, 2019

Habár Szentpál Mária csak az előre-hátra irányoknál veti fel a sínpár használatát, rézsút irányoknál nem,[34] mégis úgy tűnik, találkozunk a problémával a (nem keresztezett) VI. pozíciónál. A *Kneeling, Sitting, Lying* című könyv[35] lábnyomrajzai mást mutatnak, mint a *Táncjelírás* című könyvéi. Míg a keresztezett rézsút iránynál a régi súlylábtól, a rézsút iránynál egy sínpárszerű szimmetria szerint az alapirányba képzelt lépő lábtól kell viszonyítani a 45 fokos irányt.[36] (Nem tudni, a lábfő sarkától vagy mely részétől, ha a lépő láb forgatott.) Mindenesetre a lábfőközepeket összekötő vonal nem 45 fokos szöget zár be az előre iránnyal.[37]

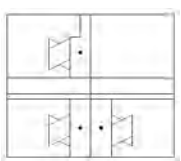
Szentpál megközelítése szerint a lábfők távolsága minden pozícióban egyformán számítandó,[38] tehát a VI. és a keresztezett VI. pozícióban ugyanaz. *K8* és *K8c* esetében ez a távolság a lábfők legközelebbi pontja között 3/3=1 egység a négyzetrácson. A másik megközelítésben a távolság nem pontosan meghatározott. A *Kneeling, Sitting, Lying* című könyv megmutatja, hogy a kereszt VI. pozíció távolságánál nagyobb távolságú a VI. pozíció.[39] Nincs a többi irányhoz olyan pontos rajz, mint az előre irányhoz. A *Labanotation* című könyv oldalain Hutchinson azt írja, a nyitott lépések hosszabbak, mint a keresztlépések, az előre lépések általában hosszabbak, mint az oldaltlépések, sőt, mint a hátralépések.[40]

---

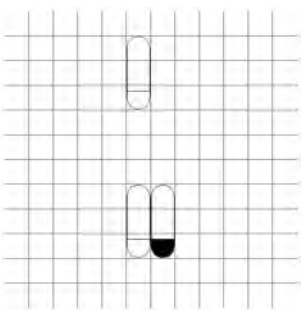
32 Szentpál 1976a: 33; I/7–8 ábra.
33 Szentpál 1976a: 33; I/7–8 ábra, Hutchinson Guest–Haarst 1991: 120; 36b ábra.
34 Szentpál 1965: 6.
35 Hutchinson Guest–Haarst 1991.
36 Hutchinson Guest–Haarst 1991: 120; 36b ábra.
37 Lásd még Hutchinson Guest–Haarst 1991: 126; 36x ábra.
38 Szentpál [é.n.]: 95.
39 Hutchinson Guest–Haarst 1991: 120; 36b ábra.
40 Hutchinson Guest 2005: 139.

A vizsgált irányt és távolságot figyelembe véve, a *K8c* kinetogramhoz az *F8c* lábnyomrajz tartozik mind a szentpáli, mind hutchinsoni értelemben. A vizsgált irányt és távolságot figyelembe véve, a *K8* kinetogramhoz az *F8a* lábnyomrajz tartozik szentpáli értelemben. A vizsgált irányt és távolságot figyelembe véve, a *K8* kinetogramhoz megközelítőleg az *F8b* lábnyomrajz tartozik hutchinsoni értelemben. A *K8* kinetogram jelentése többértelmű. A kétféle értelmezés megkülönböztetésére nincs jelölés.

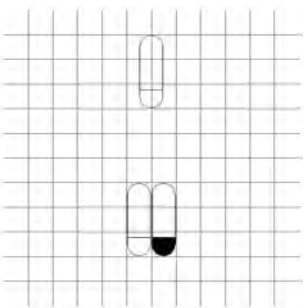
Előre ugrás pozícióból



32. ábra. K9 kinetogram. Misi Gábor, 2019



33. ábra. F9a lábnyomrajz. Misi Gábor, 2019



34. ábra. F9b lábnyomrajz. Misi Gábor, 2019

A *K9* szerinti mozdulat egy ugrás két lábról a bal lábra. Mindkét lábfő párhuzamos az előre iránnyal. Az ugrás iránya előre. Mivel mindkét lábon van súly, az irányszámítás alappontja a pozíció közepe.[41]

Szentpál rajza szerint az ugrásból a sínpárkonvenció szerint kell érkeznie a lábfőnek, a pozíció közepén áthaladó középvonal mellé.[42] Hutchinson rajzán az ugrás végén a lábfő közepe a középvonalra érkezik.[43] Knust ábráján ugyanez a lábfők helyzete.[44] Az ugrás távolsága normál, a fenti *K1–F1* ábrák szerinti. A *K9* kinetogramhoz az *F9a* lábnyomrajz tartozik a szentpáli értelmezésben. A *K9* kinetogramhoz az *F9b* lábnyomrajz tartozik a hutchinsoni és a knusti értelmezés szerint. A *K9* kinetogram jelentése többértelmű.

---

41 Szentpál 1976a: 72; V/16. ábra, Knust 1997: 41; Hutchinson Guest 2005: 70.
42 Szentpál 1976a: 72; V/16a példa.
43 Hutchinson Guest 2005: 73: 97c ábra.
44 ICKL 1996: 15: 29b ábra.

Irodalom

ECKERLE, Christine

1995 *The Assessment of Distance in Supports in Kinetography Laban/Labanotation*. European Seminar for Kinetography. Paper No. 13. Manuscript.

HUTCHINSON GUEST, Ann

1990 Measurement of Distance. *The Labanotator* Issue 60. pp. 5–6.

2005 *Labanotation. The System of Analyzing and Recording Movement*. 4th edition. London: Routledge.

HUTCHINSON GUEST, Ann – HAARST, Rob van

1991 *Kneeling, Sitting, Lying. Advanced Labanotation 3*. London: Harwood Academic Publishers.

HUTCHINSON GUEST, Ann – KOLFF, Joukje

2003 *Spatial Variations. Advanced Labanotation 9*. London: Dance Books.

ICKL

1979 Technical Report – ICKL 1979. In ICKL: *Proceedings of the Eleventh Biennial Conference of ICKL, Chantilly, 1979*. pp. 58–61.

1996 (1973) Example Sheet for ICKL 1973 Conference Report. In ICKL: *Conference Proceedings 1959–1977*. Columbus: ICKL. pp. 14–16.

KNUST, Albrecht

1997 *A Dictionary of Kinetography Laban*. Vol. 1–2. 2nd edition. Poznan: Instytut Choreologii.

MARION, Sheila

1979 *Closed Positions of the Feet. Pins*. Paper 2. Paper for ICKL 1979. Manuscript.

MISI Gábor

2012 Interpretations of the Placement of the Feet. In BASTIEN, Marion – FÜGEDI, János – PLOCH, Richard Allan (eds.): *Proceedings of the 27th Biennial Conference of ICKL*. Budapest: ICKL. pp. 32–45.

SZENTPÁL Mária

1965 Position Pins Near Direction Symbols (The Centre Line Problem). *The Labanotator* Issue 23. pp. 2–9.

1976a *Táncjelírás. Laban-kinetográfia*. 1. köt. Budapest: Népművelési Propaganda Iroda.

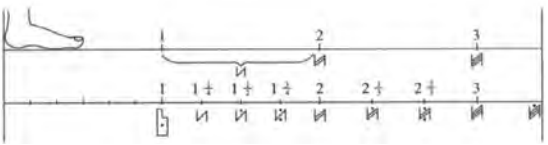
1976b Black Pins for Foot Positions – Afterthoughts from Maria. *The Kinetographer* No. 11. p. 4.

1987 *Specific Conventions, Symbols, Abbreviations in Hungarian Kinetogramms*. Manuscript. Namur: Conference of ICKL.

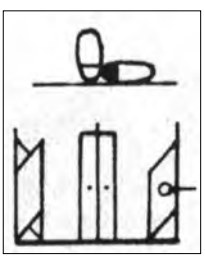
[é.n.] *A mozdulatelemzés alapfogalmai*. Budapest: Népművelési Propaganda Iroda.

Melléklet

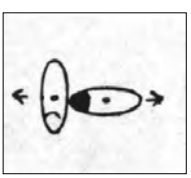
Szentpál [é.n.]: 95: 109a-b ábra.



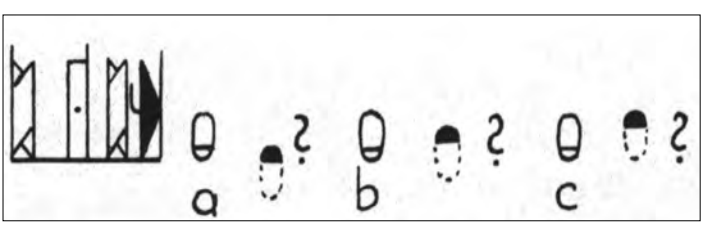
Hutchinson Guest 2005: 220. ábra.



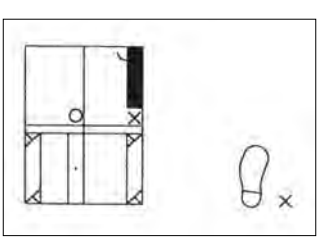
Szentpál 1976a: XI/16b ábra.



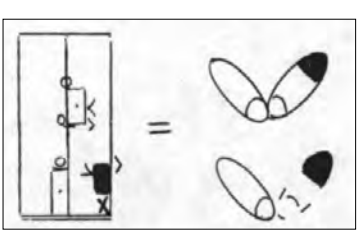
Marion 1979: 4. tábla, C11. ábra.



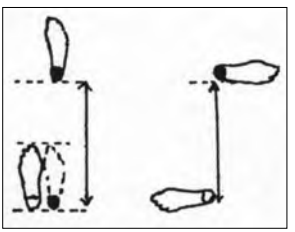
Szentpál 1976a: XI/31c ábra.



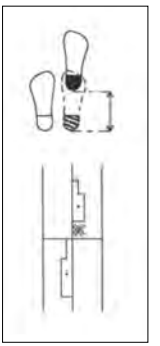
Hutchinson Guest–Kolff 2003: 47bv-bw ábra.



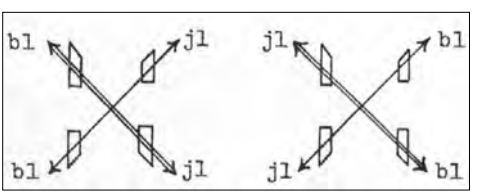
Marion 1979: 11: 9i ábra.



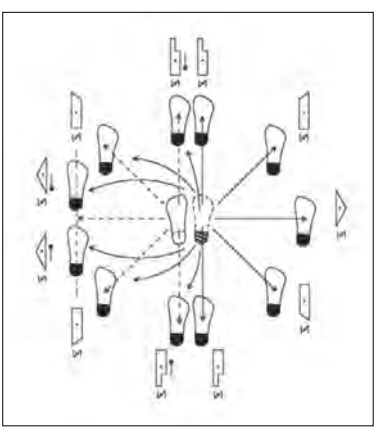
Hutchinson Guest 1990: 6: 3e-f ábra.



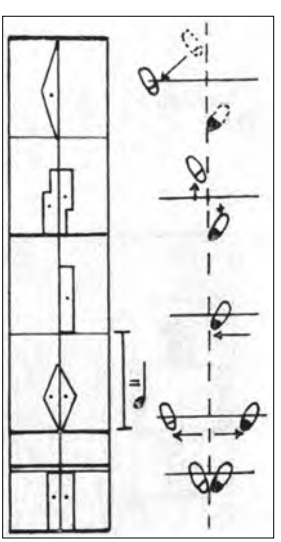
Hutchinson Guest–Haarst 1991: 36g ábra.



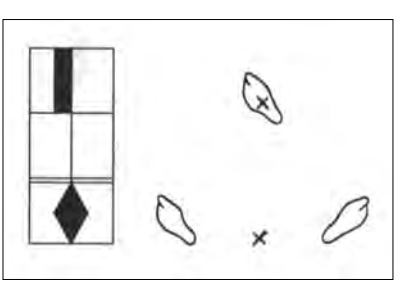
Szentpál 1976a: I/7-8. ábra.



Hutchinson Guest–Haarst 1991: 36b ábra.



Szentpál 1976a: V/16a példa.



Hutchinson Guest 2005: 97c ábra.

Interpretations of the Placement of the Feet

The paper discusses the meaning of some notation examples with the requirement of a certain exactness for notating a movement. The paper points out that the existence of dialects in Kinetography Laban/Labanotation and the lack of common and precise definitions cause different interpretations of the placement of the feet in these situations: 1. step in place with rotated feet, 2. touching in place, 3. step forward with normal distance and rotated feet, 4. step forward with very small distance, 5. spring forward with very small distance, 6. diagonal step with very small distance, 7. spring forward from a position.

Egil Bakka – Siri Mæland

The Manipulation of Body Weight for Locomotion – *Labanotation* and the *Svikt* Analysis

This article[1] will discuss one aspect of human movement that has not been particularly focused by dance analysis during the first half of the 20th century. It is the vertical movement patterns created by the manipulation of body weight to be able to locomote. We begin with a brief and elementary look at how the aspect has been discussed in the past, mainly by Labanotation. Then we describe Jan-Petter Blom's discovery of what he calls "a closed system of interdependencies" of "posture, step [...] step pattern and rhythmic work,"[2] which refer to the vertical patterns mentioned above. We follow the further development and use of ideas through Egil Bakka's work to adjust and adapt the model to his pedagogic work and in his folk dance research under the term *svikt analysis*. When it found its place in the curriculum of the education in ethnochoreology, dance studies started in 1989, Labanotation was also included, and discussions arose if and how the two systems could be combined. The question got an extra push when Siri Mæland during the work with her master's dissertation also wanted to combine the two. She initiated a meeting with János Fügedi and Egil Bakka to look for solutions. The main part of the article is a presentation of the development and use of *svikt*, and a discussion how *svikt* analysis and Labanotation compare and on how *svikt* patterns can be written in Labanotation.

Historical backdrop

The vertical movement patterns of dance were stressed in the Baroque aesthetics, and to some degree described in the 18th century, particularly in the Feuillet notation which has signs for *pliés* (bending of knees); as wells as *elevé* (unbending of knees). A *plié* and an *elevé* is called a *mouvement*, a movement which corresponds clearly to the Norwegian concept of a *svikt*.[3] The system did hardly see these ver-

[1] In this article, being well aware of the American influence the authors use the word Labanotation, the most commonly used word for the system in Norway. The authors are also well aware of that in Hungary the system is called Laban Kinetography, also well aware of Knust's previously dominating position with his dictionaries for Kinetography Laban within a European context.

[2] Blom 1961: 104.

[3] Hilton 1997: 74.

tical movements as basis for locomotion, nor as a system of interdependencies. In our opinion the Feuillet notation marked mainly the *pliés* and an *elevés* that were enlarged to fill a decorative purpose, and not the ones with only locomotor function. The classical ballet is rich in complex footwork and elevations, but the underlying system needed for locomotion has not been particularly focused even here. The decorative purposes were of course stressed, and the purely functional movements may have been hidden or counteracted to some degree to make a distinction from what was considered the simpler technique of the social dances.

The Feuillet notation gained considerable popularity, some 330 dances are known to be preserved.[4] Even if the invention of notation systems has continued, nothing of the same complexity and impact resulted before Labanotation.

When the modernist dancers wanted to liberate themselves from the strict and demanding techniques of theatrical dance, it was particularly from the very complex and demanding footwork of classical ballet which could not be mastered without very long, rigorous and intensive training. Isadora Duncan with her floating style went back to simple rhythmical patters from social dances such as the waltz, where the *svikt* patterns would be the most obvious identifiers.[5]

Rudolf Laban took the same direction, away from complex footwork. A broad spectre of sources on Rudolf Laban's development of his theories, his artistic visions and his notation system show that the core of his interest was the body's movement in space. A simple distinction, referred to by one of Laban's co-operators from the preparation of the first publication of the notation in 1928, sounds as follows: "Movements of the lower body were divided into two parts; those affecting transfer of weight, steps, and those without weight transfer, gestures."[6] Laban's focus was the *gestures* rather than the *steps*. That does not mean that Laban was not aware of the mechanics of locomotion, he gives a precise description of the basic pattern of walking already in 1920.

The Croatian American dance scholar and Laban specialist, Vera Maletic summarizes the major aspects of Laban's theory of space by drafting a "progression of concepts from the elementary principles of directional orientation and the consideration of shape and size, to the more complex elaborations of Choreutics or space harmony, as well as harmony of movement." She suggests an "analogy with the theory of music […] where the initial practice in pitch and basic intervals is followed by the study of the harmony of chords and counterpoint."[7]

---

4 Rebman 1994: 589–591.

5 Schjønsby 2017: 209. The choreography Narcissus is danced to Valse Chopin op 64 no 2.

6 Laban 1926: 78.

7 Maletic 1987: 58.

Jan-Petter Blom's description of the work pattern underlying position transfers

The Norwegian social anthropologist Jan-Petter Blom was born at Rjukan 1927, close to an environment of traditional music and dance. In his dissertation, corresponding to a research master's level, he explored movements in traditional dances, and he publishes his discoveries and analysis in an article from 1961.[8]

A central contention in the article is that "the categories of posture, step and step pattern and rhythmic work comprise […] a closed system of interdependencies, which together can be said to represent THE set of factors that forms any metrical pattern."[9] He describes this as a model and claims that "the model is fully adapted to dances with regular, total displacement of the body as dominant form language; - [it is valid for] movements [that] are in other words, not […] primarily positional or gesturing."[10] It is worth while noting that he refers to the same obvious distinction between steps and gestures as Laban did, even if he does not refer to any of Laban's work, that he may not have known at this point. Blom was the only one in Norwegian academia at that time dealing with studies of dance movement.

Criticism of Labanotation

In 1972 Blom publishes another article on dance notation which he wrote in 1963 and revised in 1968-69.[11] It contains an ambitious survey of dance notation systems, ending up in a detailed description, discussion and critique of Labanotation.

Blom starts out by discussing a Labanotation score made by Ann Hutchinson Guest of the Charleston fashionable in the 1920s.[12] He claims that Guest's analysis is inadequate as a consequence of the notation system and the implicit theory of dance for which the system is an expression. Since the system (Labanotation) does not account for the functional dependencies in the work pattern underlying any position transfer, the rhythm of the dance is reduced to a question of time intervals between changes. This gives an inexplicable lack of correlation with the rhythmical-dynamic structure of music.[13]

---

8 Blom 1961: 101–114.
9 Blom 1961: 104.
10 Blom 1961: 103.
11 Blom 1972: 91–114. Probably he collected part of the material for the article at visits at US universities.
12 Hutchinson 2005: Figure 387.
13 Blom 1972: 102–103.

He continues saying that since the underlying bends and stretches of the foot work do not appear in the notation, then dynamically different folk dances such as *reinlender* and *polka* will for example, be described as rhythmically identical. Such relationships have significant implications for the appropriateness of system in cross-cultural comparison: dances with an outwardly identical expression can rest on completely different principles, postures and movements, which in turn can reflect more profound cultural differences.[14]

Blom concludes by proposing that:

> [...] an alternative symbol system may be created whose theoretical base takes account of the direct and indirect interdependencies of body movements. A description based on the dynamic flow of movements, which is functionally dependent on effort structures, postures, and all features of step and footwork, and which there-fore includes certain basic features of the dance, will be able to give a satisfactory picture of rhythm, steps, and figurations and of the connection between these part systems of the dance.[15]

This system is the one that he has proposed and described in the article built upon the vertical patterns of movement.

In the early 1960s, Norway had a small number of academicians who were engaged with folk music and a number of expert folk musicians collecting and publishing on the topic.[16] There were also organization folk musicians and folk dancers, Landslaget for Spelemenn, arranging competitions and publishing a small periodical, and there was some interaction between the researchers and the practitioners.[17] Jan-Petter Blom was engaged in this environment, practicing music and dance, frequenting competitions, and here he found interested people who could to some degree relate to his ideas.[18] Folk music had already been collected, notated and published in these environments, but the regional dances had to a

---

[14] Blom 1972: 104.

[15] Blom 1972: 114.

[16] Reidar Sevåg (1963–2016), Ole Mørk Sandvik (1875–1976), Olav Gurvin (1893–1974) and Hampus Huldt-Nystrøm (1917–1995).

[17] The Norwegian folk dance movement had two branches, 1) *Landslaget for Spelemenn*, now *FolkOrg* that was founded to safeguard the traditional folk music, *slåttemusikken*, and the belonging regional dances *bygdedansane* mainly through competitions. 2) *Noregs Ungdomslag*, the Norwegian Youth League, consisting of youth clubs with a broad spectre of activities, among them folk dances. This branch worked with partly collected, partly invented national repertoire of dances. The relationship between the two branches was relatively tense in the early 1960s, since the first branch was critical to the invented and not so representative dances of the second branch. Jan-Petter Blom belonged to the first branch.

[18] He lived in Oslo till he was engaged to build up a new department of Social Anthropology with Fredrik Barth in Bergen in 1963, where he stayed for the rest of his career.

very modest extent been described, so there were hardly any base of terminology nor theory for these dances before Blom's work.

Establishing *svikt* analysis for describing and teaching dances

In the early 1960s, the branch of the Norwegian folk dance movement belonging to *Noregs Ungdomslag* had folk dance activity in local youth clubs all over the country. They worked from a national manual for which the folk dance pioneer Klara Semb had collected figure dances and choreographed song dances. Semb established terminology and methods for dance descriptions which were the basis for the manual first published in 1922. From then on, *Noregs Ungdomslag* also educated folk dance instructors. One of these instructors was Egil Bakka, born in Sauda 1943, and member of the local youth club there. In 1962 he moved to the University of Bergen to study and continued as active folk dancer in a parallel Bergen club. He soon started teaching courses in folk dance in the countryside during his spare time and realized that there were many kinds of dances that Klara Semb had not written down and that were also not used at competitions. This made him start systematic collection of folk dances with different collaborators from 1966. His aim was to describe the dances and teach them to the folk dance clubs, and in 1970, as a student, he published some of the results in his first folk dance manual.[19] At the same time, he was planning to write his magister dissertation, also based on material he had collected. Even if Blom and Bakka belonged to two different branches of the folk dance movement and Bakka studied other disciplines than Blom taught,[20] they did meet and Bakka picked up Blom's basic ideas.[21] He realized that those ideas, and the study of the body's vertical movements in dance held the keys needed to analyze, understand and explain differences in movement patterns that the standard terminology and descriptive tools of the folk dance movement could not explain.

During the fieldwork he did with his fellow student Magne Velure in the summer of 1967, they managed to physically represent the curves Jan-Petter Blom described. They took a picture with long exposure time of a person dancing with a flashlight on his hip in a dark room, which gave a curve of the movement. They also invented a primitive instrument that could transfer mechanically the up and

[19] Bakka 1970.

[20] French, Folklore and Art History at the University of Bergen 1962–1967, and Regional Nordic Ethnology at the University of Oslo 1968–1973.

[21] Blom also did advise Bakka on the magister dissertation, which did not touch upon the *svikt* patterns.

down movements of the body on to paper with the help of tilting rod where one end was fixed to the dancer's body, and the other end to a pen writing on running paper. In the autumn of 1967 Bakka and Velure decided to teach some of the dances collected and to develop pedagogical tools based on the findings and the codes that were cracked under the term *svikt*.[22] They invited two female students and folk dancers, Wigdis J. Espeland and Helga Teigland to join in, and taught a course for folk dancers in Bergen.[23] This started a development of developing tools for teaching based on a *svikt* approach which is now generally adopted in Norway. Egil Bakka also developed a system for using *svikt* in dance description for his first folk dance manual, and this is now a standard in Norwegian folk dance description.

Terminology for footwork

From the understanding that the *svikt* is a precondition for locomotion, continuously present through a dance process, follows the wish to describe it as a continuous aspect, and not only when it is enlarged for decorative purposes as in Feuillet notation or when Labanotation use elasticity signs to show a particularly obvious *bouncing* movement. The *svikt* analysis showed that it is not sufficient to consider vertical movements as implicit, and that a specification of each up and down is not redundant. This was the point of departure for Bakka's development of a footwork terminology. First the term *step* has a double meaning as first as putting weight on a foot and secondly as a pattern of repeated changes of weight, and Bakka proposed the distinction between *trinn* and *steg*, in English pace and step. We quote the definitions:

Pace (*Trinn*)

A pace is the period from one change of support to the next. A change of support is changing from one foot to the other, from one foot to both feet or from both feet to one. If you take the weight off a foot for a moment through a hop, landing on the same foot, we do not consider it to be a change of support. Consequently, going from one foot to the same foot is considered to be one pace.

[22] A close translation of *svikt* is pliancy, such as pliancy in a floor, but there are more meanings.
[23] Velure 2014: 19–23.

Step (*Steg*)

Usually step patterns in dance can be analyzed as periods which are repeated, and very often these periods correspond to the bars of music. We define a step as one such period. A waltz step corresponds to one bar of waltz music: it contains three paces, one for each of the beats of the bar. An alternative step can contain only one pace starting on the first beat and lasting through the bar. In our analysis we consider walking and running steps in dance to contain one pace each.[24]

We sort the step types of Norwegian dances according to the number of paces: one pace step, two pace step, three pace step, and so on.

Pace types (*Trinntypar*)

Paces found in Norwegian folk dance steps have been classified in three main types according to *svikt,* which is according to how many bendings and stretchings they include.

S-pace (*S-trinn*)

This pace type has one *svikt*; one bending and one stretching as in normal walking. After a preparation of stretching, which belongs to the previous pace, one starts the pace by lowering the body while transferring the body weight onto a new support. One then stretches, raising the body as a preparation to the next pace.

Ss-pace (*Ss-trinn*)

This pace has two *svikt*s; first one bending and one stretching as the S-pace and then additionally one more bending and stretching on the same foot before a change of support.

[24] Bakka 2007: 108.

T-pace (*T-trinn*)

This pace has no *svikt* of its own. It is only continuing the stretching of the previous pace, as in the second pace of the waltz. It can also start a bending which will be continued by the following pace. Consequently, the T-pace does not show in a *svikt* curve. The ordinary waltz step has three paces, an S-pace, a T-pace, and an S-pace, and thus it has only two *svikt*s.

Leap or hop (*Temps élevé*) (*Hopp*)

A moment when support is absent because the body is in the air.[25]

This system made it possible to describe the vertical patterns of footwork in detail, to explain the rhythmical quality of each pace depending on its contribution to the *svikt* pattern and to specify the durations of bending and stretching.

Dance research and dance education

In 1973 Bakka was employed as leader of a small center for traditional music and dance, which enabled him to continue the work with documentation, archiving, analysis, publication and transmission of folk dance, and engage in research. He always described dances in cooperation with representatives from the user's communities and published three regional folk dance manuals. He also participated in the revision of Klara Semb's folk dance manual to include *svikt* description. Additionally, he and local representatives made unpublished descriptions of some 60 complex regional dances. Sitting long hours, mainly in weekends when the local representatives were free, was very time consuming, and the idea came to teach regular university courses in ethnochoreology[26] at bachelor's level, which included *svikt* analysis. This started in 1989 and several hundred students transcribed and described all kinds of dances with *svikt* analysis as one of the tools through the following years.

[25] Bakka 2007: 108.

[26] In the beginning, the program was called *Folkedansstudiet* and later on, when it developed into a broader course with master's level, the program was renamed *Dansevitenskap*, in English *Dance Studies.*

Bringing Labanotation into the dance studies program

In the summer of 1983 Bakka stayed three months at Jersey as Dr. Roderyk Lange's student, getting an individual introduction to Labanotation. He did, however, not see it as any realistic alternative to replace his verbal descriptions and the *svikt* notation with Labanotation due to the lack of knowledge in the target group of Norwegian folk dancers. When the university courses were established as full bachelor's in dance studies, an introduction to Labanotation became a needed component of the curriculum. The American Danish dance expert William C Reynolds had developed a workbook in *Labanotation for Folk Dancers* with international folk dancers as target group, and Bakka invited him to teach Labanotation to the students based on his workbook which he and Bakka evaluated and revised somewhat. One particular revision was to add a method for writing *svikt* as a part of Labanotation. Reynolds proposed that *svikt* could be written with signs of bending and stretching of the joints in the leg, including hip, knee, ankle and foot. Bakka preferred to be able to write *svikt* as movement of the center of gravity. Reynolds then pointed to lack of information about what parts of the body that produce the *svikt*. Bakka found that specification of movements in all joints was unnecessary and too complex for general descriptions, and that it rather should be added if needed in specific cases. The two drafts also demonstrate that Reynolds prefer small and not too dominating signs, whereas Bakka wishes that the *svikt* information comes out strongly in the graphics. They were in any case nothing more than drafts showing possibilities, they had not been discussed sufficiently and not meant as final solutions.

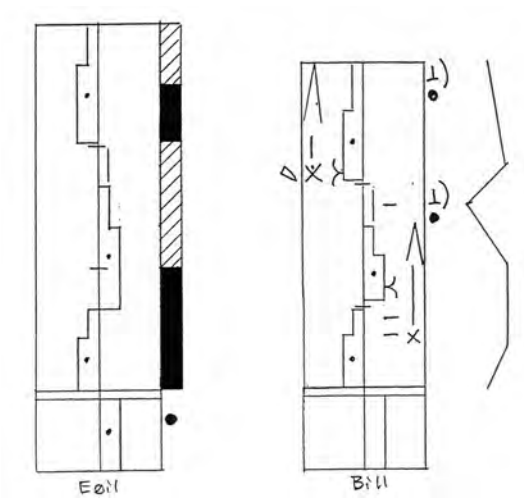


Figure 1. Egil Bakka's and William (Bill) Reynolds' notation of a step from the dance, *Polsdans* from *Drevja*.[27]

[27] Reynolds 1997.

Cooperation with János Fügedi – New ways of notating *svikt* and springs

In her bachelor studies in ethnochoreology, Siri Mæland born in 1974 was introduced to the praxis of transcribing and describing[28] traditional dances in Norway with the tools of *svikt* analysis. She was also introduced to Labanotation through the workbook of Reynolds[29] and was introduced to the early attempts for writing *svikt* in Labanotation. When she started with her MA thesis (2003) with Blom as her supervisor, she was already an employee as a folk dance teacher at the Norwegian Centre for Traditional Music and Dance (since 2001) with Bakka as her mentor and boss.[30] She got interested in if Labanotation could be applied in the framework of the established *svikt* analysis, and she wanted to test the idea on stylistic differences within one dance tradition. To be able to do such an attempt, she needed help from professional notators. During the second yearly seminar (2005) for *New Ethnochoreologists* hosted at NTNU with grants from the European Commission she met professor Judy Van Zile, high skilled in Labanotation, who proposed some interesting possibilities and perspectives. She also met and heard the paper given by János Fügedi in the study group meeting of ethnochoreology in Cluj Napoca 2006 where he presented his work on classification of springs. Bakka was also present. Bakka and Mæland found the paper so interesting that they invited him for a visit. A meeting was held between Fügedi, Bakka and Mæland in Trondheim August 2006, funded by the Norwegian Centre for Traditional Music and Dance.

Fügedi brought to the meeting his ideas behind the article *Springs in Traditional Dance: An Analysis and Classification*.[31] While notating Central European traditional dancing he analyzed a "wide variety of real movement phenomena," however facing the "narrow possibility of indicating springs by the analytical and symbological means of Labanotation."[32] Fügedi was not satisfied with the gener-

[28] With transcription we mean the converting of a realization, one person's specific movement sequence, into some kind of writing or notation. It requires that the movement sequence is filmed so that the transcriber can study the recording and take down the movement elements in the order they occur. We use the term description as the systematizing of material from as many transcriptions as possible in order to describe one local dance form with its vocabulary and grammar to get as close as possible to the specific dance concept.

[29] Reynolds 1997.

[30] Mæland was at that time educated and had worked as a primary and secondary teacher with music as one of her subjects. She had prior to her employment been a dancer and a folk dance teacher in the folk dance movement using the folk dance manuals of Bakka and Semb and the *svikt* analyses included as her primary tool for teaching, first introduced to her in her youth by her folk dance teaching mother, later in many of the instructor courses she attended. As many others in her generation Mæland was engaged in both of the branches in the Norwegian folk dance movement.

[31] Fügedi 1999.

[32] Fügedi 1999: 159.

ally used, everyday term jump, with an understanding of lifting the body in the air and arriving back to the ground. During the article he argues for spring as an alternative concept, and a new definition: "A spring occurs when a new support is directly preceded by a body force initiated partial or full release of weight. During springs the whole body, the mass of the body is moved. Whole body movements are represented in Labanotation by the centre of gravity (CG). In the following whenever the mass of the body is moved the movement is referred to with the movement of CG."[33]

In his article, Fügedi shows that the vertical motion of the centre of gravity in springs could be classified according to other measures than *up-down spring* (bouncing). He shows that also some springs are performed as *downward spring*, *upward spring* and *keep level spring*. We will come back to these types of springs later in the article. Ann Hutchinson Guest, one of the pioneers in publication and further development of Labanotation, took Fügedi's suggestion of avoiding the term jump, and introduced the term springs in her fourth edition of Labanotation. She uses the term as "referring to all modes of unsupported movement, i.e. aerial steps, steps of elevation which spring into the air."[34] She also includes Fügedi's different categories of springs in her *Advanced Labanotation* series, issue 7: *Center of Weight*.[35]

In the 2006 Trondheim-meeting it became apparent that Fügedi was not satisfied with Hutchinson Guest's suggestions of symbols of describing bouncing, the up-down spring, neither was he satisfied with Reynold's suggestion. Firstly, he claimed that it is essentially different whether the dancer is intending to bend the joints to bounce, or to move the whole mass of the body. He claimed that bending of legs as Reynold suggests does not lead to the wished movement quality if the intention is the latter alternative. Secondly, he claimed that bouncing[36] in the traditional dances of Central Europe is about lowering the center of gravity, and not so much about lifting it. He therefore refuses Hutchinson Guest's main suggestion of writing bouncing as in Figure 2.

---

33 Fügedi 1999: 180.

34 Hutchinson Guest 2005: 65.

35 Hutchinson Guest–Kolff 2003.

36 Hutchinson Guest defines bouncing as up-down movements, as minor vertical displacements of the centre of weight. Hutchinson Guest–Kolff 2003: 42.

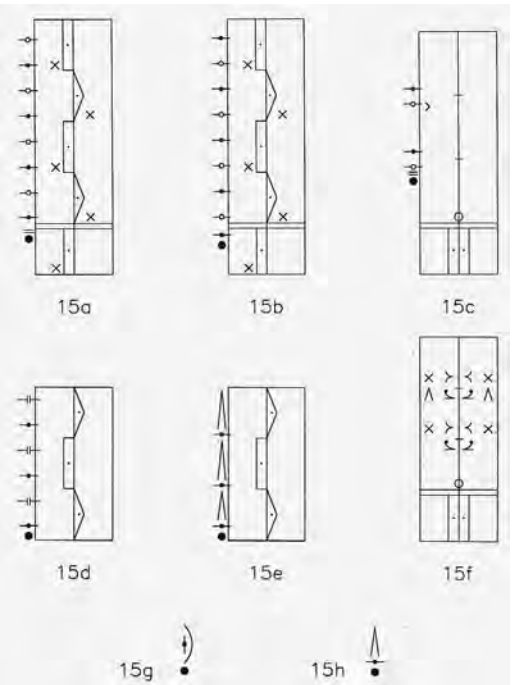


Figure 2. Hutchinson Guest suggests to write the bouncing with pins: "The pin for »below« denotes a slight »dip« downward of the C of W and the »above« pin the same movement upward." The two different figures show different result and expression if the step starts with lowering the weight, or if it starts with an upward movement.[37]

37

Fügedi argued that if one uses both symbols, the symbol of low and high , the way it will be danced is too much weight on high with too much heightening of the center of gravity than the normal level. He would rather suggest to only write the symbol for low, and rather write a cancellation sign away from low. The cancellation sign means to return to the established level, however as a loose statement, not very strict, set.

The aim for the meeting was to find a way of writing the Norwegian concept of *svikt* in Labanotation as conceptualized by Bakka which leads to the replacement of Hutchinson Guest's symbols. The problem with the symbols for high and low is that these symbols are always placed in relation to other signs in the notation. Bakka's conceptualization of *svikt* is a generic term, a relative term not indicating the *svikt* amplitude, how high or how low. These symbols suggested by Hutchinson Guest are exact measures for the top and bottom mark in the *svikt.* Fügedi therefore introduced another symbol, the symbol for low level:

[37] Hutchinson Guest–Kolff 2003: 42–43: Figures 15a–15b.

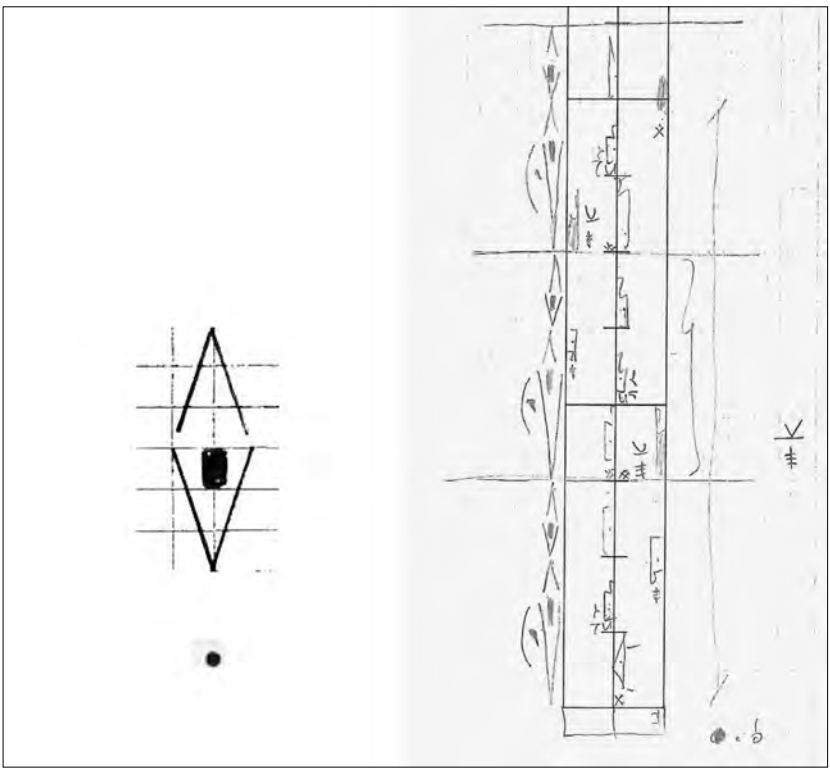


Figure 3. The 2006 Trondheim-meeting concluded that the symbol to the left best represented the ideas behind the concept of *svikt*. The figure to the left shows the symbol for the center of weight (the black dot) together with the symbols for towards low, and away from low. The symbol for low level is indicated with the black place low symbol.[38] The written score to the right was jotted down by Fügedi during the meeting. It was a transcription of a male step in the *springar* tradition of *Nordfjord* from a video 6.

The length of the sign indicates a time aspect, the timing towards low and the timing away from low. In the meeting Fügedi claimed that in most cases it is implicit in the Laban system that when it comes to springs, the body must rise and that the *roof* symbol, away from low is not needed. Bakka on the other hand found it necessary to give timing for the movements towards low as well as away from low because their timing is not necessarily given. They can be different from each other. He also felt that it is important that *svikt* symbols are easy to recognize. Fügedi on the other hand argued that if not elevation should be performed this would be notated.

[38] After the meeting Fügedi discovered that Hutchinson Guest suggests exactly these symbols, however as an alternative when notating the physical experience in lowering, as in knee bending when standing. Hutchinson Guest–Kolff 2003: 26–27: Figure 10k.

After the meeting, the dialogue continued by e-mail between Fügedi and Mæland. Mæland had specific questions on how to solve the notation of the specific stylistic differences she observed in filmed field material of the dance *Vestlandsspringar*.[39] This form which she studied has highly been influenced by the early folk dance revival movement since the beginning of the 20th century. Her objective was to study the realizations of these stylistic differences as aesthetical values and different "body-of-ideas."[40]

One of Mæland's concerns was that some of the dancers she observed had the intention of not only to perform a spring, but also to emphasize the *up*s. Fügedi suggested to notate the rising in a similar way towards the up, as the meeting had suggested how to write towards the low level:[41]

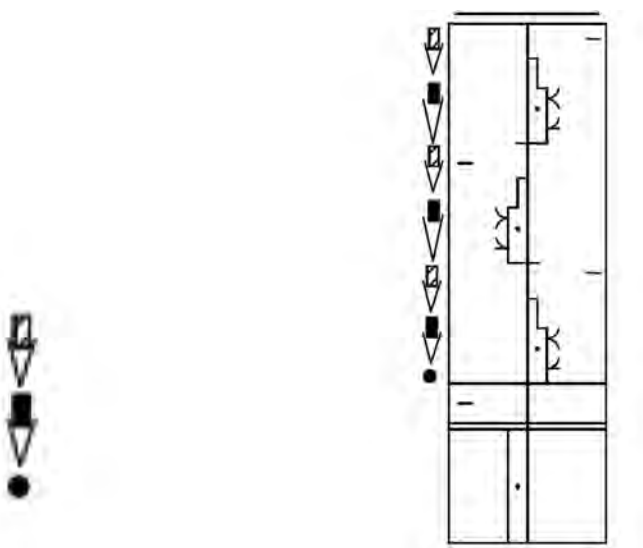


Figure 4. The symbol to the left shows that the dancers' center of weight should first be lowered and then raised again towards high. The notation to the right was one of Fügedi's several suggestions for solution to Mæland's question of writing when also the *up*s are emphasized, and the one Mæland decided to copy for her use.

[39] A revival version of the dance type *springar* from the south-west coast of Norway, a dance from the oldest layer of couple dances in Norway dating back to pre-1800.

[40] Mæland was inspired of Susan Foster's work: "As a dancer working with, in, and through the body, I experience it as a body-of-ideas. I believe it is, [...], the sum of all the adjectives that can be applied to it [...]." Foster 1997: 235–236. She discussed the stylistic differences she observed by watching and talking to main dancers within the tradition using Foster's categories of the perceived body, the aesthetically ideal body and the demonstrative body. Mæland 2006.

[41] E-mail correspondence October 25, 2006.

In the 2006 Trondheim-meeting Fügedi also introduced Bakka and Mæland thoroughly to his classification of springs via a power point presentation. Mæland thought that his classification according to the amount of weight released also was relevant for her material, representing a prominent feature there. This is the way Fügedi himself symbolized the classification:

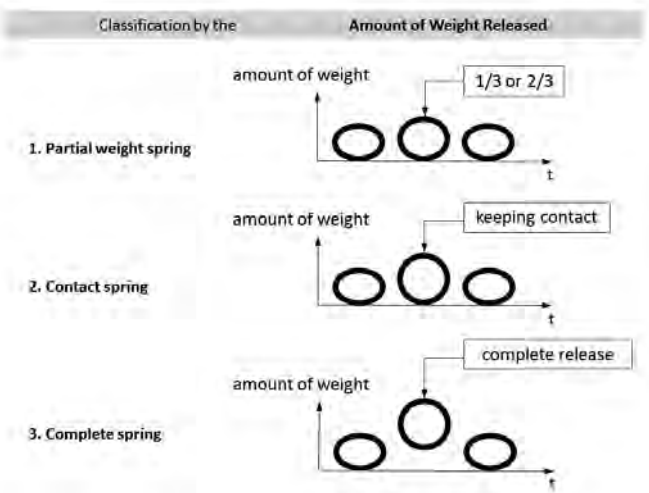


Figure 5. One of the slides from Fügedi's PowerPoint presentations illustrating different kinds of springs classified by the amount of weight released. János Fügedi, 2006

In the 2006 Trondheim-meeting Mæland asked Fügedi how to write these differences in Labanotation. Fügedi gave her the following solution:

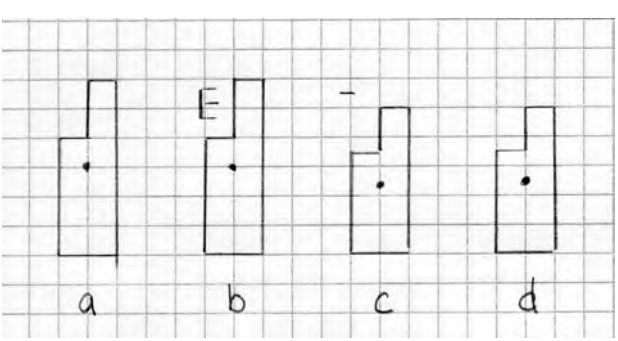


Figure 6. These symbols show the differences between *Step* (a), *Partial weight spring* (b), *Contact spring* (c) and *Complete spring* (d). Mæland's writing and understanding of Fügedi's solution.

Mæland found that different stylistic differences in the dancing material for her MA dissertation probably were due to different teaching traditions, additionally, the teachers started to use specific concepts in their teaching. The teachers talked about *flyt* (flow), the intention of keeping the level while dancing. They recommended straight posture[42] with the arms straight down and close to the body and strict control of the feet. They talked about small steps, emphasizing the triple meter of the three pace steps. Mæland used Labanotation to show differences in interpretation of these concepts. The female dancers, Ellen and Liv (see Figure 7) were pupils within this strict teaching tradition. The notation shows that it is Ellen's pupil, Svanhild who really takes on the concept of keeping the level (see also Figure 8), dancing with partial weight springs, and by emphasizing the first beat in each triple meter. Finally, Mæland asked if the teaching tradition changed the women's style from a *run-like* dancing without any considerations about posture, to the more refined dancing as performed by Ellen, Liv and Svanhild. To search an answer for that, a film with Synnøve, a dancer filmed in 1925, was notated. That film showed that Svanhild differed from the rest of the three in *not* moving her upper body according to a triple meter, nor her steps had any indication of triple meter. Her arms were hanging down loose, her hands also being loose while dancing. Both Ellen and Synnøve who Mæland managed to interview of the

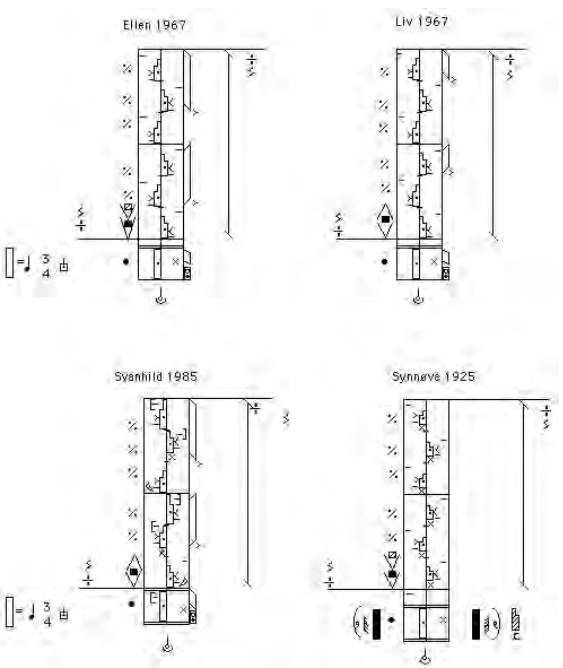


Figure 7. These four different notations show how the female dancers, Ellen and Liv filmed in 1967, Svanhild filmed in 1985 and Synnøve in 1925, has embodied and differently understood the *svikt*, the springs, and the posture. The notation shows six springs over two bars in the unfastening part of the dance *Vestlandsspringar*.
The notation was originally handwritten by Mæland, however written in LabaNotator for this paper by Ronald Kibirige.

[42] The dancers used the words *kroppsføring*, (posture) and *fotføring* (controlling of feet). In Norwegian *føring* in dance is about how you carry or control your body and its parts according to ideals.

four, tells that they heard early on that the arms should not be loose, however follow the upper body in a triple meter. Synnøve had apparently *not* rehearsed that.[43]

When Mæland analyzed the dancers picked for her Master thesis (four women and four men), it early became apparent for her that she could divide the female dancers into two groups when it came to how they performed their *svikt* patterns. Figure 7 shows that she has notated the *svikt* patterns differently for Ellen and Synnøve than for Liv and Svanhild. Mæland's starting point was to compare Ellen and Liv, and she immediately recognized that their *svikt* pattern intention was different. Liv's *svikt*s was due to lowering herself from middle position and back again, performed mainly in her knees. Ellen had as much emphasis on lifting herself in the air, performed mainly in her ankles. After Mæland's e-mail correspondence with Fügedi after the 2006 Trondheim-meeting she therefore chose to write their *svikt* pattern differently in Labanotation. Ellen's *svikt* pattern became written with equal weight on high and low, while Liv's *svikt* pattern became written towards low and away from low. Comparing these two women and their realizations with Svanhild and Synnøve made it apparent that Synnøve performed similar *svikt* quality as Ellen however with higher elevation, while Svanhild performed similar *svikt* quality as Liv. Svanhild was the only woman performing her springs with partial weight. The other ones performed contact springs, however with different *svikt* qualities as just mentioned. Mæland's analysis (notation compared with interviews) showed the background for and development towards an aesthetic very prominent in the revival movement in the 1980s to 2000.[44] The intention of *keeping level* (see Figure 8) led to partial weight springs where the *dance feeling* changed from lowering and (lifting) the center of weight towards bending and stretching of joints in the intention of keeping level in the different *springar*s from the South West Coast of Norway.[45]

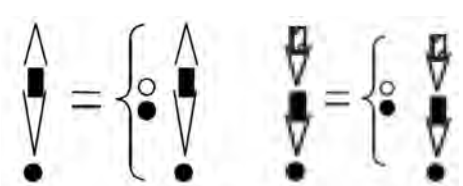


Figure 8. In the e-mail dialogue with Fügedi, Mæland discussed with him if the intention of performing the *svikt* with *flyt* (flow) in the meaning of *keeping level* could be notated. He introduced her to the *intention bow* used within the Hungarian writing tradition of Laban Kinetography which is not used by Hutchinson Guest. He wrote: "The indication says, that make *svikt* with the intention of keeping the level of CW," and advised her to use the symbol as a pre-staff indication or a glossary.[46] Mæland decided to add this intention to the notation of Ellen's and Svanhild's springs.

43 Mæland 2006.
44 This style was very visible in competition dancing during these years.
45 Mæland 2006.
46 E-mail correspondence October 25, 2006.

A comparison of Bakka's *svikt* and Fügedi's springs

While working with this article, Mæland was struck by finding similarities between Fügedi's classification of springs as the vertical motion of the whole body[47] and Bakka's *svikt* analysis.[48] They both seemed to relate to the same phenomenon while transcribing and analyzing the traditional dances from their different areas in Europe. As already mentioned, Fügedi in his classification argues that springs could and should be classified according to *other* measures than only *up-down spring* (bouncing). Mæland got the idea that what Fügedi calls *downward spring* and *upward spring* is similar to Bakka's detection of the T-pace in the late 1960s.[49] While Labanotation differs clearly between steps and springs (aerial steps), this distinction is not so prominent in Bakka's footwork terminology. He adds the symbol *h* to paces where the support is clearly absent, often putting the h between parentheses because the distinction is not always clear. Fügedi's classifications of springs according to the amount of weight released shows that there is a gradual difference between steps and springs. What Fügedi classifies as downward spring could according to such an argumentation be comparable to a downward step, and an upward spring an upward step. These concepts seem related to Bakka's T-pace. Fügedi defines the upward spring as "during the release of weight the CG moves only upward."[50] A T-pace is either performed only upwards or downwards according to Bakka. Fügedi defines the downward spring when "the level of support is changed downwards."[51] Bakka relates the T-pace to his *svikt* terminology, "only continuing the stretching of the previous pace," or to start a bending which will be continued by the following pace.[52] This ties to what Fügedi writes: "Despite the same type of indication, the »upward« spring and »downward« cannot be missed. The difference is determined by the starting and arriving levels of support. In case of an »upward« spring the starting level is always deeper than the arriving one, and vice versa in case of a »downward« spring, the starting support level is always higher than the arriving one."[53]

In Bakka's understanding the T-pace, or the upward or downward springs are just part of continuous *svikt* patterns, in continuous locomotion. This last point also shows the differences in Bakka's and Fügedi's approach. While Bakka intro-

47 Fügedi 1999.
48 Bakka 2007.
49 Stallvik 2014.
50 Fügedi 1999: 186.
51 Fügedi 1999: 185.
52 Bakka 2007: 108.
53 Fügedi 1999: 186–187.

duces his *svikt* analysis for basic level, Fügedi does not include his classifications of springs in his last book *Basics of Laban Kinetography for Traditional Dancers*.[54]

Summary

Movement analysis is a complex discipline, and the invention and development of Labanotation is an impressive achievement. It is vital for the use of this important tool to understand its basis and preconditions and discuss how it can deal with ever new aspects of dance and movement. This article goes back to discuss Rudolf Laban's focus of interest in the late 1920s when he developed his notation system. It seems clear that Laban's focus was the *gestures* rather than the *steps*, which explains why he, according to a Norwegian perspective, did not do as deep and complex analysis of the supported movements of locomotion as he did of the gestures.

The first dance related analysis of vertical patterns was published by Jan-Petter Blom in 1961, and it was adapted to traditional dances in Norway. His model did not draw any international attention, partly because it was published in Norwegian. Ten years later he published an article on dance notation systems, criticizing Labanotation which he correctly claims is not built upon an understanding of the mechanics of locomotion. There was still hardly any international attention, although the criticism was noted, it seems it was ignored as unjustified.

In the meantime, Egil Bakka had developed a system of terminology for *svikt* based on Blom's model, a system that was accepted into folk dance descriptions, folk dance transmission and research in Norway. The lifting and the lowering of the body is the process that allows for locomotion, and in dance it allows for intricate combinations of down and up movements of different qualities and durations. Blom's model and Bakka's terminology made it possible to describe what vertical movements were used to produce each of the *paces* (supports) of a continuous locomotion. The usual strategy for notation systems from Feuillet notation to Labanotation has been to describe specific pieces of the locomotion which stood out or were meant to stand out, and to say that the *usual patterns* of down and up were implicit and did not need description. In this way the understanding of *svikt* as a continuous process was lost and a precise account of the numbers and durations of all downs and ups in a piece of footwork was considered to be redundant and deductible from the general notation. From a Norwegian perspective that is not true.

[54] Fügedi writes: "Springs can be classified by their support structure or performance features – the possibilities are the subject of intermediate studies." Fügedi 2016: 39.

Despite the critical comments, Labanotation was included in the curriculum of the Norwegian Dance studies program at NTNU in the 1990s, and discussions started how *svikt* could be written in this notation. Several experts of Labanotation have contributed to these discussions, but Bakka's and Mæland's cooperation with János Fügedi has brought it to a stage where good solutions could be found.

We summarize some main points from the discussions; should *svikt* be written as bending and stretching of joints or as lowering and lifting of the whole body, represented by the center of gravity? Several reasons were given for the latter; the intention in most dancing is to make the body move rather than to produce bending and stretching. The contribution by each joint to the totality is cumbersome to be assessed and it would be better to add it in specific cases if needed.

Another question is about the balance between the wish to make the notation precise and explicit and the resistance against redundancy. From the point of view that most *svikt* patterns are understood from the context and can be considered implicit, one would see detailed information as redundant. From the point of view that *svikt* patterns are not predictable from a context and can be intricate in quality and duration, explicit information is needed.

From a *svikt* point of view there is no specific level from and to which *svikt* is going away and returning, such as for instance a relaxed stance with unbent knees. The *svikt* is going down or up from whichever level at which the dancer is. This have an implication for which symbols can be chosen.

From a *svikt* perspective, the most important information is about supports and should therefore be given graphic priority and visibility rather than be written in small auxiliary symbols. For notation of most folk dances it seems that the three levels used in the support columns are of little use and might just as well be written with auxiliary symbols when needed. It would seem logical that a new kind shading could be devised to show the vertical movements instead. It would of course only be an alternative to the established way of writing supports, and there may be important consistency problems that would need to be solved.

From a Norwegian point of view, János Fügedi's work with springs has brought new and extremely important perspectives and methodological ideas into Labanotation. Siri Mæland has pointed to how his findings and explanations are in several ways parallel to Norwegian findings, and for Norwegian ethnochoreology the approaching and comparing of ideas is very promising.

Epilogue

Some of the discussions above has continued after this article was first submitted. János Fügedi and the two authors participated in a meeting in the Sub-Study Group of Movement Analysis of the ICTM Study Group on Ethnochoreology, Belgrade 15–17 March 2019. At this meeting Egil Bakka proposed a new way for writing *svikt* in Labanotation; briefly justified as follows; the support columns are hardly used in folk dance, most dances will be written in middle level. In the support columns new simple and easily understandable symbols for *svikt* could be added. They could even be added to symbols that use high or low levels. Even though the signs were discussed because of their combination of vertical reading (the step symbol) and horizontal reading (the *svikt* symbol) we add the proposal in the illustration below for further discussion.

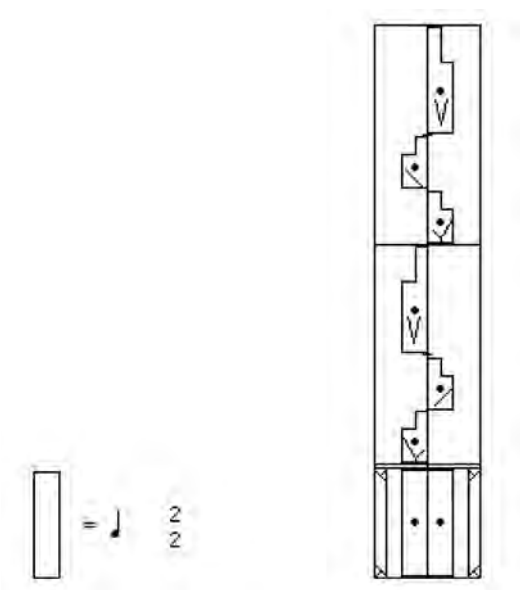


Figure 9. The figure shows a *polka* step, the first symbol shows a movement down, and a start of going up on the left foot. The second symbol shows the movement upwards continuing on the right foot, and the third symbol shows a full *svikt*, going down and going up on the left foot. The step is then repeated starting on the right foot.
The notation was originally handwritten by Bakka, however written in LabaNotator for this paper by Ronald Kibirige.

Bibliography

Bakka, Egil

1970 *Danse, danse, lett ut på foten: folkedansar og songdansar.* Oslo: Noregs boklag.

2007 Analysis of Traditional Dance in Norway and the Nordic Countries. In Kaeppler, Adrienne (ed.): *Dance Structures. Perspectives on the Analysis of Human Movement*. Budapest: Akadémiai Kiadó. pp. 103–112.

Blom, Jan-Petter

1961 Diffusjonsproblematikken og studiet av danseformer. In Klausen, Arne Martin (ed.): *Kultur og diffusjon: foredrag på Nordisk etnografmøte, Oslo 1960*. Oslo: Universitetsforlaget. pp. 101–114.

1972 Notasjonsproblemer i folkedansforskningen. *Norveg. Tidsskrift for folklivsgransking* 15. pp. 91–114.

Foster, Susan Leigh

1997 Dancing Bodies. In Desmond, Jane C. (ed.): *Meaning in Motion. New Cultural Studies of Dance*. USA: Duke University Press. pp. 235–259.

Fügedi, János

1999 Springs in Traditional Dance: An Analysis and Classification. *Studia Musicologica Academiae Scentarum Hungaricae* Vol. 40. No. 1–3. pp. 159–188.

2016 *Basics of Laban Kinetography for Traditional Dancers*. Budapest: Hungarian Academy of Sciences.

Hilton, Wendy

1997 *Dance and Music of Court and Theatre. Selected Writings of Wendy Hilton*. New York: Stuyvesant.

Hutchinson Guest, Ann

2005 *Labanotation. The System of Analyzing and Recording Movement*. 3rd edition. USA: Theatre arts books.

Hutchinson Guest, Ann – Kolff, Joukje

2003 *Center of Weight. Advanced Labanotation 7.* London: The Language of Dance Centre.

Laban, Rudolf von

1926 *Die Welt des Tänzers: fünf Gedankenreigen*. Stuttgart: W. Seifert.

Maletic, Vera

1987 *Body, Space, Expression: The Development of Rudolph Laban's Movement and Dance Concepts*. Berlin: de Gruyter.

Mæland, Siri

2006 *Folkedanskroppen a »body-of-ideas«. Om historikk, stil, estetikk og kjønnsroller i Vestlandsspringaren*. Master dissertation. Manuscript. Bergen: Griegakademiet, Department of Music, Univeristy of Bergen.

Rebman, Elisabeth H.
1994 Review: [Untitled]. *Notes* Vol. 51. No. 2. pp. 589–591.
Reynolds, William C.
1997 *Labanotasjon. Kinetography Laban. A Workbook for European Folk Dance. Arbeidshefte til Allmenn dansekunnskap, Dans 103*. Billund, Trondheim: Rff-sentret.
Schjønsby, Turid N.
2017 *Bevegelse og uttrykk i tidligmodernistisk dans.* Oslo: Antropos.
Stallvik, Tor
2014 Jakta på T-trinnet. In Fiskvik, Anne Margrete – Stranden, Marit (eds.): *(Re) Searching the Field: Festschrift in Honour of Egil Bakka*. Bergen: Fagbokforlaget. pp. 91–106.
Velure, Magne
2014 Some Memories of Egil Bakka's Early Career as a Field Worker and Researcher, 1966–1967. In Fiskvik, Anne Margrete – Stranden, Marit (eds.): *(Re)Searching the Field: Festschrift in Honour of Egil Bakka*. Bergen: Fagbokforlaget. pp. 19–23.

Haladás testsúlymódosításokkal – Lábán-féle táncjelírás és a *svikt* elemzése

2006-ban Fügedi János Trondheimbe látogatott a *Norwegian Centre for Traditional Music and Dance*-hez azzal a céllal, hogy a tánckutató kollégákkal együttműködve megvitassák, hogyan lehetne a norvég *svikt* koncepcióját jelölni a Lábán-féle táncjelíró rendszerben. A találkozó létrejött többek között Egil Bakka professzorral, aki korábban a *svikt*-ről és a norvég néptáncokhoz használt jelölési rendszerről publikált, s jelen volt Siri Mæland is, aki meg kívánta vizsgálni, mit adhat a Lábán-féle táncjelírás a Bakka által kifejlesztett jelölési rendszerhez. Az itt közölt tanulmány Bakkának a hagyományos norvég táncok elemzésében végzett kiterjedt kutatásán alapul, valamint először teszi közzé angol nyelven Mæland MA szakdolgozatának eredményeit. A szerzők a *svikt* jelölésének különféle módjait tárgyalják, és javaslatot tesznek arra vonatkozóan, hogy hogyan lehetne a Lábán-féle rendszert alkalmazni a norvég néptáncanyag átírására és elemzésére. Felvetik továbbá, hogy miként lehetne olyan, különféle európai tánchagyományok átiratába és elemzésébe integrálni a *svikt* elemzési módszerét, amelyek esetében a *lépés*ek a legfontosabbak. Elemzésükben kiindulási pontként specifikus tánctípusokat jelölnek meg, s dolgozatukat lejegyzésekkel illusztrálják.

Ronald Kibirige

To Notate, or Not to Notate: Another Safeguarding and Formal Transmission Tool for East African Dance Traditions?

Introduction

In 2005, Ugandan dance practitioner Judith Lubega-Tusiime, in her course on movement awareness at the then Department of Music, Dance, and Drama of Makerere University, expressed the need for her students to learn dance notation. The course was part of the requirements for a diploma in music, dance, and drama of Makerere University. In a series of classes, she introduced to her students the very basic and general symbols of representing dance movement. At that time, and as folk dancers, many of us considered the symbols very abstract and indeed none, to my knowledge, was interested in pursuing notation any further than in this class and this course in particular – not even on our next levels of undergraduate studies in music and dance. As part of the Master's Program of Dance Knowledge Heritage and Practice (*Choreomundus*) at the Norwegian University of Science and Technology, and following some rudimentary introduction or, say, re-introduction to dance notation by László Felföldi and Siri Mæland, Judy Van Zile, a Labanotation expert, gave an inspirational six weeks-intensive course on dance notation, which contained a portfolio, in which each student had to choose a dance and notate a section of it. In this class, there was no need to explicate anything in the dance, but to transcribe it as observed in a video. At this moment, the fog on the need to use Labanotation as a tool for representing dance movements started to fade. Further on in the program, with hopes raised and interest mounted, and after a successive fieldwork in Northern Uganda, I met János Fügedi, a Hungarian traditional dance specialist who streamlined and directed my urge for notation with specific focus on, and interest in traditional dance forms in the East African region, and Africa in general. This was part of the advanced Labanotation course on the *Choreomundus* Master Program.

In many indigenous dance traditions, each body part functions in connection to another and is usually one with the dance-music they all make as their own *accompaniment*–visible or invisible, audible or silent/muted. For this reason, some questions always lingered; to notate or not to notate? If one was to notate, what part of the dance should one notate, and why? These questions developed partly due to the fact that in some African indigenous dance traditions, it is important to be aware of

the *working* of the individual parts in action and the practitioner's body as a whole in a given dance. Further, and as I will discuss later on in this paper, at the time of the intensive course, notation seemed to be a form of canonization, in which some aspects could be notated, and others left out due to their importance in the dancing.

The existence of traditional dance and its dance-music in many African communities has always been dependent on its continued practice in its local communities. In East Africa, formal education was introduced mainly as part of the process of political conquest in the second half of the 19th century (1880–1900). The *informal* forms of knowledge, systems of knowing, such as traditional dancing and dance-musicking mainly grew to become part of oral history as far as academic research and education in general were concerned. At the beginning of the post-colonial era, where many nations were plunged into unending conflicts fighting for political power, and in the newly introduced democratic dispensations, the cultural fabric of many communities became vulnerable. The system of oral tradition, however, through which the traditions are passed on from one generation to another, provide *security* for the continuation of traditions such as dance and dance-music as intangible cultural heritage.

Traditional dancing in many African societies before the 19th century existed in equal balance, more integrated with or as part of the people's ways of life, and was preserved through *living* it rather than *performing* it, and living in it rather than formally writing it. The ability to read and write notwithstanding, it seems clear that the system of oral tradition was sufficient for preserving the dance traditions in the communities. The introduction of *formal* education in most of these societies in Uganda at the end of the century awakened the thirst for past knowledge among individual researchers and academic institutions, as well as *explorers* who had not *lived* among these cultures but wanted to know about them.

Therefore, much of the present sources are still oral traditions in form of fairy tales, myths and legends,[1] many of which have been written about in literature and history books. Most of their movement components have neither been recorded nor studied. Some few researchers who have attempted to write about dancing have mainly focused on cultures as a whole without going deep into understanding the building blocks of the same dance cultures.

While the existence of numerous ethnicities in different regions and communities of Uganda creates a rich and diverse cultural heritage, it also contributes to some communities' disunity, partly, but not limited to the lack of an indigenous common language. Consequently, the interpretation and construction of the meanings embodied in the dance traditions become problematic, especially

[1] See Green T. 1997.

among the youths, if they are not studied today. Similarly, the academic system in East Africa, and in Uganda in particular, does not do much to promote cultural diversity, as the system requires all students to read, write, and speak English. The generation of elders who hold and maintain most of this knowledge lacks formal education and and is therefore hindered from transmitting this knowledge through streamlined formal education. This situation has caused a draw-back for much of the rich indigenous dance traditions – an integral part of Uganda's intangible cultural heritage.[2] Difficulty in comprehension and accessibility of these numerous cultures has led to a situation where the children and youth in urban areas practically ignore and disregard such knowledge. To a large extent, this situation this situation comes into existence due to a gross lack of knowledge about the dance traditions, as children and the youth do not get practical academic orientation in such traditions due, but not limited to resources for transmission of this knowledge, and *formal* forms of safeguarding it. Some questions arise here: To notate or not to notate? Could dance notation indeed be another safeguarding and academic transmission tool for the numerous indigenous dance traditions in East Africa? Does notation create an avenue where both emic and etic interpretive perspectives can be critically discussed, evaluated and developed to broaden scholars' and students' cultural perspectives and heighten their analytical frameworks for the purpose of understanding the local dance traditions?

To notate, or not to notate?

Dance scholars have continued to argue that the application of dance notation to these dance traditions is part of the solution to transfer them from oral to written traditions.[3] It is important to appropriately preserve these traditions with as less unintended change as their bearers wish for. Notation is a viable tool for both preservation and pedagogical purposes, which then facilitate transmission through formal education. However, one would apply dance notation with reservation, as many do not know and understand the system yet. In fact, Hungarian traditional dance scholar and notation specialist János Fügedi argues that, "many dance experts regard dance notation with reservations, especially because of its complicated syntax and its strict conceptualisation of movement at a conscious level."[4]

---

[2] Practices, representations, expressions, knowledge, skills – as well as the instruments, objects, artefacts and cultural spaces associated with communities, groups and, in some cases, which individuals recognize as part of their cultural heritage. Unesco 2003.

[3] Hanna 1965; Blum 1969; Green D. 2007.

[4] Fügedi 2003: 394.

As Anca Giurchescu contends, "the necessity to build a theoretical foundation to create a method and scientific tool for dance analysis is rooted in a more general European approach to folklore that conceived it as a wide body of cultural products."[5] Indeed, there is a need to study and develop a formalized structural system for further identification, analysis, comparison, and systematization of the rich and still vibrant dance traditions on the continent. However, such systems have to be grounded in the understanding of the communities first and take care not to continue widening legacies of disparities between the so-called formal and the informal forms of knowledge. Oral traditions will continue to exist in communities. The argument therefore should rather be to strengthen them with written forms where needed rather than wholly *transferring* them from their established traditions. Therefore, it should be considered to have coherence between the formal and the informal forms of education rather than presenting one as superior to the other. As such, scholars should aim at achieving a middle ground, which does not only strengthen both systems, but brings formalized academia close to the communities for which it was devised. Labanotation could be placed as part of the agenda to strengthen both formal and informal dance scholarship. But this development has to involve formulation of theories development involves formulation of theories understood by, and translatable to the local communities. Understanding this ideology, a number of dance scholars[6] have made tremendous strides towards finding local, logical and scientific forms to understand their traditional dances. For example, the discovery of the *svikt* in the Norwegian traditional dance research. As Bakka reveals, in the understanding of the *svikt* analysis, Labanotation symbols are apparently used, thereby localizing the notation concepts to fit into local conditions. This cannot be over-emphasized, especially for communities whose dances are not only functional in nature, but are numerous. Localizing while globalizing Labanotation is by far being aware that specific dance and music traditions can be studied and understood from their local contexts as well as re/presented beyond their localities. Conducting ethnographical, ethnochoreological and ethnomusicological research[7] should not aim only at contributing to the academic research communities, but also to the researched local communities both in the short and long terms. It is paramount for the results of these experiences to suggest and continue to develop a research paradigm in which the need for long-lasting, local community-based academic collaborative strategies are explored by way of localizing while globalizing knowledge transcription practices.

---

5 Kröschlova–Giurchescu 2007: 23.

6 Kürti 1980; Felföldi 2001; Bakka 2007; Kaeppler 2007.

7 Van Maanen 1988; Thomas 1993; Creswell 2013.

Transcription of an inscription

One can, of course, write about dance and use ethnographic methods of observation, interviews, and video recording – tools that may be readily available and at his/her disposal to appropriately perform this fieldwork-based knowledge. Depending on the purpose of the research, the kind of knowledge, and the target audience, experiencing the dancing is by far a more practical way of getting closer to its understanding, as it formulates the sense of artistic self-introspection for the dance practitioner. It is clear that Labanotation deals with symbols to describe human action as body movement, more specifically dance and other related movements. Simply speaking, symbols represent body action in relation to the dimensions of the body (part), direction, time, and level.[8]

Due to the functional nature of traditional dances in many African communities, the issue of contention is *whether dance notation is able to represent the inscriptions embedded in the movement patterns or not*. As I have illustrated elsewhere,[9] and as researchers Bell and Kertzer have indicated,[10] indigenous dance traditions are complex and culturally coded phenomena, as they are entangled in symbolisms for which notaters have to develop further notation theory in order to best represent both their functionalities and their inscriptions in transcriptions. In this sense, it becomes paramount for traditional dance notaters to be practitioners of these specific dance traditions in question, for there are visible and heard, visible but not heard, invisible but heard, and also invisible and not heard aspects that are just felt by the dance practitioners in that moment of dancing.[11] Many of these aspects are the very essence of dancing in some traditions. There is, there is need to develop further localized notation theories that draw the notation to the intention, function, and culture-specific realities of the tradition in question.

Like it is in other indigenous dance traditions,[12] in many African traditions,[13] there are common instances, for example in the enaction of the *Lamokowang* dance and dance-music tradition of the Acholi people of Northern Uganda, where where the dance movement patterns are one and the same with the dance-music. In these instances, playing of the dance-music is the process of enacting the movements and the process of dancing is the same for enacting the dance-music. In other words, the dancing is the musicking, and vice-versa – the dancing is because

[8] Topaz 1996; Hutchinson 2005; Fügedi 2016.
[9] Kibirige 2014; 2015.
[10] Kertzer 1988; Bell 1997.
[11] Kibirige 2016.
[12] Rakočević 2012.
[13] Nketia 1996; Agawu 2001.

the musicking is. One has to combine these two elements in order to capture the intended inscription. In such cases, the notation specialist must develop stringent observation and hearing skills in both music and dance, for in many indigenous dance traditions in Uganda, dance-music is best heard through dance-musicking as for the dance through dancing. To put this phenomenon in a visual perspective, let us take the *Yenge* boys' movement and dance-music pattern in the enaction of the *Lamokowang* dance tradition from the Acholi sub-region of Northern Uganda. *Lamokowang* as dance and dance-music tradition is one of the *reconciliatory and integratory* dance traditions in the Northern region of Uganda, functions of which are dependent to the context in which it is enacted.

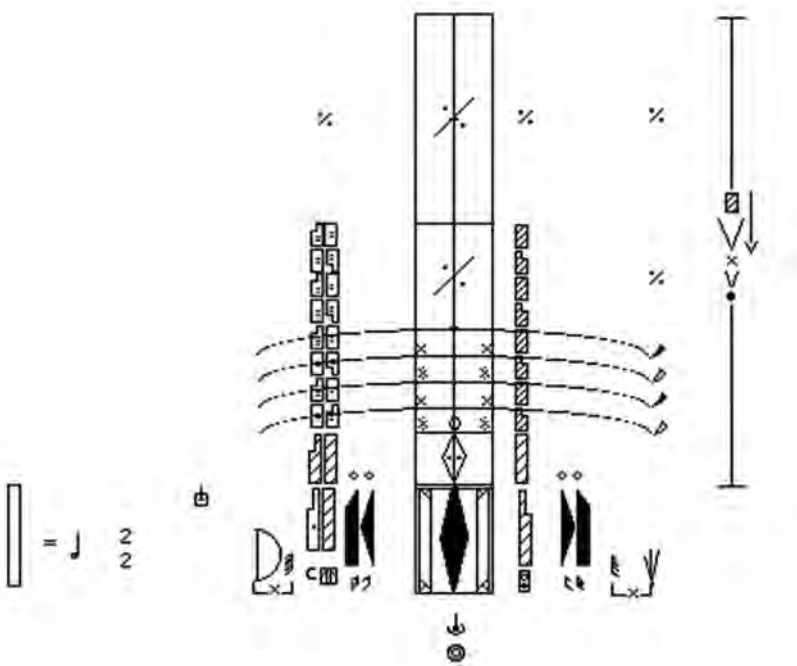


Figure 1. *Yenge* movement pattern.
Ronald Kibirige, 2019

This compressed combination of notation symbols represents a movement of the center of gravity, and the whole body into a low position in the first half of the count/beat with a contraction of the knee, ankle and pelvic joints. In the second half of the same count/beat the body and center of gravity moves out of the low position with an extension in the same joints. On extension however, the torso makes a body succession, which I refer to as the wave-like motion. This action is continuous and repetitive.

Key:

R – Right Foot
L – Left Foot
‹ – Sonic Accent
' – Accented Rhythmic multiplication
Awal – Calabash – Percussive and Rhythmic Sound
Gara – Ankle Bells – Percussive and Rhythmic Sound

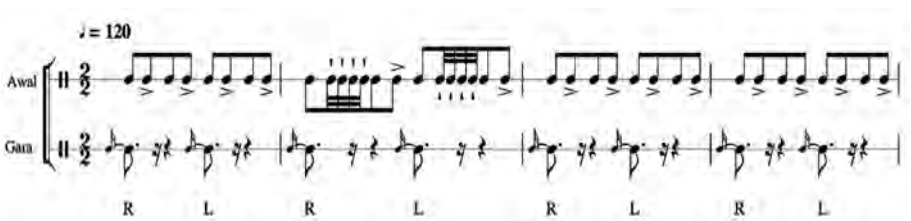


Figure 2. Processional *Yenge* dance-musics. Ronald Kibirige, 2019

In the enaction of the *Yenge* movement pattern (Figure 1) as part of this dance tradition, no sound or body movement stands alone. They all function and are enacted to produce the intended functions depending on each other in a specific moment. The rhythmic and sound articulations and multiplications, and the repetitive wave-like formulation propagated from the knee joint through the upper body, all build the tension and intention of the enaction. Combination of all these repetitive rhythmic actions and the surrounding enaction environment[14] in place and time exist, contribute to the development of specific sound and bodily communal statements. To appropriately transcribe the inscriptions embedded in these statements, one has to carefully consider the sound produced by the act of enacting the dance movement, as the functionalities of the tradition vibrate through combined sonic and corporeal means.

In the non-locomotive movement phrase in Figure 1 above, the dance-music is produced as the lower arms move in right and left diagonal directions respectively, and make contact between the spoke[15] in the right hand and the calabash in the left hand. The whole phenomenon contains a myriad of body actions executed by both female and male dancers, that according the practitioners, formulate the vibe that effects the functions of the tradition.

While notation can conventionally, symbolically, and structurally represent the movement and sound patterns on paper, it is not an end in itself. In represent-

[14] See Karoblis 2012.
[15] Metallic rods tightly tied together at one end, and used to play the *Awal* (calabash) in *Lamokowang*.

ing the movement structure of a dance, it can further be seen as "a tool providing a firm basis for ethnochoreologists and other dance researchers to go in several analytical and pedagogical directions, synchronic and diachronic; semantic, and pragmatic; textural and contextual."[16] It is the dancing and dance-musicking combined with the inherent emic functional understanding of the dance phenomenon that give the tradition life, purpose or intention, and meaning.

Labanotation in representing a dance phenomenon

Traditional music and dance knowledge from many indigenous communities of Sub-Saharan Africa has for a long time faced the challenge of misinterpretation. This has at times led to misunderstandings of the very core purposes and manifestation of its performance contexts, and relevance to communities, especially in the more cosmopolitan areas today. This situation can in-part be attributed to facts that: 1) Textual documentation and dissemination of this music and dance knowledge have mainly been in languages rather far away from the local languages of their enactment. 2) In some communities, most of the scholarly research on traditional music and dance so far seems to lack enough practical emic understanding and representation of the processes of enactment. This partly due to the lack of research initiatives from within many of these communities. 3) Research on music and dance traditions within East Africa today continues to struggle with re/presenting the emic interpretations of the music and dance phenomena. Further, like researchers Egil Bakka and Gediminas Karoblis contend, "whereas a great deal of attention is paid on the development of anthropological theory and to the craft of writing, data gathering as well as strategic analysis are still their poor cousins."[17] There is great need to build further on the available research for practical details and further understanding. How can we practically re/present a complete picture (the full phenomenon) of what is actually happening when a dancer practically *enacts* a dance movement pattern?

In his article, *Hungarian Dance Structures: A Linguistic Approach*,[18] in which he displays the overarching dichotomy of the structural construction of a dance, László Kürti contends to the fact that dance movement in its said original representation is a highly complex symbolic phenomenon that varies from one performance to the other, and therefore from one practitioner to another. This, according to Kürti, brings forth the understanding that dance, together with art,

[16] Felföldi 2007: 164.
[17] Morphy 1994: 117. cited in Bakka–Karoblis 2010: 170.
[18] Kürti 1980.

social structure, religion, and ritual, exist as truly cognitive products of the human mind, and presumably project humanity's capability for symbolic communication.

Kürti decomposes the dance into seven distinctive dance movement isolates: dance, part, section, phrase, motif, cell, and the kinetic element. He uses Labanotation to represent these distinctions. In the structural constitution of the dance tradition he investigates, he gives functionally interpretive priority to the five biggest and meaningful segments of the dance (motif, phrase, section, part, and dance). Having identified the motif as the smallest meaningful segment of the dance, and with ideas from the field of linguistics, this Hungarian school of thought developed the so-called motif morphology.[19] This, according to Kürti and Hungarian dance researchers György Martin and Ernő Pesovár, "reveals the laws governing the structure of dance, its relation to music, its motor components, motives, rhythmics, dynamics special components, the correlation of its parts, the choreographical relations all summed up on the basis of detailed analysis."[20] Although the concept of motif morphology presents the motif as the smallest meaningful unit of a dance, and seems to cast aside the other proposed smaller units (the cell and the kinetic element), it is clear that it is onto these smaller units that the motif develops. It is however important to mention that even though these two smallest units are seen as meaningless *in this dance culture*, they are equally important as they are the real structurally identifiable foundation onto which all the other larger units are built. To explain this further, Kürti illustrates[21] the cell and kinetic element as below:

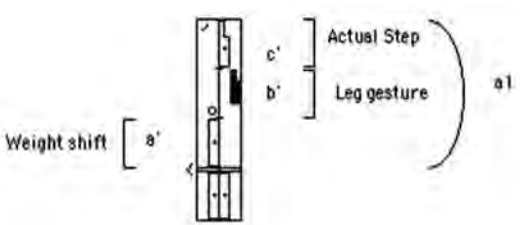


Figure 3. The cell.
László Kürti, 1980

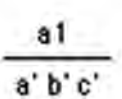


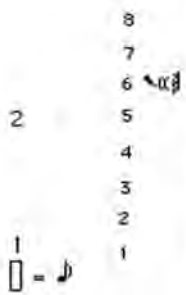
Figure 4. Kinetic formula.
László Kürti, 1980

[19] The concept of motif morphology is linguistic model that proposes the view of a dance in form of motifs as the smallest meaningful unit.

[20] Martin–Pesovár 1961: 1. cited in Kürti 1980: 45.

[21] In his notation (Figures 3, 4, 5, 6), Kürti used a typewriter, whose symbols are not in the Laban writer system today. This makes the extracts very heavy to use today. For this essay therefore, and while using the same formula and ideological flow of the dance movements, I have reconstructed the symbols using the presently used the notation system (Laban writer) to make it convenient and accessible for present readers.

Kürti, in the notation above regards the cell as a simple one-step-forward movement composed of three different kinetic elements, each contained in one full count/beat represented by place, gesture, and a step on the right foot. His arrangement forms a kinetic formula as illustrated in Figure 4.



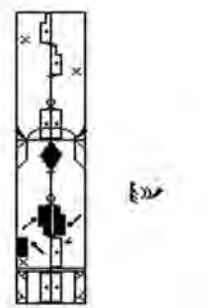


Figure 5. The motif. László Kürti, 1980

Figure 6. Formulated composition of the motif. László Kürti, 1980

On basis of this analytical structure, the dance motif notated in Figure 5 above, and presented as motif *A,* is composed of four cells, each of which comprises of three kinetic elements. It also advances a relation to the linguistic model of analysis in the 19th century, which relates a sentence to letters and words. In this conception and structuralist understanding, the dance is built on individual but singular segments which form logical units for structural interpretation by way of notation. This brings forth the idea that analysis of the same can not only be based on observation, but is, indeed, verifiable and therefore falsifiable as a unified science.

Kürti's usage of notation and other kinetic formulations to explicate the body movement to such a detail is indeed remarkable. It could, however, be specifically difficult and tedious for some indigenous dance traditions of African descent, where it is practically and artistically unreasonable for its dance-music to be separated from the movement patterns in the course of the enaction. This is visible as illustrated and described earlier on in the *Yenge* movement pattern from the Acholi communities of Northern Uganda (see Figures 1 and 2).

Further, contrary to the primary purpose of the linguistic model of sentence construction, which is to create meaning and make verbal sense, the structuralism here is not the same as that referred to in social anthropology, as it does not deal with semantic content of dance movement elements, but rather tries to discover individual movement isolates that constitute the dance. A dance movement phrase illustrated in Figure 1 can be broken down to different isolates for pedagogical and

analytical purposes, but rather not for describing its meaning and therefore influence of its enaction for the dancer and possibly for the community or audience. This could only be achieved by accompanying the notation with an emic description and interpretation. This would further give helpful insights about the relationship(s) with the *accompanying* music – an aspect that is extremely important and intertwined in enaction processes and contexts of some traditions. Kürti's structural analysis by way of notation presents a premise that awareness, identification and understanding of individual movement isolates contribute to the understanding of the dance as a whole. However, in a quest for an emic understanding of the ideological flow of dance movements in their lived choreomusical and phenomenological compositions, and as László Felföldi contends, it is not an end in itself.

So, whether to or not to notate depends on the purpose and intension of the researcher, and the community's norms and values rooted in the dance tradition in question. From a general African viewpoint, and looking at the trends of development and social influences, whether dance notation is presented as a tool for pedagogical purposes, preservation, safeguarding or as part of the transmission process, researchers and notaters need to reflect on whether they are describing, understanding, influencing, or intervening in/to the nature and the construct of the dance tradition in question. Whichever the case may be, traditional dance researchers as well as practitioners ought to look at the seemingly subtle but very pertinently analytical features of the *dancing,* and what I refer to as *dance-musicking,*[22] as it is onto these that specific ideological components of the enaction as a whole are built. Understanding their place in the functions of the dancing and dance-musicking allows for continuity, and reflectively informed development.

Bibliography

Agawu, Kofi

2001 African Music as Text: The Landscape of African Music. *Research in African Literatures* Vol. 32. No. 2. pp. 8–16.

Bakka, Egil

2007 Analysis of Traditional Dances in Norway and the Nordic Countries. In Kaeppler, Adrienne – Dunin, Elsie I. (eds.): *Dance Structures: Perspectives on the Analysis of Human Movement*. Budapest, Szeged: Akadémiai Kiadó. pp. 103–112.

[22] By *dance-musicking,* I refer to the free and non-prescriptive engagement with the music for dancing before and during the dancing. The concept further refers to the process of making music through the enaction of dance movements.

Bakka, Egil – Karoblis, Gediminas
2010 Writing »a Dance«: Epistemology for Dance Research. *Yearbook for Traditional Music* Vol. 42. pp. 167–193.
Bell, Catherine
1997 *Ritual: Perspectives and Dimensions*. New York: Oxford University.
Blum, Odette
1969 *African Dances and Games in Words and Labanotation*. New York: Selva.
Creswell, John
2013 *Qualitative Inquiry and Research Design: Choosing Among Five Approaches*. Thousand Oaks: Sage Publication, Inc.
Felföldi, László
2001 Connections Between Dance and Dance Music: Summary of Hungarian Research. *Yearbook for Traditional Music* Vol. 33. pp. 159–165.
2007 Structural Approach in Hungarian Folk Dance Research. In Kaeppler, Adrienne – Dunin, Elsie I. (eds.): *Dance Structures: Perspectives on the Analysis of Human Movement*. Budapest, Szeged: Akadémiai Kiadó. pp. 155–184.
Fügedi, János
2003 Movement Cognition and Dance Notation. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* Vol. 44. No. 3–4. pp. 393–410.
2016 *Laban Kinetography for Traditional Dancers*. Budapest: Institute for Musicology, RCH HAS.
Green, Thomas
1997 *Folklore, an Encyclopedia of Beliefs, Customs, Tales, Music and Art*. Oxford, England: ABC CLIO Inc.
Hanna, Judith Lyne
1965 Africa's New Traditional Dance. *Ethnomusicology* Vol. 9. No. 1. pp. 13–21.
Hutchinson, Ann Guest
2005 *Labanotation: The System of Analysing and Recording Movement*. New York, London: Routledge.
Kaeppler, Adrienne
2007 Methods and Theory in Analysing Dance Structure with an Analysis of Tongan Dance. In Kaeppler, Adrienne – Dunin, Elsie I. (eds.): *Dance Structures: Perspectives on the Analysis of Human Movement*. Budapest, Szeged: Akadémiai Kiadó. pp. 52–102.
Karoblis, Gediminas
2012 Triple Disembodiment of Dance: The Waltz. *Nordic Theatre Studies* Vol. 24. pp. 54–65.
Kertzer, David
1988 *Ritual, Politics and Power*. London: Yale University Press.

Kibirige, Ronald

2014 *Continuity and Change in Traditional Dancing in Local Communities of a Multi-Ethnic Nation: A Perspective from Applied Research on Myel Bwola in the Acholi Sub-Region of Northern Uganda*. MA (Dance) Dissertation. Manuscript. Trondheim: Norwegian University of Science and Technology.

2015 Insider–Outsider Phenomenon in Traditional Dance Research in Indigenous Communities. *Acta Ethnographica Hungarica* Vol. 60. No. 1. pp. 17–23.

2016 Notation of an African Dance: An Inquiry on the Application of Labanotation Theory to Understand Myel Bwola from the Acholi Sub-region of Northern Uganda. In Bastien, Marion – Fügedi, János (eds.): *Proceedings of the 29th Conference of the International Council of Kinetography Laban/Labanotation: Tours, France*. Budapest: ICKL. pp. 91–98.

Kröschlova, Eva – Giurchescu, Anca

2007 Theory and Method of Dance Form Analysis. In Kaeppler, Adrienne (ed.): *Dance Structures: Perspectives on the Analysis of Human Movement*. Budapest: Akadémiai Kiadó. pp. 21–52.

Kürti, László

1980 Hungarian Dance Structures: A Linguistic Approach. *Journal for the Anthropological Study of Human Movement* Vol. 1. No. 1. pp. 45–62.

Nketia, Joseph Hanson Kwabena

1996 *Overview: The Music and Dance of Africa*. In The JVC/Smithsonian Folkways Video: Anthology of Music and Dance of Africa. Book 1. Victor Company of Japan.

Rakočević, Selena

2012 Interweaving Dance and Music Structures: Labanotation as a Tool for Comparative Analysis of Traditional Dance and Dance Music Structures. In Bastien, Marion – Fügedi, János – Ploch, Richard Allan (eds.): *Proceedings of the 27th Conference of the International Council of Kinetography Laban: Budapest, Hungary*. Budapest: ICKL. pp 34–44.

Thomas, Jim

1993 *Doing Critical Ethnography*. Newbury Park: Sage.

Topaz, Muriel

1996 *Elementary Labanotation. A Study Guide*. New York: Dance Notation Bureau.

Van Maanen, John

1988 *Tales of the Field. On Writing Ethnography*. Chicago: University of Chicago Press.

Online Sources

GREEN, Doris
2007 No Longer an Oral Tradition. *Restoring Ma'at. Ntama Journal of African Music and Popular Culture*. pp. 1–5. Retrieved from: https://www.abibitumi.com/community/culture/no-longer-an-oral-tradition/; last download: 04. 01. 2020

UNESCO
2003 Convention for Safeguarding Intangible Cultural Heritage. Paris – France. *UNESCO*. Retrieved from: https://ich.unesco.org/doc/src/15164-EN.pdf; last download: 04. 01. 2020

Lejegyezni vagy sem: Egy alternatív módszer a kelet-afrikai tánchagyományok megőrzésére és formális átadására?

Az etnokoreológia és a táncantropológia területein munkálkodó kutatók igen elkötelezetten folytatnak olyan vizsgálatokat, melyek a tánc jelenségének makro – a fő cél annak feltárása, hogy mit közöl a tánc/táncolás egy adott társadalomról vagy helyi közösségről – és mikro – ahol a tánchagyomány funkcióinak építőelemeire helyezik a hangsúlyt – szintjein megjelenő, illetve a két szint között fennálló bonyolult hálózatokra fókuszálnak. Sokan a táncosok egyéni *megvalósításai*t vizsgálták, egészen a legkisebb jelentéshordozó elemekig, melyekre a szélesebb körű koncepciók épültek. A tánchagyomány nemcsak a mozdulatokról szól, hanem arról is, ami lehetővé teszi és körülveszi azokat: a látható és a láthatatlan, a hallható és a hangtalan egyaránt. A táncolás, mint olyan tehát a résztvevők által birtokolt tudásrendszer, egyfajta kulturális adattár és egy olyan lehetséges út, melynek során megőrzésre és terjesztésre kerülhet ez a tudásanyag. A fenti felvetés és a tanulmány célkitűzése alapján a következő kérdések merülnek fel: Lejegyezni vagy sem? Mit jegyzünk le? Mit tudunk lejegyezni? A táncok lejegyzése lehet egyfajta eszköz, amely megőrzi és tudományos formában átadja a Kelet-Afrikában élő számos tánchagyományt? A jelen tanulmány általánosságban az afrikai tánchagyomány, specifikusan pedig a kelet-afrikai táncok lejegyzésének homályos pontjait, komplexitását és lehetőségeit tárgyalja. Amellett érvelek, hogy a tánclejegyzés nem ér véget azzal, hogy a néptáncok funkcionalitását vizsgáljuk az afrikai előadások kontextusában, vagy hogy a táncolás és *tánczenélés* társadalmi jellegét kutatjuk. Sokkal inkább egy újabb lehetőséget kínál a szóbeli hagyomány rendszerének megőrzésére, és emellett alkalmas azoknak az afrikai néptáncos és tánczenei struktúráknak az összehasonlító elemzésére is, melyek alkalmazhatók a kutatásban és a továbbadás folyamataiban.

Csilla Könczei

Has Dance Research Been Structuralist?

Linguistic Models and Linguistic Analogies and the Concept of Structure in György Martin's Structural Analysis of Dance[1]

Introduction

Are we not old-fashioned when still dealing with structures and formal analysis of dance in a poststructuralist era? This is a question some of dance scholars raised at the turn of the 20–21st century. In her contribution to the structural *bible* of ICTM Study Group on Ethnochoreology, *Dance Structures. Perspectives on the Analysis of Human Movement* edited by Adrienne Kaeppler and Elsie Ivancich Dunin, Theresa Buckland reflected on the deviation of mainstream British and North American dance studies in the 1980s and 1990s from formal and structural perspectives towards more processual and situational approaches in an attempt to reveal meaning in semiotic terms adapting methodologies developed by literary criticism and cultural studies. Though she admitted that "notions of structure at the height of structuralism were too static and universalist to assist greatly in explanations of socio-cultural processes," she appealed to an authority like Marshall Sahlins to advocate for the necessity of keeping the concept of structure alive in the time of postmodernism and postcolonialism.[2]

But what is the situation today? After so many *post-theories* and turns, like the discursive, the visual, the performative, the corporeal or bodily, or even the new-materialist turn, isn't it an anachronism to cling to – how it might seem now – ancestral themes? Can we keep up with the newest trends and benefit from them, and can we be in synchronicity with colleagues from adjacent fields spending time and energy for continuing to do structural analysis? These might become personal dilemmas for many of us. At least two aspects can though reassure those in doubt, that re-visiting *structural*[3] and *linguistic approach*[4] is not a mere waste of time. On the one hand, there are ideas, questions and concepts in scientific

[1] This paper is intended to be the first part of a longer study, continuing with the interpretation of the role of structuralism in other dance researchers' work. It is a slightly different variant of my study published in Hungarian, see Könczei 2020. Here I would like to thank Georgiana Wierre-Gore and Colin Quigley for their comments and suggestions made for the English version.

[2] Buckland 2007: 188.

[3] Hanna 2005; Felföldi 2007; Koutsouba 2007; Torp 2007.

[4] Kürti 1980.

thinking which are of long standing, and for sure the concept of structure is between those. On the other hand, to transcend a paradigm does not necessarily mean to set it aside: a cumulative understanding of the construction of scientific knowledge implies the reinterpretation of previous frameworks. So, it would be a hasty move to put structural dance research in the closet before evaluating its results from a contemporary perspective, even if we must face some uncomfortable questions, like: has structural analysis as being elaborated and practiced by dance scholars been a structuralist method? Have we ever been structuralists? Can we speak about structuralist dance research at all? Can we become poststructuralists without having been really structuralists before?

Though László Kürti warned us that *structural analysis* as conceptualized by the Hungarian School is different from *structuralism* in social anthropology,[5] the term of structuralism has been utilized for denoting structural analysis in the special literature. László Felföldi, when tracing the history of the *Structural Approach in Hungarian Folk Dance Research*, for instance, speaks about mature structuralism characterizing the scholarly activity developed after World War II in Hungary.[6] It is worth maybe to spend some time to clarify what we understand by structuralism and how this concept relates to structural analysis as it is practiced in dance research.

It is true that structuralism has been used in a broader sense to refer to different methodologies dealing with structure manifested in any kind of social and cultural phenomenon as an orderly system. In a stricter sense, structuralism refers though to that peculiar theory which is rooted in the oeuvres of Claude Lévi-Strauss published from the 1940s and which had been evolved in the 1950s, influenced by the structural linguistics established by Ferdinand de Saussure and later developed by the so-called Prague Linguistic Circle.[7] As a synthesis of the Boasian American anthropology and European structural linguistics, the structuralism of Lévi-Strauss grounded an exceptionally coherent theoretical frame, which envi-

---

[5] "Structural analysis of the dance in the context discussed above [that is in the conceptual frame elaborated by György Martin and Ernő Pesovár] is not the same as »structuralism« referred to in the field of social anthropology, because it does not deal with the semantic content of dance movement elements, but it tries to discover those individual movement isolates that constitute the whole dance." Kürti 1980: 45. Judith Lynne Hanna has already distinguished earlier between the "structural method" as used in dance analysis and the anthropological "structuralism" of Alfred R. Radcliffe-Brown and Claude Lévi-Strauss. Hanna 2005: 119.

[6] Felföldi 2007.

[7] "The Prague Linguistic Circle started activity in 1928, when, at the first International Congress of Linguistics, organized in The Hague, the Prague participants presented their program drafted by Roman Jakobson in cooperation with Nicholay Serghey Trubetzkoy and Sergey Karcévsky. [...] The first volume of »Travaux du Cercle Linguistique de Prague«, entitled »Theses du Cercle Linguistique de Prague« sets out the principles of a new linguistics, structural linguistics." Herțeg 2004: 1.

sions structure as a cognitive system located in the depth of the unconsciousness, which is over and over again being transformed into tangible, visible, empirically graspable surface forms. Structuralism in its narrow and concrete meaning is thus firmly mentalist and universalist, as it draws back all cultural diversity to permanent basic patterns underlying the functioning of the human mind.[8] The question which nests in our ears is then: in which extent is structural dance analysis related to structuralism and structural linguistics in the narrow sense? Our inquiry is even more founded by the frequent occurrence of references to linguistics in dance research, a fundamental phase of which structural linguistics was, being relevant until today in many aspects.

The establishment of the tradition of structural analysis in dance research was the result of the contribution of several lineages of scholars, Eastern Europeans and a North American, which, during several decades, merged into a single clan under the auspices of ICTM. According to the confession of Anca Giurchescu, the development of the structural methodology had become inextricably interwoven with the history of the Study Group of Ethnochoreology.[9] The scholars who can be regarded as the founding father and the mother of structural analysis are György Martin and Adrienne Kaeppler, who started their professional carriers after World War II in far apart spots of the world with debutante works published in English, which have remained among the most cited and influential in *ethnochoreology*. Martin wrote originally in Hungarian together with his colleague, Ernő Pesovár *A Structural Analysis of the Hungarian Folk Dance: A Methodological Sketch* in 1959, that first appeared in 1960[10] and then reappeared in English translation with same title in 1961.[11] Adrienne Kaeppler published her *Method and Theory in Analyzing Dance Structure with an Analysis of Tongan Dance* loosely ten years later.[12] In spite of obvious differences between their points of view, theoretical frameworks and fieldwork activities, there are quite a few similarities they share. They belong to the same generation, both stayed true to their youthful themes with which they laid

---

[8] Severi 1993: 151–153; Barrett 1996: 142–143; Bloch 2002: 798; Leavitt 2002: 373. "For the French anthropologist, structures are not deductible from empirical reality, on the contrary, they relate to the models from which reality is constructed. The notion of structure is therefore extrinsic to the phenomena studied, the aim of anthropology being to contribute to an objective understanding of the mechanisms of thought." [Own translation.] Grau – Wierre-Gore 2005: 119. Footnote nr. 37.

[9] "The interest in dance structural analysis that emerged and developed in Europe, and especially in Eastern Europe, in the middle of the 20th century, was induced and stimulated by the International Folk Music Council (IFMC). […] Therefore, the history of the theory and method of dance structural analysis, as well as its foundation, development and application, is interwoven with the history of the ICTM Study Group on Ethnochoreology, as it is now known." Giurchescu 2007: 3.

[10] See the original title in Hungarian: Martin–Pesovár 1960.

[11] Martin–Pesovár 1961.

[12] Kaeppler 1972.

the theoretical foundations of their research, and the implicit ideological background of their theoretical stance goes back to the same roots.[13]

Andrée Grau and Georgiana Wierre-Gore speak about an epistemological proximity between the two from a different perspective, referring to their common premises, according to which "from a formal point of view dance is analogous to language and can therefore be analyzed to reveal the implicit grammar that governs its operating rules." The recognition of this proximity is what makes them republish the two debutant works in question in their synthesis of grounding studies in dance anthropology, "Anthropologie de la danse. Genèse et construction d'une discipline."[14]

Linguistic analogies, linguistic models and the concept of structure in György Martin's structural analysis of dance

György Martin's *first love* was the lad dance, the *kalotaszegi legényes* of István Mátyás, what he first saw in the second half of the 1940s on the films shot by his dance teacher and mentor, István Molnár in 1941. He himself managed to meet and film István Mátyás in person for the first time in 1956. The 1956 films became the material for his thesis in ethnography at the university[15] and a point of departure for his later work in "comprehensive structural-motif analysis of Hungarian folk-dance" and in "motif research – motif classification," what became one of the themes for his university doctoral dissertation in 1963.[16]

---

[13] Here I refer to the philosophy of Herder, according to which each people (Volk) owns a special spirit (Geist), which forms the base of its individual value-system and customs. Both the North-American cultural relativism and the European folklore studies stem from this idea, as they consider culture as a common, peculiar, and unique spiritual heritage of a collectivity (whether a tribal community or a peasantry of a nation) that has an independent existence. I intend to elaborate this view in my further studies.

[14] "[Les articles de Martin et Pesovár et de Kaeppler] partent d'une même premisse, également partagée par Williams, que la danse est, d'un point de vue formel, analogique au langage et peut donc être analysée pour révéler la grammaire implicite qui régit ses règles fonctionnement." Grau – Wierre-Gore 2005: 150; Kaeppler 2005; Martin 2005.

[15] Martin 1959.

[16] "I first took note of István Mátyás' *legényes* dance in the second half of the 1940's when I saw the films that my teacher, István Molnár had made in 1941. […] Finally in the fall of 1956, I actually met István Mátyás himself and this moment marked the first explanation of the *Kalotaszeg legényes* dance's actual synchronization with the music. […] The 1956 films which were made with parallel recordings of the music – and also made it possible to reconstruct Molnár's films of 15 years earlier – are what became the material for my thesis in Ethnography at the university. It included [dance] notation with synchronous music [notation] for the six variations of *Vista legényes* that had been collected so far, with analysis and classification of all the known motif formulas. This became one of the points of departure for my later work in comprehensive structural-motif analysis of Hungarian

The geographical place where Martin studied and carried out his institutionally affiliated academic work was Budapest which, being in the eastern part of Europe, fell into the influential zone of the Soviet Union after World War II, separated from the rest of the world by an iron curtain in administrative terms, and after a while, even physically. Martin graduated as a Hungarian language teacher and completed his studies licensing in history and ethnography at ELTE University in the 1950s, in the darkest years of Stalinism in Hungary. What type of theoretical paradigms his generation had access to in those times is a crucial question in understanding the context of the construction of his intellectual habitus. In a period when the centralized policy of the state socialism regulated all domains of social and cultural life, all *western* artistic and scientific currents were regarded as suspicious, endangering the status of dogmatic Marxism considered to be the unique source of acceptable knowledge. Structuralism was between these, and as such, it had been practically excluded from education together with Saussurean general linguistics, which had been objected by Soviet linguists as being a product of *reactionary* and *decadent* bourgois ideology. Martin's professor in linguistics, Géza Bárczi, was one of the most famous and important scholars who, being a francophone and having been trained before the Stalinist period, had a good knowledge in Saussure's theory, making several references to it. He himself was critical towards Saussure's thesis: he did not agree that linguistics should be a branch of semiology, and considered that the idea that language is based on an inside system, meaning that it has a mental substrate, was metaphysical and unscientific, though in his *Introduction in Linguistics* he presented some of the key concepts of general linguistics, and admitted that language is a kind of sign system connected to cognition in many ways. Further on, he dismissed structuralist linguistics stemmed from the Saussurean theory, as a "distorted variant of functional linguistics". Despite his repulsion towards structuralism, he was rebuked for deviation together with other colleagues on a congress in linguistics in 1952 because of the occurrence of *idealist* Saussurean concepts in their writings, which says a lot about the political and intellectual atmosphere of the time.[17] Martin started his studies in linguistics in 1951. At the congress held in 1952, the audience was warned that "[…] if we are not vigilant enough, these bourgois currents might gain recognition and through the linguistic education at our universities, they could spread and have an impact on the public opinion of the Hungarian linguists' community."[18]

folk-dance, while motif research-motif classification, among other things, became the theme for my University doctoral dissertation in 1963. I thought that this had in essence closed my process of getting to know Mátyás's dance vocabulary, particularly given that after 1956, all possibility and hope of doing research in Romania was cut off again for years." Martin 2004: 36–37.

[17] Láncz 1994: 356.

[18] Cited in Láncz 1994: 357.

Structuralism *attacked* Hungary again in the 1960s, this time even more massively, although post-structuralism had already been developed in the rest of Europe. A series of publications started to appear including the term *structural* or *structuralist* in their title, mainly in the field of the theory of literature, but studies about Russian formalism or the Prague school were written as well, though the Cultural Political Working Community functioning near the Central Committee of the Hungarian Socialist Workers Party blamed Elemér Hankiss and Endre Bojtár, two promoters of structuralism, because they *mechanically took over* a *modernist-formalist* ideology, which in their mind was not compatible with Marxism. The condemnation in this peculiar time was equal to an existential threat.[19] These events can be better understood in the context of the relative liberalization of the political system, the gradual defrost of Stalinism, or the *thaw*, starting around 1962, a process which selectively and controversially let some room to international opening, but did not give free flow to intellectual debate and confrontation of opinions, as the one-party state has never renounced total control.[20] Structuralism arrived with delay and remained peripheral, but still grounded the floor for the writing of a couple of important texts, even in the domain of folkloristics,[21] and made the translations of some influential and fundamental works possible into Hungarian, such as Saussure's Course in General Linguistics,[22] or studies of Roman Jakobson[23] and J. M. Lotman.[24]

In the given intellectual climate, structural theories and structural linguistics could have had a limited impact on Martin as a young scholar, and apparently he did not integrate the results of these later in his carrier either, probably because he advanced so much in constructing his own methodological framework, which was based mainly on local and Eastern European scholarship and dancing practice specialized in *folk dances*. It seems that his biographical events marked him from more aspects. As he encountered ethnomusicology, linguistics and folkloristics at the university, he aspired at applying the results of these fields. In the seminal work written in 1959 and published in 1960, respectively in 1961 together with Ernő Pesovár, they denote three theoretical models as the basis for their methodology of structural analysis: the ethnomusicological, the linguistic and the folktale typology and *motivics* developed by A. Aarne and S. Thompson.[25] The reference to linguistics in this study is linked to the name of Géza Bárczi, Martin's profes-

[19] Bereczky 2006.
[20] Könczei 2019.
[21] Hoppál–Voigt 1971-1972.
[22] Saussure 1967.
[23] Jakobson 1969.
[24] Lotman 1973.
[25] Martin–Pesovár 1960: 212–214; Kürti 1980: 45.

sor. Reference to Bárczi remains the most emphasized during Martin's publishing activity reoccuring in his monumental monographies such as the motif typology of the dances of the *Sárköz dialect*[26] or the complex analysis of the dance knowledge and performance of István Mátyás *Mundruc*, published posthumuosly.[27] So what kind of linguistic model could Martin have used in the conditions described above? And in what extent did he apply linguistic analogies?

The first reference mentioned was made to Bárczi's *Phonetics* and to his *Introduction to Linguistics* which was used as a textbook at the university when Martin was a student,[28] both of them resuming to the phonetic definition of the sound.[29] Phonetics deals with the realization of the sounds, that is how the minimal vocal utterances can be analyzed in a descriptive and measurable way. Martin and Pesovár transposed the definition of the smallest indivisible unit from phonetics to dance analysis, naming it a *kinetic element*: "The kinetic element is essentially a phenomenon analogous to the smallest indivisible unit of the language, the sound. The sound cannot be broken down further into smaller autonomous units, but it is possible to analyze the phases of phonation. For example, when producing plosives (p, b, m, etc.), we can distinguish between three phases: a) closure, b) hold, c) release."[30] (Own translation.)

Martin's primary concerns about linguistic analogies and structural issues were segmentation, the definition of the units of dance at different levels of complexity and the analysis of the connections of the form units and the relationships between them. Though central, these concerns were only a part of the formal criterion, the third one out of the three analitical criteria his research methodology was based on, formulated as a statement in the *methodological sketch*, that is the criterion which imposed the angles from which formal analysis can be carried out. The triple approach of the examination was stated as:

> (1) the consideration of the factors which were regarded as *functional* and dealing with the *content* of the dance, understood as being connected to the social context, to mean-

---

26 Martin 1964a.

27 Martin 2004.

28 Bárczi 1951; 1953. The third work of Bárczi Martin is using was written in historical linguistics, Bárczi's main and favourite field. Bárczi 1941. Martin draws back the origin of the name of the *pontozó*, a middle Transylvanian lad dance to the Latin *punctus*, *punctum*, on the base of Bárczi's affirmation in this book. Martin 2004: 168.

29 Martin and Pesovár refer here to the second edition from 1957. Martin–Pesovár 1960.

30 „A mozgáselem lényegében analóg jelenség a legkisebb oszthatatlan nyelvi egységgel, a hanggal. A hangot kisebb önálló egységekre már nem lehet bontani, de lehet elemezni a hang képzésének mozzanatait. Így például a zárhangok képzésénél (p, b, m stb.) három mozzanatot különböztetünk meg: a) a zár keletkezése, b) a zár, c) a zár felpattanása." Martin–Pesovár 1960: 215.

ing and to *folk knowledge*, and which were interpreted as the most ephemeral traits of the dance;
(2) the analysis of the *musical* aspects of dance, that is the analysis of the musical accompaniment in its own, as well as in its relationship with dance, with a special attention paid to the accompanying rythm in close connection with the tempo;
(3) and finally the *formal* one.[31]

Martin remained faithful to this triptichon during his scholarly activity, and he reformulated it in his synthesis which appeared as the most detailed and thouroughly written chapter of the *Hungarian Folklore*, a textbook for students in folkloristics and ethnography, basically in an identical way, completing it with ideas coming from Eastern European colleagues discussed with the occasions of the IFMC meetings, regarding especially to the spatial components and to the formal expressions of interpersonal relationships existing in pair and group dances.[32] According to this statement, the formal analysis of dance besides rythmics, plastics and dynamics includes also the spatial formations and the spacial orientation of the movements, but "the most important step of formal analysis is the objective definition of the structural units of dance which helps the examination of the structure and segmentation of dance."[33]

[31] Martin–Pesovár 1960: 211–212; Martin 1979. In the *East European Relations of Hungarian Dance Types* Martin gives a condensed formulation of the three *principles of scientific systematization* as it is defined here: "(i) the analysis of the function of the dances, (ii) the analysis of the rhythm and melody of the musical accompaniment, (iii) determination of the morphological features considered typologically of primary importance." Martin 1965: 469. Note, that in the Hungarian version instead of *morphological* features we have *formal* features. Martin 1965.

[32] Martin 1979; Voigt 1993: 28.

[33] "3. *The formal examination* is the most solid point of the systematization and comparison of folk dances, because the formal traits are less changeable than the content, and the functional or musical characteristics of dance. The number and name of the participants, their relationship, their way of connecting and holding, their spatial relationships, formations and their changes, the quality and direction of spatial movements, the dance space model, etc. are all within the scope of this study [Szentpál O. 1961; Proca 1956-1957.]. The rhythmic, plastic and dynamic factors shaping the dance movement are not considered in themselves, as generalized abstractions, but they are examined in the context of the structural-morphological units of dance, and from the point of view of the structure. The most important step of formal analysis is the objective definition of the structural units of dance which helps the examination of the structure and segmentation of dance [Martin–Pesovár 1959; Giurchescu 1964; Kaeppler 1972.]. The smallest basic organic units of the dance are the motifs, the examination of which plays a particularly important role in dance research [Martin–Pesovár 1963; Martin 1964b.]. The assessment and comparison of the repository of dance forms can result from the compilation of regional motif lists and motif catalogues organized according to dance types. In addition to foot motifs, we can talk about arm and tool motifs, as well as spatial motifs. The motifs are the pieces of higher structural units of dance: the motif sequence, the section, the part, then the dance and the dance cycle [Szentpál O. 1961; Martin–Pesovár 1959.]. We can characterize the structure of the dance according to their internal structure, content relations and their proportions.

It has become almost a commonplace to attribute to Martin the usage of linguistic analogies for the basic units of dance, such as phrases, words, morphemes and phonemes or sounds.[34] It is true that, in the theoretical part of his fundamental early monography, the motif typology of the dances of the Sárköz dialect, he arguments the definition of the units of dance with linguistic analogies: the minimal unit, that is the *kinetic element* would then stand for the *sound*, the smallest organic unit, that is the *motif* for the *word*, and the largest natural closed unit, that is the *phrase* would refer to the *sentence*.[35] But if one looks at his works in ensemble, one will discover that Martin very rarely gives hints in an explicit manner to linguistic analogies. Most of the time he uses the term *motif* (H. 'motívum') to denote the smallest stable reoccuring organic unit (which would be equivalent to *word*), *section* (H. 'táncszakasz') for a series of motifs with a closure (that would be analogous to *sentence*) and *dance* (H. 'táncfolyamat') for the whole dance performance, without giving hints at linguistics concepts. Only for a couple of times we may encounter metaphors that help us grasping that the units he is talking about are connected to these, like the *vocabulary* of dances (H. "táncok szókészlete', which literally means a repository of words), the *sentence patterning* of dances (H. a táncok 'mondatszerkesztése')[36] or *dance sentences* (H. 'táncmondatok').[37]

Without claiming to be exhaustive, an overall survey of Martin's research leaves us with the impression that the impact of linguistics on his theoretical stance was essential, but limited. As he did not explicitated what kind of model he applied, it remains our task to deduce it from his references and the methodologies

---

Structural analysis takes into account the relationship between the segmentations of the music and the dance, the degree of structural regulation and the level of formal-structural development [Martin 1977b.]. The aspects and the terminology of the structural-morphological examination of dance were elaborated by the choreological section of the International Folk Music Council (IFMC), where dance folklorists coming mainly from Eastern European countries discussed their views [Petermann 1965; IFCM Study Group 1972.]." Martin 1979: 482–483. (Own translation.)

[34] "The models proposed by linguists made it possible to break dances down into small movement units, similar to the ways in which a sentence can be broken down to phrases, words, morphemes, and phonemes [Martin 1964.]." Kürti 1980: 46. "The structures of the strongly conventionalized dances resemble the most to the structures of the verbal language. Such dances can be best segmented on the analogy of the verbal language: the smallest unit, which is the phoneme, would be in these dances the kineme, the morpheme corresponds to the movement cell, the lexeme correponds to the motif, the syntagm to the fragment. [Here I refer to the designation of the formal units identified in the Syllabus of IFMC Study Group in 1975, referring to Martin 1964.] However we can't take the categories of the verbal language as normative for every dance. The rules of other types of dances should be deduced from the analysis of the dance texts themselves. It would be interesting to examine also the relation between the nature of segmentation and the degree of conventionalisation, the poetic form, the nature of dance signs." Könczei 2007: 158.

[35] Martin 1964a: 20–22; 60; 100–101.

[36] Martin 1973: 264; 1980: 202.

[37] Karsai–Martin 1989: 73.

he used. As most of his research deals with the formal traits and the *structural function* of the motifs (that is with their special position in the succession of the units), as well as with the construction of higher compositional segments, we suppose that the linguistic fields that mostly influenced him must have had been the morphology and the syntax of traditional or classical linguistics. His impressive motif-catalogues might be connected to lexicography. In my understanding, the concept of structure in his perception referred to the formal architecture of dance movements, and was used in a generalized way, different from the structuralist view in a strict sense, according to which structure refers to a system in which all components are connected and are dependent on each other. In the case of György Martin, the concept of structure refers to the structure and organization of the physically realized form of dances, which, according to the use of the structuralist concept, would be identical to the surface structure. He does not take into account the concept of deep structure developed by structuralism, which presupposes an associatively organized system in which all elements are interrelated, not only in linearly realized forms, i.e. in the sequence of hierarchically interdependent elements, but also in a dimension outside of linear time. For Martin, the terms of structural, morphological and formal analysis ultimately often become synonymous with each other.

György Martin was not only an outstanding scholar, but an excellent dancer as well. It might as well happen that the idea that dance is analogous to language in some extent came also from his dancing practice, from the discourses they could have used during learning, teaching and practicing. Even István Molnár, his dance master, used linguistic analogies in his dance aesthetics:

> To understand the content of a dance, to trace its story without words is made possible by totally different dance forms and movements. The magnitude of these movements can vary from the largest to the barely noticeable gestures. So in dance, the forms *replace the words.* With their help, we can create »dance words« that have meanings which can be communicated to the viewer. In the same way, as from the meaningful, logical words which are emerging from the basic idea of the opus, meaningful sentences are formed, understandable dance emerges from meaningful »dance words«, that is, from meaningful, clear forms.[38] (Own translation.)

According to Vilmos Voigt, the methodological sketch[39] and the motif typology of the dances of the *Sárköz* dialect[40] were the most important theoretical experiments

[38] Molnár 1982: 32.
[39] Martin–Pesovár 1960.
[40] Martin 1964a.

of the Hungarian folkloristics of the time, which unfortunately did not get enough attention.[41] Still, György Martin became one of the most prominent dance scholars of the 20th century, gaining international recognition. We will never know how his theoretical work would have had evolved without the existence of the iron curtain.

Bibliography

Barrett, Stanley R.

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

Bárczi, Géza

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

1951 *Fonetika*. Budapest: Tankönyvkiadó.

1953 *Bevezetés a nyelvtudományba*. Ideiglenes tankönyv. Egyetemi Magyar Nyelvészeti Füzetek. Budapest: Tankönyvkiadó.

Bloch, Maurice

2002 Structuralism. In Barnard, Alan – Spencer, Jonathan (eds.): *Encyclopedia of Social and Cultural Anthropology*. London, New York: Routledge. pp. 798–806.

Buckland, Theresa Jill

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

Felföldi, László

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

Giurchescu, Anca

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

Grau, Andrée – Wierre-Gore, Georgiana

2005 Questions de méthode. In Grau, Andrée – Wierre-Gore, Georgiana (eds.): *Anthropologie de la danse. Genèse et construction d'une discipline. Recherches*. Pantin: Centre national de la danse. pp. 145–157.

[41] Voigt 1993: 31.

HANNA, Judith Lynne
2005 (1979) Pour une compréhension des humains à travers l'étude anthropologique de la danse. In GRAU, Andrée – WIERRE-GORE, Georgiana (eds.): Anthropologie de la danse. Genèse et construction d'une discipline. Recherches. Pantin: Centre national de la danse. pp. 105–144.

HOPPÁL, Mihály – VOIGT, Vilmos
1971–1972 *Strukturális folklorisztika. Tanulmányok. I-II.* Budapest, Szolnok: MTA Néprajzi Kutatócsoport.

IFMC
1975 Foundation for the Analysis of the Structure and Form of Folk Dance: A Syllabus. *Yearbook of the IFCM (1974)* Vol. 6. pp. 115–135.

JAKOBSON, Roman
1969 *Hang – Jel – Vers*. Budapest: Gondolat.

KAEPPLER, Adrienne
1972 Method and Theory in Analyzing Dance Structure with an Analysis of Tongan Dance. *Ethnomusicology* Vol. 16. No. 2. pp. 173–217.

KARSAI, Zsigmond – MARTIN, György
1989 *Lőrincréve táncélete és táncai*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet.

KOUTSOUBA, Maria
2007 Structural Analysis for Greek Folk Dances: A Methodology. In KAEPPLER, Adrienne – DUNIN, Elsie Ivancich (eds.): *Dance Structures. Perspectives on the Analysis of Human Movement*. Budapest: Akadémiai Kiadó. pp. 253–276.

KÖNCZEI, Csilla
2007 (1993) Research Ideas for Dance Textology. In KÖNCZEI, Csilla: *Táncelméleti írások – Writings in Dance Theory*. Kolozsvár/Cluj: EFES. pp. 147–161.
2019 Hungary: Modern and Contemporary Performance Practice. In STURMAN, Janet L. (ed.): *SAGE Encyclopedia of Music and Culture*. Thousand Oaks: Sage Publications, Inc. pp. 1102–1107.

KÜRTI, László
1980 Hungarian Dance Structures: A Linguistic Approach. *Journal for the Anthropological Study of Human Movement* Vol. 1. No. 1. pp. 45–63.

LÁNCZ, Irén
1994 Általános nyelvészeti kérdések Bárczi Géza munkáiban. *Híd (Újvidék)* május–június. pp. 351–359.

LEAVITT, John
2002 French Anthropology. In BARNARD, Alan – SPENCER, Jonathan (eds.): *Encyclopedia of Social and Cultural Anthropology*. London, New York: Routledge. pp. 370–375.

LOTMAN, Jurij Mikhailovich
1973 *Szöveg – Modell – Típus*. Budapest: Gondolat.

Martin, György

1959 *Egy erdélyi férfitánc-típus egyéni változatának motívumkincse.* Thesis. Manuscript. Budapest: Folklore Department at Eötvös Lóránd University

1964a *Motívumkutatás, motívumrendszerezés. A sárközi-dunamenti táncok motívumkincse.* Budapest: Népművelési Intézet.

1964b Magyar tánctípusok kelet-európai kapcsolatai. *MTA I. Osztályának Közleményei* Issue 21. No. 1–4. pp. 67–90.

1965 East-European Relations of Hungarian Dance Types. In Ortutay, Gyula – Bodrogi, Tibor (eds.): *Europa et Hungaria: Congressus Ethnographicus in Hungaria, Budapest, 1963. X. 16-20.* Budapest: Akadémiai Kiadó. pp. 469–515.

1973 Legényes, verbunk, lassú magyar (Szempontok az erdélyi férfitáncok összehasonlító kutatásához). In Ortutay, Gyula (ed.): *Népi kultúra – Népi társadalom VII.* Budapest: Akadémiai Kiadó. pp. 251–290.

1979 Tánc. In Ortutay, Gyula (ed.): *A magyar folklór.* Budapest: Tankönyvkiadó. pp. 477–539.

1980 A mezőségi férfitáncok régi és újabb típusai. In Lelkes, Lajos (ed.): *Magyar néptánchagyományok.* Budapest: Zeneműkiadó. pp. 188–229.

2004 *Mátyás István 'Mundruc'. Egy kalotaszegi táncos egyéniségvizsgálata.* Budapest: Planetás.

Martin, György – Pesovár, Ernő

1960 A magyar néptánc szerkezeti elemzése. Módszertani vázlat. In Dienes, Gedeon – Morvay, Péter (eds.): *Tánctudományi tanulmányok 1959-60.* Budapest: A Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Bizottsága. pp. 211–248.

1961 A Structural Analysis of the Hungarian Folk Dance: A Methodological Sketch. *Acta Ethnographica Academiae Scientarium Hungarie* Vol. 10. No. 1–2. pp. 1–40.

Molnár, István

1982 *Magyar tánctanulási rendszerem. 1. Tánceszetétika. Néptáncosok könyvtára.* Budapest: Népművelési Propaganda Iroda.

Saussure, Ferdinand de

1967 (1916) *Bevezetés az általános nyelvészetbe.* Translated by B. Lőrinczy, Éva. Budapest: Gondolat.

Severi, Carlo

1993 Struktúra és ősforma. In Descola, Philippe et al. (eds.): *A kulturális antropológia eszméi.* Budapest: Századvég Kiadó. pp. 147–184.

Torp, Lisbet

2007 Principles and Theoretical Foundations of a Structural Analysis and Classification of European Chain and Round Dance Patterns. In Kaeppler, Adrienne –

Dunin, Elsie Ivancich (eds.): *Dance Structures. Perspectives on the Analysis of Human Movement*. Budapest: Akadémiai Kiadó. pp. 113–154.

Voigt, Vilmos

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

Online Sources

Bereczky, Gábor

2006 A strukturalizmus Magyarországon. *2000. Irodalmi és Társadalmi havilap No. 4.* Retrieved from: http://ketezer.hu/2006/04/a-strukturalizmus-magyarorszagon/; last download: 05. 01. 2020

Herțeg, Crina

2004 Prague School and Structural Linguistics. In [n.a.]: The Proceedings of MicroCAD, International Scientific Conference. Miskolc. *ResearchGate*. pp. 1–5. Retrieved from: https://www.researchgate.net/publication/314411094_Prague_School_and_Structural_Linguistics; last download: 05. 01. 2020

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

A szerző többrészesre tervezett tanulmányában annak jár utána, hogy létezett-e a szó szoros értelmében vett strukturalista tánckutatás. Az első fejezetben Martin György munkásságát vizsgálva arra a következtetésre jut, hogy Martin, aki nemzetközi viszonylatban a tánc szerkezeti elemzésének egyik megalapozója volt, merőben másképp használja a struktúra fogalmát, mint ahogyan azt a klasszikus, a strukturális nyelvészetre támaszkodó nemzetközi strukturalizmus kidolgozta. A klasszikus értelemben vett strukturalizmus szerint a *struktúra* a tudattalan mélyén megbúvó rendszer, ami változatos felszíni formákká alakul át a kulturális jelenségekben. Mivel a kulturális sokszínűséget egyetlen állandó mintázatra vezeti vissza, ami az egyetemes és egységes emberi elmében lakozik, a klasszikus strukturalizmus mentalistának és univerzalistának tekinthető. Ehhez képest a Martin György által használt szerkezet-fogalom a táncok fizikailag megvalósult formájának a felépítésére vonatkozik, ezért az ő esetében a szerkezeti elemzés tulajdonképpen a formai elemzés szinonimájává válik. Mivel a strukturalizmust az ötvenes évek Magyarországán mentalizmusa miatt más elméletekkel együtt idealistának ítélték, és mint olyan igyekeztek elterjedésüket megakadályozni, érthetőbbé válik, hogy a strukturális modell Martin elméletében miért maradt korlátozott érvényű, és általában véve miért nem tudott megfoganni a magyar tánckutatásban.

Selena Rakočević

Interweaving Dance and Music Structures – Labanotation as a Tool for Comparative Analysis of Traditional Dance and Dance Music Structures

Banat is a multiethnic area that extends across the northern Serbian, southern Hungarian, and eastern Romanian territory. My personal fieldwork on dance and musical practice of the Serbs from Banat started in 1994. It can be characterized as a never ending, long-term type of research that consists of many trips to the Serbian villages throughout the Serbian part of Banat. The beginning of my professional interest in the dance and musical practice of the Serbs from this region was rooted in the mainstream of the nationally orientated discourse of Serbian ethnochoreology and ethnomusicology. This scientific approach was based on the paradigmatic triad, fieldwork–transcription–analysis, of the local rural dance and music of the majority's culture, guided by research workers who were *native* insiders, as myself. Within the basis of this long-term commitment to one region, where I grew up, the need for understanding the processes of shaping dance and musical culture, with which I partly identify myself too, is hiding.

Structural and formal analysis of *dance* texts has been developed in ethnochoreology, mostly among European scholars, over the last fifty years. This method of structural, formal dance analysis, which is based on the ideas of György Martin and Ernő Pesovár, was deployed by the Study Group on Ethnochoreology of the International Council for Traditional Music (ICTM) and further developed by several researches: Anca Giurchescu, Sunny Bloland, Lisbet Torp, Andriy Nahachewsky, and others.[1]

The basic analytical tool of that method is Labanotation. Because of the fact that this method focuses only on the movement structures and forms, I slightly modified it in the direction of developing a comparative analysis of dance and dance music, then I applied it to Labanotation and musical transcriptions of traditional dances and dance music of the Banat Serbs.[2]

Developing the analytical methodology for my work, my basic intention was not to make a universal system of analysis, but to understand what exactly is going on during the performance of complex traditional dance and dance music that

[1] Kaeppler–Dunin 2007.
[2] Rakočević–Ranisavljević 2007; Rakočević 2009; 2011.

I was observing. Further on, one of my main interests was focused on the understanding of the mutual relations between dance and music during the performance itself or, let us use Egil Bakka's term, on dance (and music) "realizations".[3]

This is the reason why I holistically conceptualized the traditional dance genres as a coherent and syncretic unity of movement and sound, i.e. dance and dance music structures. Basic dance genres of the Banat Serbs' dance practice during the 20th century are as follows: *kolo* and couple dances.[4]

The analysis of dance and music structures is applied to the dance and music notations – Labanotations and musical notations that have been taken from the video and audio recordings. All notations which have been recorded from video and audio documentations are made in total, meaning that the whole performance or at least the most of it is written and analyzed. In other words, comprehensive dance and music notations of a particular video recorded performance have been used as tools for the analysis. Moreover, they opened up the possibility for an etic understanding of the dance process. For the purpose of noting all details, I used the program Adobe Premiere Pro, which enabled me to slow down the video clips and zoom in.

By developing a system for the comparative analysis of dance and dance music structures and forms, I tried to overcome the essential differences in the immediate physical manifestations of the two basically different phenomena of human expressive behavior: dance and music. Structural units of dance and music have been ordered in a way that enabled to make analogies between them. Those analogies are not, and cannot be, absolute. The aim of each structural method is to enable the understanding of different systems and their representation as homologous and parallel units, the order of which can be changeable.[5] It has basically operational character, and its aim is focused on finding conclusions on the general level of observation.

According to my comparative method of analysis, movements and music of one particular dance (and dance music) performance can be observed on several hierarchically established levels that shall be comparable. On the highest level of investigation, they are treated as systems of the complex parameters utilizing a synthesis of the universal components: kinetics–space–time and sound–space–time:

---

[3] Bakka–Karoblis 2010: 172–173.

[4] See more in Janković 1949: 120; Felföldi 2003: 44; Rakočević 2011: 21.

[5] Eko 1973: 56.

DANCE: KINETICS–SPACE–TIME	MUSIC: SOUND–SPACE–TIME
Kinetics: – movements of different parts of the body (step patterns, arm patterns, knee patterns, hip patterns, etc.)	**Sound:** – vocal – instrumental – vocal-instrumental performance
Space: – location of the dancers – formation of the dancers (*kolo*, couple dance, triplets, etc.) – pathways	**Space:** – location of the musicians – formation of the musicians (solo, ensembles, etc.) – way of interpretation (single part or multi-part interpretation)
Time: – rhythm – meter	**Time:** – rhythm – meter

Figure 1. The highest level of dance and music comparison.

The next level of comparative analysis is the level of comparing the movement and melo-rhythmic patterns. In case of the traditional dance practice of the Banat Serbs, the dance process is made mostly by limited number of weight transfers, i.e. supports and *free* leg movements, that is to say, gestures.[6] This is why the movement pattern consists mostly of leg movements.

The interior structures of leg movement and melo-rhythmic patterns are treated in a holistic way as the triads: (leg)movement–space–time and melody–space–time.

MOVEMENT PATTERN: LEG MOVEMENT–SPACE–TIME	MELO-RHYTHMIC PATTERN: MELODY–SPACE–TIME
Supports: – basic position of the dancer – type and length of the supports, gestures – articulation – dynamics	**Melody:** – register, fingering – tone series, ornaments – articulation – dynamics
Space: – direction of movements	**Space:** – melodic counter
Time: – rhythmic patterns – tempo – agogics	**Time:** – rhythmic patterns – tempo – agogics

Figure 2. Comparative analysis of interior dance and music structures.

[6] Knust 1997: 33; Hutchinson Guest 2005: 120.

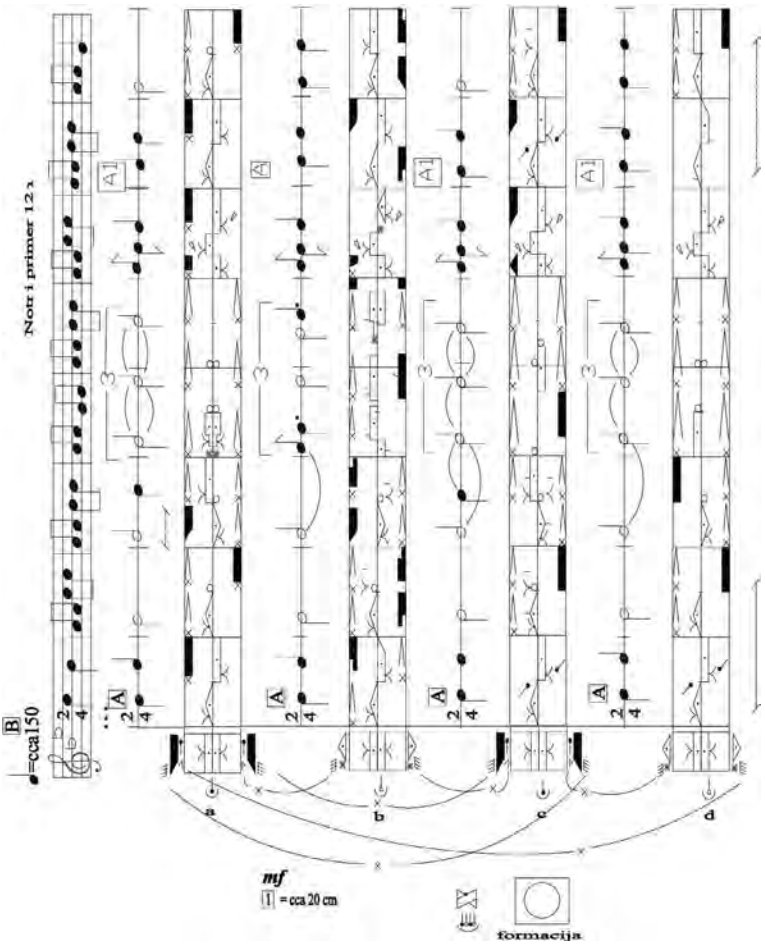


Figure 3. Dance notation of the *veliko kolo.*
Performers: Four village dancers.
Labanotation by Selena Rakočević.

The morphology of musical and dance patterns, as a third level of investigation, is determined through the analysis of comparative units of dance and dance music: element, cell, motive, phrase, part, and *totus* (macro form of dance, dance music).

The results of the separate dance and dance music analysis of all recorded material revealed many interesting conclusions on structural and formal characteristics of individual dance and dance music pieces, but also a lot of paradigmatic conclusions came to light regarding the characteristics of the particular dance subgenres and genres.

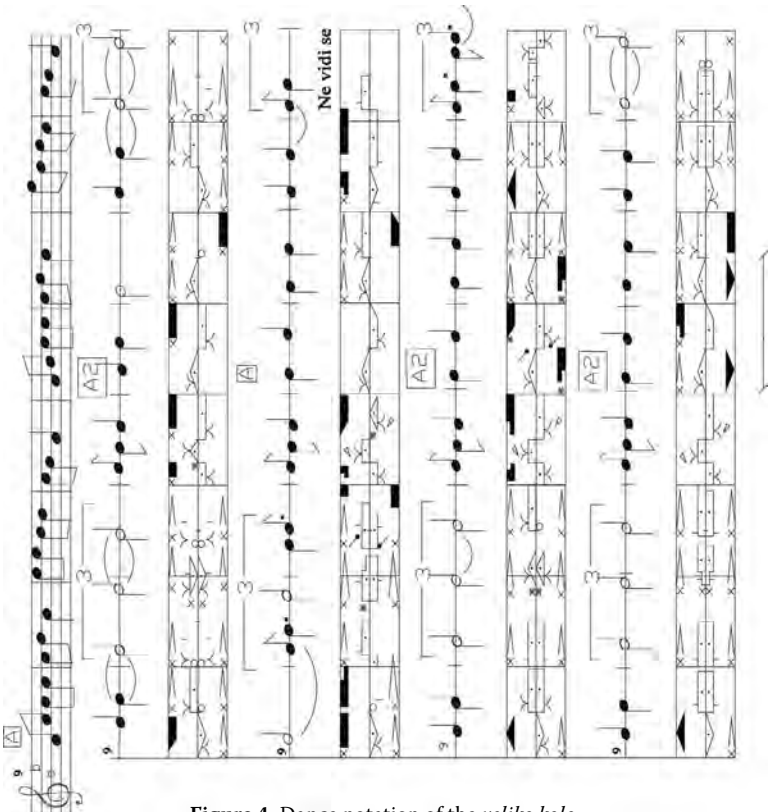


Figure 4. Dance notation of the *veliko kolo.*
Performers: Four village dancers.
Labanotation by Selena Rakočević.

This time I shall not write about all that but I will focus on explaining the main results of the comparative research on dance and dance music, principally on the particular realization of the *veliko kolo* dance, which has been recorded by Dimitrije Golemović and Olivera Vasić in 1988 during a dance event (*igranka*) in the village of Mokrin.

The general level of comparative observation of dance and dance music includes the comparative presentation of the basic characteristics of movements and sound. The primary focus of the *veliko kolo* is on the footwork: patterned movements of supports and gestures, and also bending and stretching of the knees. The typical way of performing the *veliko kolo* music is manifested in instrumental performance. In the broadest (and abstract) comparative perception of movements and sound of this dance realization, the instrumental music expression represents a sort of analogue of the leg movements (supports, gestures and knee movements), which, on the other hand, functions as the pillars of kinetic processing.

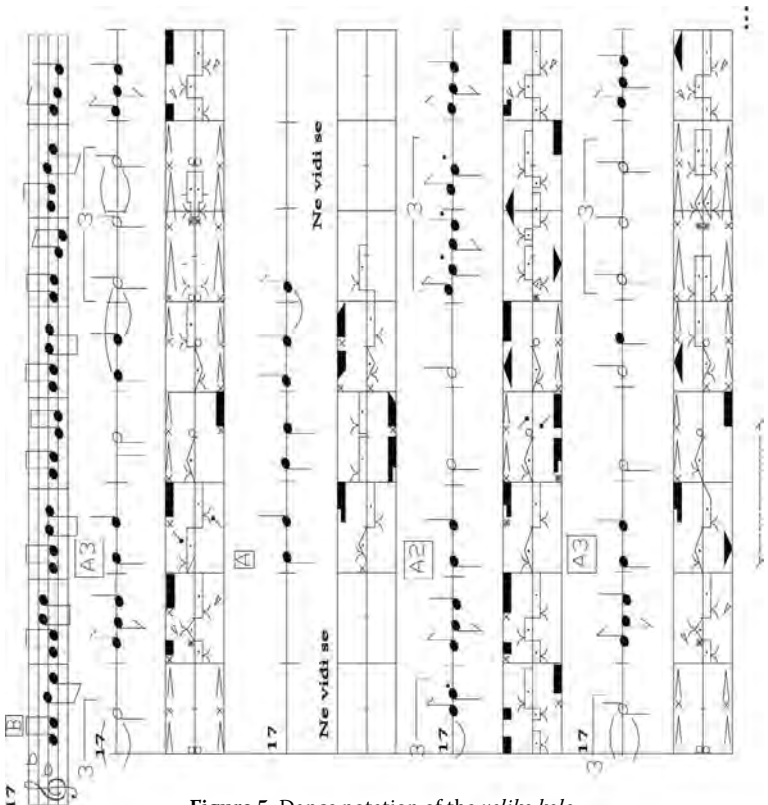


Figure 5. Dance notation of the *veliko kolo.*
Performers: Four village dancers.
Labanotation by Selena Rakočević.

In the traditional practice of the Banat Serbs, the ways of structuring dance formations and pathways were basically conditioned by a particular dance genre, furthermore, a subgenre. The formations of the musicians primarily depended on the instruments involved. In contrast to those performers who play solo instruments, especially the bagpipers, the accordionists, and the musicians players in tamburitza ensembles were always positioned next to the dance formation. Consequently, it was inevitable that they got physically separated from the dancers, as it is the case in our example of the *veliko kolo* performance.

Direct analogy between the ways of structuring the temporal systems of dances and dance music is easy to be established on the general level of their perception: both music and kinetics of the *veliko kolo* are based on a distributive two-beat meter. Although the particular rhythmic shapes of the movements and the music might differ from each other, the same rhythmical pulsation functions as their

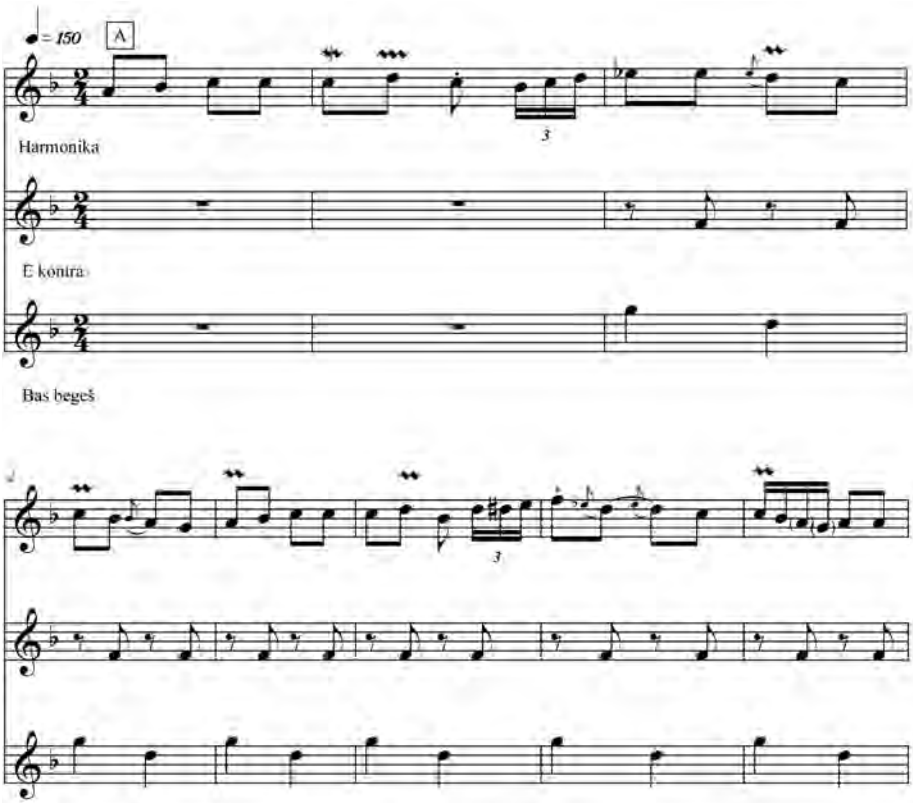


Figure 6. Musical notation of the *veliko kolo.*
Performers: Village tamburitza ensemble.
Musical notation by Zdravko Ranisavljević.

common denominator, basic and unifying structural parameter, without which their simultaneous processing would not be possible.

According to the comparative analysis of leg movement and melo-rhythmic patterns, general conclusions are as follows: rhythmical organization of leg movements of the *veliko kolo* could be remarkably heterogeneous with the appearance of polyrhythm and consecutive syncopation (*utapanje*), while the isochronic series of eight notes prevail in the music.

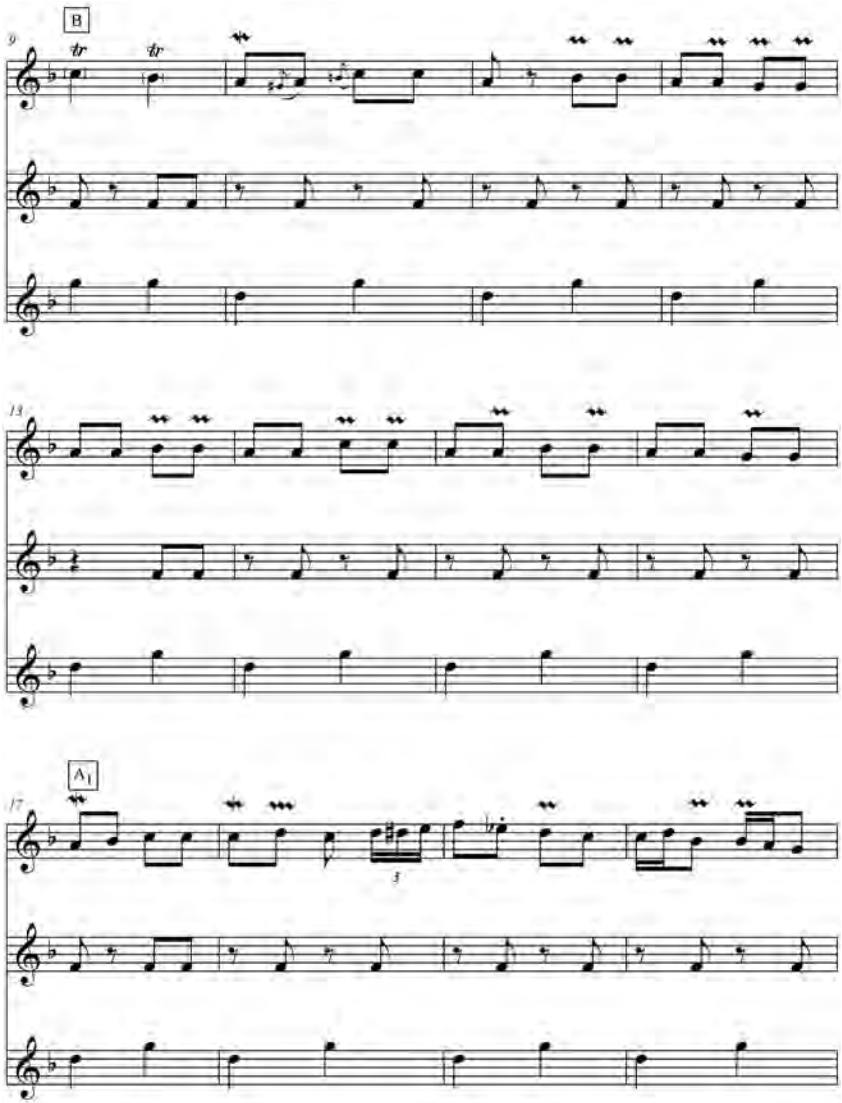


Figure 7. Musical notation of the *veliko kolo.*
Performers: Village tamburitza ensemble.
Musical notation by Zdravko Ranisavljević.

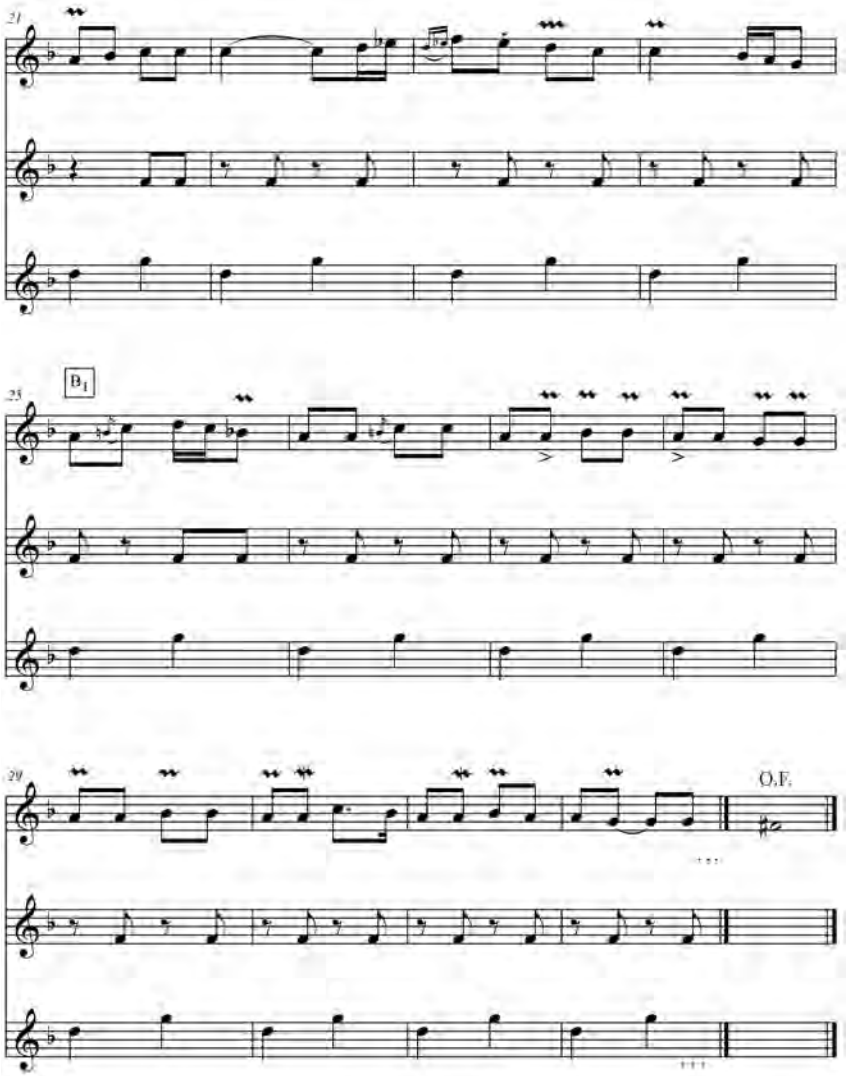


Figure 8. Musical notation of the *veliko kolo.*
Performers: Village tamburitza ensemble.
Musical notation by Zdravko Ranisavljević.

The special internal organizations of the movements, both for leg movements and melo-rhythmic patterns, are incomparable in a direct way, because dance and music, by their nature, are, different modes of human expression. However, beside the verbal descriptions, I used the graphical mode of visualization of the melodic and step *lines* in the basic melodic and leg movement patterns.[7] The graphical mode was also useful in presenting them in a comparable way. Unfortunately, this time I cannot present this in English because of the limited scope of this paper.

The forms of dance and music are independent at first glimpse. Contrary to the two-part form of the music, the basic formal characteristic of the dance is the monothematic form. As the analysis revealed, dance and music forms of the *veliko kolo* are mutually non-congruent: the lengths of formal units in dance and dance music are asymmetrical at almost all level, from micro to macro form.

Form of the Dance				**Form of the Music**				
(part)	**A**			(part)	**A**	**B**		
	6				**8**	**8**		
(phrase)	**A**		**B**	(phrase)	**A**	**B**	**A**	**B**
	3		**3**		**4**	**4**	**4**	**4**
(motif)	**a b**		**c d**	(motif)	**a b**	**a b1**	**c d**	**c1 d**
	1 2		**2 1**		**2 2**	**2 2**	**2 2**	**2 2**
(cell)	**a b a**		**c d e**	(cell)	**a b c**	**a b1c1**	**d e f g**	**f e f g**
	1 1 1		**1 1 1**		**2 1 1**	**2 1 1**	**1 1 1 1**	**1 1 1 1**

Figure 9. Comparative analysis of formal units of dance movements and dance music

At the end, I would like to repeat that I did not intend to make a universal system of comparative dance and dance music analysis, but to create one, which would help me to gain a better understanding of the whole process of traditional performances, the material that I was observing. If some of these proposed solutions helped someone, somewhere, it would make my work more meaningful.

[7] See more in Rakočević–Ranisavljević 2007: 164–182; Rakočević 2009.

Bibliography

Bakka, Egil – Karoblis, Gediminas

2010 Writing *a Dance*: Epistemology for Dance Research. *Yearbook for Traditional Music* Vol. 42. pp. 167–193.

Eko, Umberto

1973 *Kultura informacija komunikacija* [Culture Information Communication]. Beograd: Nolit.

Felföldi, László

2003 *Plesne tradicije Srba u Pomorišju* [The Dance Tradition of the Serbs from Pomorišje]. Budimpešta: Samouprava Srba u Madjarskoj.

Hutchinson Guest, Ann

2005 *Labanotation.* 4th edition. New York, London: Routledge.

Janković, Danica i Ljubica

1949 *Narodne igre V* [Folk Dances V]. Beograd: Prosveta.

Kaeppler, Adrienne – Dunin, Elsie Ivancich (eds.)

2007 *Dance Structures: Perspectives on the Analysis of Human Movement.* Budapest: Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences.

Knust, Albert

1997 *A Dictionary of Kinetography Laban (Labanotation).* Vol. 1. Poznań: Instytut Choreologii W Poznaniu.

Rakočević, Selena

2009 *Игра и музика за игру Срба у Банату у светлу узајамних утицаја* [Dance and Dance Music of the Banat Serbs in the Light of Their Mutual Relationships]. PhD dissertation. Manuscript. Beograd: University of Arts, Faculty of Music, Department for Ethnomusicology.

2011 *Igre plesnih struktura. Tradicionalna igra i muzika za igru Srba u Banatu u svetlu uzajamnih uticaja* [Interweaving Dance Structures. Traditional Dance and Dance Music of the Banat Serbs in the Light of Their Mutual Relationships]. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.

Rakočević, Selena – Ranisavljević, Zdravko

2007 A Comparative Analysis of Musical and Dance Structures: The Case of Banatian *Veliko Kolo*. In Golemović, Dimitrije (ed.): *Research of Dance and Music on the Balkans*. Brčko: International Musicological Society, Musicological Society of RS, Musicological Society of FBiH, Baštinar. pp. 164–182.

Tánc- és zenei szerkezetek összefonódása
– Lábán-féle táncjelírás mint a hagyományos tánc és a tánczenei struktúrák összehasonlításának eszköze

A *táncszövegek* strukturális és formális elemzését az etnokoreológiában az elmúlt ötven évben főleg európai kutatók fejlesztették ki. Ezt a strukturális, formális táncelemzési módszert, melyet Martin György és Pesovár Ernő magyar tánckutatók alapoztak meg, a Nemzetközi Népzenei Tanács (ICTM) Etnokoreológia Munkacsoportja vezette be, majd számos kutató továbbfejlesztette: Anca Giurchescu, Sunny Bloland, Lisbet Torp, Andriy Nahachewsky és mások. A módszer alapvető elemzési eszköze a Lábán-féle táncjelírás. Mivel ez a módszer csak a mozgási struktúrákra irányul, kissé módosítottam a tánc és a tánczene struktúrák és formák összehasonlító elemzéséhez igazítva, és a bánáti szerb hagyományos táncok lejegyzésére alkalmaztam. Alapvető szándékom az volt egyrészt, hogy megértsem, mi történik pontosan a bánáti szerbek hagyományos táncainak előadása során, másrészt, hogy felfejtsem a zene és a tánc közötti kölcsönös kapcsolatot. Ennek az összehasonlító elemzési módszernek az alapján a zene és az egyes táncokon belüli mozgások megfigyelhetővé válnak hierarchikus és összehasonlítható szinteken egyaránt. A vizsgálat legmagasabb szintjén mindezeket összetett jellemzők rendszerének tekintjük, amely felhasználja az univerzális alkotóelemeket: hang–tér–idő, kinetika–tér–idő. A következő szint a dallamtani és mozgási minták szintje. Belső szerkezetüket holisztikus módon, a triádokhoz hasonlóan képzelhetjük el: zene–tér–idő, mozdulat–tér–idő. A zenei és táncminták morfológiáját, mint a kutatás harmadik szintjét, a tánc szerkezeti egységeinek (elem, cella, motívum, kifejezés, rész és egész) elemzésével határozzuk meg. Jelen tanulmány a táncmozdulatok és a tánczene összehasonlító elemzésének módszerét ismerteti a bánáti szerbek egy hagyományos táncának, a *veliko kolo*-nak a példáján keresztül.

Raymundo Ruiz

Writing Down the *Jarabe Tapatío,* from Tradition to Academia

The beginning of this research journey started a few years ago when I learned Marcelo Torreblanca's version of the *Jarabe Tapatío* in 2011 at the National School of Folk Dance in Mexico City as a part of my Bachelor program in Mexican Folk Dance. Torreblanca is considered the father of Mexican Folk dance.[1] Nazul Valle, the professor in charge of the staging, learned the *Jarabe Tapatío* in the early 1980s from Torreblanca in the same school. That was not the first time that I learned or danced the *Jarabe Tapatío*, but one of the most significant times.

Two subsequent experiences were important for this research: First, in the 29th Biennial Conference of the International Council of Kinetography Laban at Tours, France in 2015, I contributed a paper where I researched the history of the *Jarabe Tapatío*, and analyzed its structure. The editorial comments of János Fügedi, as a co-editor of the proceedings, helped me achieve a more consistent analysis. Second, during the movement analysis training in the *Choreomundus* Master degree in Dance Knowledge, Practice and Heritage, I was inspired by the theory of *parallel events* taught by János Fügedi in the Intensive Course: *An Introduction to Applying the Laban Kinetography in Ethnochoreology*, at the University of Szeged in Hungary in 2018.

Both experiences led me to write the next article, trying to deepen my understanding of the process of academization and modification of the *Jarabe Tapatío*, especially in the *Zapateado of three* motive, as well as finding connections between the published sources (which include dance notations) and the video of one of its first movie recordings containing the dance.

When does a *Jarabe* become a *Jarabe Tapatío*? Is there an established structure? Further, is the *Zapateado of three* always the same, as a sequence or as a motif? In this essay, my intention is to analyze the changes in the *Jarabe*, historically first, when it was denounced, then prohibited by the church, and later re-popularized as a symbol of national identity. Finally, through the analysis of its first movie

[1] In Mexican dance scholarship, the term *traditional dance* refers to the dance produced by ethnic or mestizo groups with magical, religious or ritual purposes, as well as dances focused on social interaction. *Folk* or *folkloric* dance refers to academic and stage forms of the traditional dance. For further discussions see Cámara 2006.

recording, the writing of the *Zapateado of three* by means of Labanotation, and its comparison with other dance scores, I share observations about how the sequence has been changed, and what elements have remained.

The *Jarabe Tapatío* (known outside of Mexico as the *Mexican Hat Dance*), is a very well-known Mexican dance. Anya Peterson Royce – speaking about stereotypes in dance – wrote: "Ask a person about Mexican dance and almost certainly he will mention the Mexican hat dance (*Jarabe Tapatío*)."[2] Thus, the *Jarabe* (whose name is not related to any hat) serves in Mexico as "the national dance per excellence"[3] – see Figure 1.

The origins of the *Jarabe Tapatío* are uncertain even today due to the lack of documentation. According to Gabriel Saldívar, the *Jarabe* originated from three musical genres: the *seguidilla,* the *fandango*, and, the *zambra*.[4] Maya Ramos Smith, agrees regarding the *seguidilla*, but adds the *zapateado* as another possible source.[5]

Figure 1. Un Fandango.
Casimiro Castro and J. Campillo.

[2] Peterson Royce 1980: 157.
[3] Saldívar 1936: 313.
[4] Saldívar 1936: 310.
[5] Ramos Smith 2006: 10.

Niceto de Zamacois, who observed the *Jarabe,* suggests the relation of the dance's name with the sweet medicinal syrup (*jarabe*): "What other thing could be more medicinal [...] than the beautiful *Jarabe* danced by those women with black, large and slanted eyes [...]?"[6]

During the late 18th century and the first part of the 19th, Creoles and members of other castes performed the *Jarabe* in a form that was then seen as lacking of proper maners. According to Saldívar, it was accompanied by lyrics about love, infidelities and disappointments, and used by the insurgents to harmonize during the wars.[7] Consequently, the church condemned its performance. José Antonio Robles-Cahero states: "the dances that were most denounced were: The *Jarabe Gatuno*, the *Chuchumbé*, the *Pan de Manteca*, and, the *Pan de Jarabe*";[8] this "under the severe penalties of excommunication, some ducats fine, and many lashes, to any person that composes or sings or dances."[9]

Figure 2. El Jarabe en Ultratumba.
José Guadalupe Posada, 1930

The Church's prohibition against the *Jarabe*, was unexpectedly occasioned the further performance and diffusion of this dance, and eventually brought it to the attention of academic musicians, and visual artists who represent the *Jarabe* – see Figure 2. Many localized variations of Jarabe's melody, movements, and lyrics

6 Zamacois 1861: 4.
7 Saldívar 1936.
8 Cited in Sevilla 1990: 111.
9 Saldívar 1936: 310.

began to emerge as the dance spread. During this historical moment, in the frame of the Mexican Independence, there was no one single version of the *Jarabe*, rather versions related to a region or topic.

By the end of the 19th century, the popularity of the *Jarabe* had slowed in the traditional social and ceremonial contexts, nevertheless, music-hall dancers, burlesque dancers, and other theatrical dancers were appropriating the *Jarabe* and performing it in street theaters.

Figure 3. Anna Pavlova in México, 1919.

Later, in 1919 – and in the middle of the Mexican Revolution – the Russian ballerina Anna Pavlova designed a ballet program that included Mexican culture with China, the *Charro*, and the *Jarabe* as central elements – see Figure 3. This performance was titled *Mexican Fantasy*. Aulestia quoted Pavlova saying: "The Mexican Hat Dance is the typical dance of Jalisco, and especially from Guadalajara City."[10]

The performance of the *Jarabe Tapatío* by this famous ballerina breathed new life into this traditional dance, reigniting its popularity once again, this time in a different context. The academic field of Mexican traditional dance was becoming established in that time as well. And particularly, Pavlova gave international recognition to what she called *Mexican Hat Dance* by performing it in London, Paris, and New York.[11]

At the beginning of the 20th century, the movement to redefine Mexican identity grew stronger. According to Saldívar, in 1921, Minister of Education José Vasconcelos demanded that *Jarabe Tapatío* be taught every school, using the official

[10] Aulestia 2012: 79.
[11] Aulestia 2012.

Figure 4. Advertisement of the movie: *Allá en el Rancho Grande*.

musical selection of Castro Padilla, and Felipa Lopez's steps.[12] Subsequently, 300 couples performed the *Jarabe* in the celebrations for the Centennial of Mexican Independence.

In the 1930s, and after the Mexican Revolution ended, the new government supported a new campaign to strengthen national identity. This political initiative had effects on the arts that were inspired by Mexican themes. In the cinema, this moment is considered as the Golden Era of the Mexican Cinema, where the movies focused on portraying a romantic view of life in the countryside.

The film, *Allá en el Rancho Grande* (1936) (see Figure 4) – considered as marking the beginning of the Golden Age of Mexican Cinema – included a display of the *Jarabe Tapatío*. The dance took place in the middle of a roosters' battle, by a couple, a *Charro* and a *China*, interpreted by Emilio *el Indio* Fernández and Olga Falcón. The scene is important in the movie, because the battle of roosters represents the fight between the protagonist and the antagonist for the love of a woman. This scene constitutes the first recording of the standardized way of performing the *Jarabe Tapatío*. According to Maza: this was "the most artificial film about »what is Mexican«."[13] Fernández and Falcón would later become famous actors of Mexican cinema.

Years later, contributing to the process of legitimization of the *Jarabe* as the Mexican national dance, several scholars studied the dance either implicitly or explicitly.[14] Some of these developed systems to record the movement. In the same period, many graphic artists and photographers produced representations of the *Jarabe*.

---

12 Saldívar 1936.

13 Maza 1996.

14 See Saldívar 1936; Fuentes Y. 1970; Lavalle 1988; Jáuregui 2007.

I now analyze the *Zapateado of three* in the *Jarabe Tapatío* and its changes according to three realizations. I compare the video of the *Jarabe* scene from the film *Allá en el Rancho Grande*, an excerpt of the recording, 2:46 minutes,[15] with Fuentes' published notation from 1970 and Lavalle's notation published in 1988.

The video excerpt starts by presenting the *Lienzo charro* (Stadium), where the roosters' battles take place. The viewers are sitting around a circle that defines the form of the stadium as well as the stage. The viewers are arranged on different vertical levels, some of them in the higher levels are standing. The focal point of the viewers is the circular stage where a row of musicians sits with their guitars. In front of the musicians, there is a rectangular wooden stage or *tarima*, where the dance will be performed. Also, on opposite sides of the *tarima*, in a peripheral area, the owners of the roosters stand.

The dance is presented in several moments in the video. These images do not always include a picture of the dancers' whole bodies, since they were recorded for cinematic purposes. The moments where we can observe the dancing are: first, from 0:09 to 0:17; second, from 0:28 to 0:33; third, from 0:39 to 0:45; fourth from 0:54 to 1:33, and fifth, from 1:39 to the end of the video at 2:46. In total, they include approximately two minutes of dancing. Here I will analyze only until the beginning of the second moment where the *Zapateado of three* is performed.

According to Saldívar, Castro Padilla's musical selection dates back to 1905, and together with López's movement sequence it is considered one of first proposals of fixed structures for the *Jarabe Tapatío,* if not the first.[16] That version had nine small pieces, but Saldívar considered that it should traditionally have between five and six. It should be noted that the *Jarabe* musical composition, which in the past was one long piece, became a kind of medley or suite from different traditional songs called *sones* or *aires*. "The most well-known *aires* are: *Palomo*, *Atole*, *Enanos*, *Perico* and *Diana*."[17]

The video shots that I identified above sometimes coincide with a change of the *aires*, but sometimes the different shots cut across the dance phrases, the music forming a continuous background setting to the dramatic actions of the rooster owners and other characters.

In the first nine seconds of the video, the dancers enter through a mock of door leading into the *tarima.* The man enters first, holding and leading the woman with his right hand, while the viewers clap for their entrance. The dancers stop on the left side of the *tarima* where they wait until the clapping ends. A cue of the

[15] Fuentes F. 1936.
[16] Saldívar 1936: 312.
[17] Cordero cited in Saldívar 1936: 320.

guitar lets the viewers know that they should keep silence, and at the same time announces to the dancers that the music is about to start.

In the *first moment*, on the preparation of the music, the dancers enter the *tarima*; the man makes the woman turn to her left, and at the same time she travels to the right side of the *tarima*, opposite. They both wait in their starting positions, in a kind of greeting – see Figures 5 and 6.

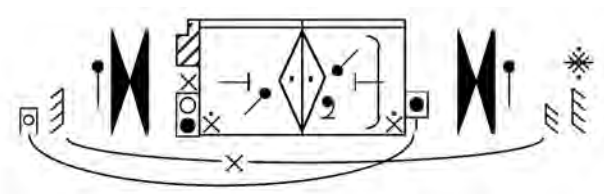


Figure 5. Starting position of the *Charro* (male dancer of the *Jarabe*). Notation by Raymundo Ruiz.

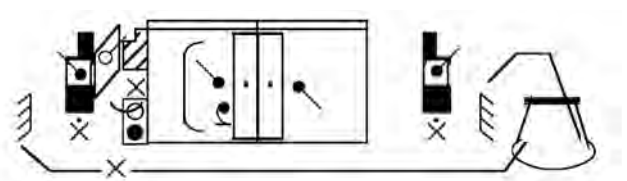


Figure 6. Starting position of the *China* (female dancer of the *Jarabe*). Notation by Raymundo Ruiz.

The *Jarabe* starts with the musical *phrase A,* containing eight bars of 6/8. The dancers face each other and perform the very well-known Mexican dance motive *Zapateado of three.*

The *Zapateado of three* consists of three stamps with the rhythm of ♩♫ alternating the feet. The three movements produce sound, which is the characteristic feature of a *Zapateo.* The first stamp is usually accented, coinciding with the strong accent of the musical measure.

Each dancer repeats the same motif fourteen times in total during the *phrase A,* for the duration of the first seven bars. For the last bar, they enclose the phrase, performing a final accented *Zapateo* with the whole foot. The man starts the motif with the right foot while the woman with the left, the same foot with which they stamp the last measure. In the video, each time, the *Zapateado* is performed with contact of 1/8 of the ball of the foot in the first eighth beat; the heel contacting the floor in the second eighth beat, and with the ball of the foot again in the third eighth – see Figure 7.

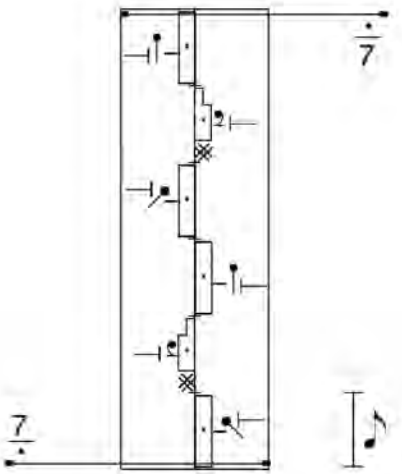


Figure 7. *Zapateado of three.*
Notation by Raymundo Ruiz.

During the next musical phrase, which is an exact repetition of the first, the movie viewer does not see the dancers. However, microphones capture their percussive foot contacts as they perform the *Jarabe* on the *Tarima*, and it is possible to recognize the rhythmical pattern, and identify the same motif. It is not possible however, to know which foot starts that phrase, nor how they travel accross the *tarima.*

Meanwhile, the camera shot shows how the contenders are preparing for the rooster fighting. One of them is cheating, adding a weapon to his rooster's feet while everyone is watching the *Jarabe*, possibly that focal point is the reason the movie editors opted to shift the focus away from the repetition in the dance.

According to the Yolanda Fuentes' notation,[18] which was published in 1970 in her book *El Imperecedero Arte de la Danza en México* (The Timeless Art of Dance in Mexico) and taught in the sixties at the *Academia de la Danza Mexicana* (Academy of Mexican Dance), in the first part of the *Jarabe* (which is also named *part A*) the dancers perform the motif *Zapateado of three* fifteen times on alternating feet. Fuentes documents two different ways in which it could be performed: the first, with the whole foot, and, the second: the first eighth note with the whole foot; in the second eighth note with the ball of the foot, and, in the third with the whole foot again – see Figure 8, *part A.*

[18] Fuentes's dance score is similar to the music score as she uses a double bar line to separate phrases of movement and a double dot to mark a repetition. With lines she draws the legs of the dancer as if he was viewed from the front.

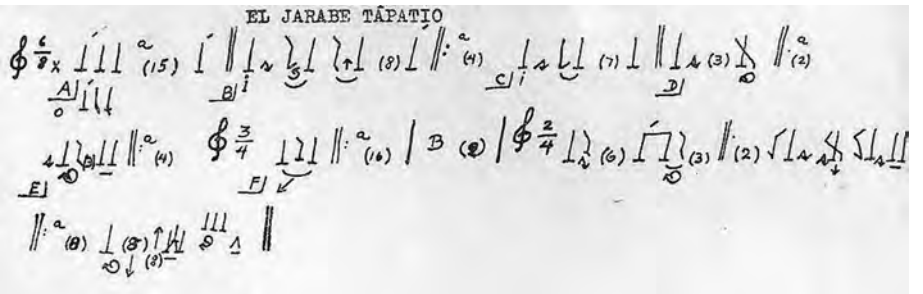


Figure 8. *Jarabe Tapatío.* El Imperecedero Arte de la Danza en México. Yolanda Fuentes, 1970

Fuentes uses an accent symbol to indicate whether the movement is strong, as in this case for the first part of each *Zapateado of three*. And, at the end of the *part A* she writes a *Zapateo* strongly accented that encloses the whole phrase. Fuentes, adds an "i" below the symbols to tell the reader when the movement starts with the left foot, since there is no "i" notated, we know that the *Zapateado* starts with the right foot. While it is not clear if the last *Zapateo* is with the left or the right, usually it is performed organically with the next foot, in this case the left.

In our third version, Josefina Lavalle, writes a description of the *Jarabe Ranchero* in the version of Sánchez Flores, using a system inspired by Labanotation.[19] Her version has nine parts. Lavalle names the first part the *Saludo* (Greetings), performed mostly with steps forward, backward and in place. She identifies it as *A* – see Figure 9.

The next part, she identifies as the exact repetition of *A;* but she calls it *Zapateado Fino*: "[…] the female dancer should perform it as an intricate work, alternating the ball of the foot and the heels, with a delicate settle down. Meanwhile, the man performs it with the whole foot, a fast but delicate movement."[20]

In writing out the *Zapateado* sequence, Lavalle indicates the man's movements performed with the whole foot while the woman performs the first eighth with the heel, the second with the ball of the foot, and the third with the ball of the foot. Both dancers perform the motif *Zapateado of three* eleven times in an alternating way (until the first part of the sixth bar). Then, in the second part of the sixth bar and during the seventh bar, both of them perform the closing motif *Planta-Huachapeo* with a combination of sliding-stamp gestures; and, at the end, one *Zapateo* with the whole right foot in place – see Figure 10, representing bars 6, 7 and 8 of the second repetition of *A* translated to Labanotation.

[19] Lavalle 1988.

[20] Sánchez Flores cited in Lavalle 1988: 123.

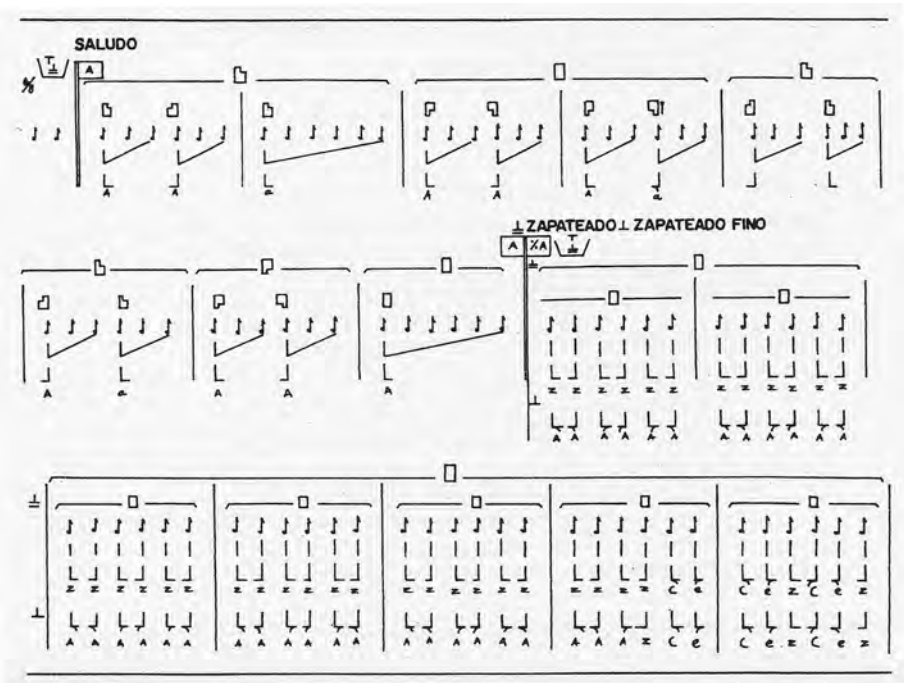


Figure 9. *El Jarabe Ranchero.* El Jarabe…: El Jarabe Ranchero o Jarabe de Jalisco. Josefina Lavalle.

Comparing the three versions, in the video we can see that both dancers are using the same parts of the feet (ball, heel, ball, with a stable center of weight), Fuentes' version offers two options (whole foot; and whole, ball, whole), and Lavalle's version makes a distinction between the man (whole foot) and the woman (heel, ball, ball). Focusing with regards to the Fügedi's analysis of "parallel events," particularly on the change in the parts of the foot that contact the floor, I can say that the usage of the whole foot is more frequent, and remained most consistent in the male version.

In relation to the second of the parallel events, the center of gravity remains stable in the male version. Since he places his whole foot on the ground, the body weight does not change level. In the female version, and in the film version the level remains slightly less stable through the usage of the opposition heel-ball. About this, Saldívar says: "The couple of dancers slides the feet gracefully over the floor, without raising their feet too high or without making acrobatics that now are traditional in the theaters."[21] It seems that Saldívar already saw that change coming in his time.

[21] Saldívar 1936: 309.

I would like to focus on a third category of parallel events, the change of direction, which could be applied to the change of supports in relation to the center of gravity or the movement of the leg gestures in relation to the center of the body. However, because of the topic of this paper I will focus only on the supports.

It is difficult to recognize which direction the foot moves in either the Fuentes or Lavalle systems of dance notation. As a researcher, I can only rely on my own tacit knowledge as a specialist of the Mexican traditional dance having studied in the same school where knowledge of both, Fuentes and Lavalle, remain. In the film, the *Zapateado of three* shows a change of direction as the center of weight is transferred onto each foot, moving: backward, forward and backward.

These same changes of direction are used in Marcelo Torreblanca's version of the *Zapateado of three* that I later learned, as well as other versions of the *Zapateado*, and therefore I suspect they are implied in the versions notated by Fuentes, but Lavalle's female version seems to follow the opposite.

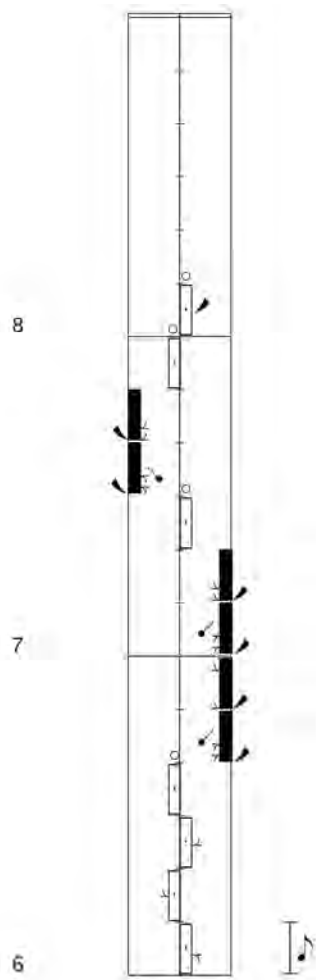


Figure 10. Translation to Labanotation from the Lavalle's system. Bars 6, 7 and 8 from the second *A* part. Notation by Raymundo Ruiz.

On the other hand, the rhythmical pattern of the motif phrase also changes. In the video, mostly the *Zapateado* is performed according to the musical phrase (14 *Zapateado*s in 7 bars and 1 *Zapateo* in the 8th bar that allows the dancer to breath before starting again). In the Fuentes' version, there is less time to rest (since she indicates 15 *Zapateado*s in 7 and a half bars, and 1 *Zapateo* in the second half of the 8th bar). In Lavalle's version, the rhythm is similar to the film version, but involves more difficult changes of weight during the second half of the 6th bar and in the 7th bar.

According to anthropologist Amparo Sevilla this process of change in the *Jarabe Tapatío*, as well as in other Mexican traditional and folk dances, corresponds

with two mechanisms: a) standardization,[22] that is, the teaching of the dances in which choreography, character, clothes, meaning and other constitutive elements had been modified or invented; and, b) theatricalization,[23] through the creation of professional or amateur *folk* dance groups, the performance of authentic groups in different stages and the organization of contests and festivals.[24]

Through the analysis of this video and these written resources, I can document the way in which the *Zapateado of three* has changed. I realize that there is more work to do, more notations and maybe more recordings to analyze but this exercise is a first step to a deeper analysis in the future.

Historically it is very valuable to do this kind of analysis that can show us the changes that our traditional dances have undergone. I learned, through the historical research undertaken for this paper, about the process of change in the *Jarabe;* according to Saldívar without a fixed musical and dance structure until the participation of Padilla and López, and how the different groups in power took advantage of this specific dance for the construction of national identity.

On the other hand, the movement analysis led me to understand how those mechanisms of standardization and theatricalization had an impact on the performance of the motif of the *Zapateado of three*, as well as on the first phrase of the *Jarabe Tapatío*, from a version in the film for both dancer where the center of gravity is stabilized to distinctive versions for each female and male dancers with a more complex closing phrase. The analysis of parallel events proved to be helpful tool in this. However, I am conscious that this process of change and re-legitimization simultaneously created a new type of tradition.

Finally, in my experience of writing down the *Jarabe Tapatío*, it was very interesting to contrast the sequence that I have learned with the variants that had been notated earlier, and thus reflect on my own process as well as on my heritage in terms of the legacies of the diverse versions. Furthermore, it was interesting to learn and discover some aspects about a very well-known motif, that I have performed for many years, but that I had never looked at consciously before.

---

[22] Sevilla uses the Spanish term: *academización*, related to the standardization among professionals and in institutions.

[23] Sevilla uses the Spanish term: *espectacularización*, related to the theatricalization or modification to create a spectacle of a tradition.

[24] Sevilla 1990: 111.

Bibliography

Aulestia, Patricia

2012 *Despertar de la República Dancística Mexicana* [The Awakening of the Mexican Dance Republic]. Mexico: Ríos de tinta/Arte, Cultura y Sociedad.

Cámara, Elizabeth

2006 De la Danza tradicional a la folclórica y a los »Ballets folclóricos«: la aplicación de nuevos enfoques a la solución de viejos problemas. [From the Traditional Dance to the Folkloric Dance and to the »Folkloric Ballets«: The Application of New Approaches to Solve Old Problems]. In Cardona, Patricia (coordinator): *Tertulias para el nuevo milenio 2003–2005. Encuentros Académicos del Cenidi Danza José Limón. Seminarios, tertulias y coloquios*. México, D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional de Bellas Artes/Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza/Centro Nacional de las Artes. pp. 119–128.

Fuentes, Yolanda

1970 *El Imperecedero Arte de la Danza en México* [The Timeless Art of Dance in Mexico]. México: Imprenta Zavala.

Jáuregui, Jesús

2007 *El Mariachi: Símbolo Musical de México* [The Mariachi: Musical Symbol of Mexico]. México: Taurus.

Lavalle, Josefina

1988 *El Jarabe…: El Jarabe Ranchero o Jarabe de Jalisco* [The Jarabe…: The Countryside Jarabe or Jalisco's Jarabe]. México: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón/ INBA.

Peterson Royce, Anya

1980 *The Anthropology of Dance*. Bloomington and London: Indiana University Press.

Ramos Smith, Maya

2006 El siglo de la conquista [The Century of the Conquest]. In Islas, Hilda (compilator): *Antologías. Investigación Social e Histórica de la Danza en Contextos no Escénicos*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional de Bellas Artes/Centro Nacional de las Artes/Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón [CDR].

Saldívar, Gabriel

1936 *El Jarabe: Baile popular mexicano* [The Jarabe: Mexican Popular Dance]. México: Talleres gráficos de la nación.

Sevilla, Amparo

1990 *Danza, cultura y clases sociales* [Dance, Culture and Social Classes]. México: Instituto Nacional de Bellas Artes/Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón.

Zamacois, Niceto de
1861 *El Jarabe. Obra de Costumbres Mejicanas, Jocosa, Simpática, Burlesca, Satírica y de Carcajadas* [The Jarabe. Work of Mexican Customs, Funny, Nice, Burlesque, Satirical and of Laughters]. México: Imprenta de Luis Inclan.

Online Sources

Fuentes, Fernando de (director)
1936 *Allá en el Rancho Grande* [There in the Big Ranch]. Mexico City, Mexico: Rey Soria Films. (Black and white, 95 min). Retrieved from: https://www.youtube.com/watch?v=yG24dQPVkm0; last download: 28. 01. 2018
Maza, Maximiliano
1996 *Más de Cien Años de Cine Mexicano* [More than One Hundred Years of Mexican Cinema]. Retrieved from: http://cinemexicano.mty.itesm.mx/peliculas/rancho.html; last download: 28. 01. 2018

A *Jarabe Tapatío* lejegyzése, a hagyománytól a tudományig

Jelen tanulmány Mexikó legreprezentatívabb, nemzeti szimbólumnak tekinthető táncáról, a *Jarabe Tapatío*-ról szól. A táncot eddig is számos kutató vizsgálta, köztük Gabriel Saldívar, Nellie és Gloria Campobello, Yolanda Fuentes, Josefina Lavalle, Jesús Jáuregui és Elsie Cota. Néhányan közülük tánclejegyzési módszereket fejlesztettek ki annak érdekében, hogy feljegyezzék a táncokat, megőrizzék, kutathassák és taníthassák őket, de egyikük sem végezte el a *Jarabe* motívumainak összehasonlító elemzését. Jelen tanulmány történeti szempontból, a mozdulatelemzés segítségével (melyet elsősorban Fügedi János *egyidejű mozdulatesemények* elmélete inspirált) fókuszál a *Zapateado of three* alapmotívumra. Az elemzés alapját a lejegyzés, a saját, mexikói néptáncokban szerzett tapasztalataim és a *Jarabe Tapatío* standardizáld változatának első filmfelvétele jelenti, amely a mexikói mozi aranykorának első filmjében, az *Allá en el Rancho Grandé*-ban jelent meg. Végezetül, a történeti- és mozdulatelemzés után jobban megérthetjük, hogy a standardizálás és a színpadi előadás mechanizmusai hogyan hatottak a *Zapateado of three* előadásmódjára.

Judy Van Zile

Labanotation and Okinawan Dance: An Overview of Selected Projects

Introduction

Applications of Laban's notation systems to document such dance forms as contemporary dance, ballet, and European folk dance have existed for many years and are widely known.[1] Documentation of dance forms from Asia, as well as uses of such documentation to analyze movement characteristics, choreographic structures, and comparisons are somewhat more recent. Because of their publication in diverse contexts, and sometimes existence only in project or personal notes, they also are likely less known. Among these lesser-known recordings and analyses are those relating to Okinawan dance.

The purpose of this chapter is to provide a very brief introduction to Okinawan dance as a backdrop against which to introduce examples of how Labanotation has been used to record Okinawan dance.[2] The examples show some of the ways that tools within the system, as well as adaptations of these existing tools, have been used to capture select features of several kinds of Okinawan dance.[3]

---

[1] An overview of such scores is beyond the scope of this chapter. A starting point for locating them is the United States' Dance Notation Bureau's website, which includes listings for organizations outside the US (the Dance Libraries, Archives, and Museums sub-section within the Web Links section), and the website of the Hungarian Academy of Sciences. See Dance Notation Bureau n.d.; Hungarian Academy of Sciences n.d.

[2] For a history of Okinawa, see Kerr 2000. Information about Okinawan dance is based on lectures and presentations over time by Cheryl Yoshie Nakasone, Yukie Shiroma, and Charlene Gima, and the following publications: Jimpu Kai–Kin Ryosho 2008; Aragaki–Gima 2010; and information included with the notated scores referred to here. A further source on Okinawan dance is Sakiyama 1995. Labanotation is one of the *branches* of systems originated by Rudolf von Laban that have evolved over time and come to be known as Labanotation and Kinetography Laban. I draw on Labanotation because it is the system used in the studies described here that record Okinawan dance. Conclusions similar to those reached here about the ways in which Labanotation has been used for Okinawan dance and its value, in general, may also apply to Kinetography Laban.

[3] Notated scores referred to here were done in conjunction with projects at the University of Hawai'i at Mānoa. The only other documentation of Okinawan dance movements I am aware of is a system created in the 1980s to record two "classic" dances of Taketomi Island, Okinawa Prefecture. The system was created by the Japanese Association of Folk Dance (Chifang Chao: February 10, 2018, e-mail communication). For information about Kin Ryosho, the Okinawan dance master whose dances and style are represented in many of the scores described here, see Jimpu Kai USA 2008; Aragaki–Gima 2010.

Background

Okinawa is part of the 140 islands of the Ryūkyū chain extending from the Japanese island of Kyūshū to Taiwan. An independent kingdom that paid tribute to China from 1372 until 1609, Okinawa established strong trade relationships with China, Korea, and countries of Southeast Asia. Attracted by these relationships, in 1609 the southern Japanese feudal domain of Satsuma conquered Okinawa and established a puppet government. In 1879, the Ryūkyū monarchy dissolved as the islands became a prefecture of Japan. The United States created a protectorate relationship in 1945, and then in 1972, returned the Ryūkyūs to Japan. These diverse political interconnections contributed to varied cultural influences, with the strongest coming from China and Japan. At the same time, however, Okinawa developed its own cultural manifestations that reflect a distinctively Okinawan aesthetic.

Many kinds of dance exist in this small island cluster. Classical dances (*koten wudui*) are those originating during the days of the Ryūkyūan court (1429–1879).[4] Although all performed by men until the 20th century, within this category there are men's dances (*nīsē wudui*), young boys' dances (*wakashu wudui*), and women's dances (*wunna wudui*). Dances in each of these categories are differentiated largely by costumes and movements used, with performers striving to portray particular character types, but also by companion poetry and music. Many classical dances were originally performed for the elite in the royal court as part of a kind of sung dance-drama (*kumi wudui*) that was inspired by Japanese *noh*.

Folk dances were originally part of village rituals and events. They are most often described in relation to their function, such as dances performed to honor the dead during an annual festival in the summer months (known as *O-bon* in Japanese). Some served as the basis for popular dances created since the late 19th century, after the kingdom gained independence.

Each of these kinds of dance has its own movement characteristics, but there are some features that traverse genre boundaries. Only a few analytical studies of the movement dimension of Okinawan dance have been done, and a number have included Labanotation scores. These represent some of the different kinds of Okinawan dance, and begin to establish a base from which such analyses can proceed.

---

[4] Categorization schemes are always complex. Because of the diverse influences on Okinawa, the use in various sources of the Okinawan language or the Japanese language, and changes in thinking over time, such schemes are further complexified in the Okinawan performing arts. Categories given here are those used in the sources referred to here and are given in the Romanized version of the Okinawan language, unless otherwise indicated.

Labanotation scores of Okinawan dance

Folk dance

In 1980, I created a Labanotation score for the Okinawan folk dance *Asadoya Yunta*, as taught by Hawai'i performer Agnes Higa and performed in Hawai'i as part of Japanese Buddhist *O-bon* celebrations to honor the dead.[5] The score was published in 1982 in a book on Japanese *bon* dancing in Hawai'i, together with line drawings showing some of the dance movements and verbal instructions for executing them.[6] It is likely this was the first publication of an Okinawan folk dance in a widely used notation system. Although not discussed in the text, for those who can read the scores, the publication demonstrates some of the kinds of information that can and cannot be incorporated easily into each of the three kinds of descriptions (Labanotation, line drawings, and verbal descriptions). For example, details of the execution of a circular arm gesture are easily captured in the score. The verbal description is more cumbersome, and is only able to include some of the details contained in the Labanotation score without becoming extremely complex. The line drawings capture *frozen moments* within a movement sequence, and only try to suggest motion by using arrows.

None of the individual scores in the book include descriptions of the kind of performance variation that is accepted, and frequently encouraged, in *bon* dances. This type of variation is dealt with in a general introduction to the book's scores that suggests only in words and Labanotation (omitting the line drawings) some of the specific variations that are seen across many different *bon* dances, whether Japanese or Okinawan, and that may be incorporated in any dance where similar movements occur. One type of variation is the size of the pathways used for arm gestures. Individual scores may describe a circular pathway in a general manner (Figure 2a). Among the variations that may be performed there is one with a larger pathway (Figure 2b), or a smaller pathway (Figure 2c). These variations are also described in words, and the reader is encouraged to use any of the size variations in performance.

---

[5] Many kinds of *bon-odori*, or *bon* dancing, are done during the summer months throughout Japan as part of *O-bon* celebrations. As in Hawai'i, they are perpetuated in other geographic locales among Japanese and Okinawan immigrant communities. See Van Zile 1982.

[6] Van Zile 1982: 75–80; Figs. 1a-b here.

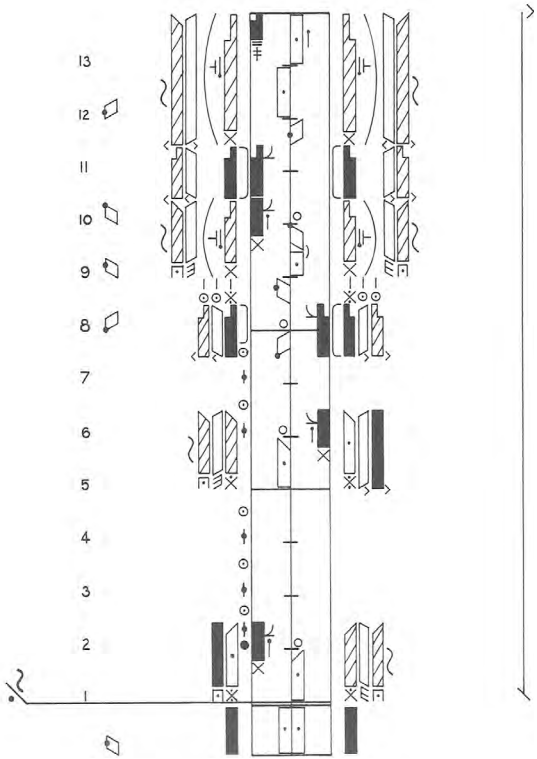


Figure 1a.

9-10 Step on right foot in place, pivot counterclockwise to face slightly towards the center of the circle and touch left toe behind right foot. Both arms make a slight arc sideward and away from the body on their way to forward high. Palms face away from the body.

11 Touch left toe forward and take arms forward low as in count 8.

12-13 Pivot clockwise until left shoulder is towards the center of the circle and step left in place and right behind left foot. Left knee lifts slightly on the last step. Arms arc out and up as in counts 9-10.

14-15 Step forward on left and pivot clockwise to face slightly away from center of circle. Touch right toe to side on count 15. Right arm extends to right side low, palm facing back. Left arm is foward high with elbow bent and palm facing forehead.

Figure 1b.

Excerpt of Labanotation score, line drawings, and verbal description of the Okinawan *bon* dance *Asadoya Yunta*.
Notation by Judy Van Zile.[7]

[7] Van Zile 1982: 76, 78.

Figure 2a.

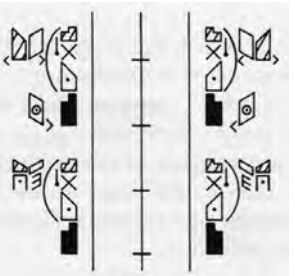


Figure 2b.

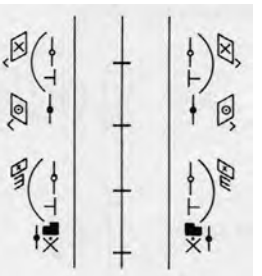


Figure 2c.

Figure 2a: Excerpts from introduction to *bon* dance scores showing a notated arm gesture.
Figure 2b: A possible variation with enlarged pathway for the gesture.
Figure 2c: A variation with a reduced size pathway for the gesture.
Notation by Judy Van Zile.[8]

Likewise, bending and stretching may be added to steps, if desired, to accentuate the musical beat. Again, the introduction includes a verbal description of this variation together with showing the Labanotation variations (Figure 3).

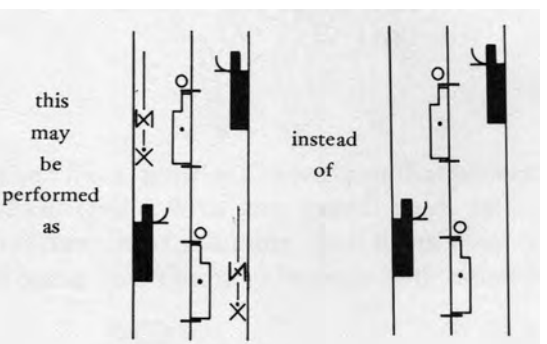


Figure 3. Excerpt from introduction to *bon* dance scores showing bending and stretching that may be added to stepping patterns.
Notation by Judy Van Zile.[9]

Classical dance

Two Labanotation scores of classical Okinawan dance were produced by students at the University of Hawai'i at Mānoa as part of their graduate studies, and a third by a student participant in a special summer institute. For her 1981 dance ethnology master's thesis, Kimiko Ohtani transcribed into Labanotation excerpts

[8] Van Zile 1982: 34–35.
[9] Van Zile 1982: 35.

from *Nidō Tekiuchi,* a *kumi wudui* she learned from Kin Ryōshō in 1977.[10] In the thesis, Ohtani traces the origin and nature of *kumi wudui*, describes some of the plays in this dance-drama genre, and provides the text of Nidō Tekiuchi in both a Romanized version and English translation. She then analyzes the inter-relationships between the performance of poetry, voice, musical accompaniment (as performed on *sanshin*, an Okinawan plucked string instrument, and *ū-dēku* and *ku-dēku*, two kinds of Okinawan drums), and movements of the body. Besides her detailed verbal analysis of these components in the text of the thesis, Ohtani visually displays the relationships between them by placing western staff notation of the music alongside the Labanotation scores of the movement (Figure 4), and in charts she constructed, summarizing her conclusions. This is likely the first analytical study of Okinawan dance of this kind in English, and the earliest to make use of a widely accepted movement notation system. It is also noteworthy in the visual way it so clearly shows the important relationships between multiple performative elements.[11]

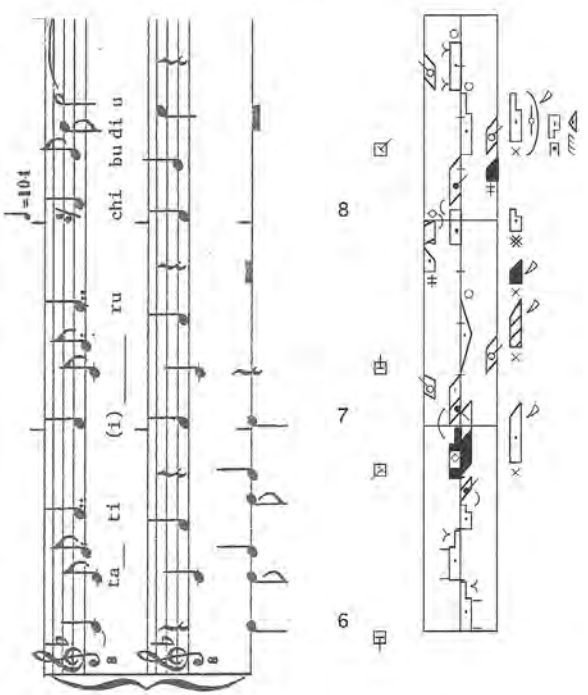


Figure 4. Excerpt of measures 6-8 of *Yarikunushii-bushi* from Nidō Tekiuchi. The music staff furthest to the left records the vocal melody and sung poetry. The second music staff records the *sanshin* melody. The one-line music staff records the drumming accompaniment: strokes on the large drum (*ū-dēku*) indicated by notes with stems to the left, strokes on the small drum (*ku-dēku*) by notes with stems to the right. The Labanotation staff on the right records corresponding dance movements.
Notation by Kimiko Ohtani.[12]

[10] Ohtani 1981.
[11] An excerpt from the thesis that includes the full Romanization and English translation of the text of *Nidō Tekiuchi* but no Labanotation scores was published in Ohtani 2010.
[12] Ohtani 1981:140.

In 1986, five years after the completion of Ohtani's thesis, as part of her graduate studies in dance at the University of Hawai'i at Mānoa, Okinawan dancer Yukie Shiroma created a Labanotation score for *Nubui Kuduchi*, one of five *nīsē wudui*, or men's dances, of the Okinawan court repertoire.[13] The version of the dance she notated was from the Kin Ryōshō style, as taught by her instructor, Cheryl Nakasone Penhart. Shiroma points out in the introductory notes to her study that although the movements of this dance are fairly standardized, there are variations in the details of execution among different dance schools both in Okinawa and in Hawai'i.[14] Her Labanotation score, therefore, provides a written record of one version of the dance, and can serve as the basis for comparing it with other versions.

In *Nubui Kuduchi*, a fan is held in each hand and manipulated by the dancer. Similar to adaptations included in Carl Wolz's 1971 scores[15] of Japanese *bugaku*, Shiroma used an empty cone-shaped symbol to represent the fan, a symbol she incorporated in the same way as other Labanotation pre-signs (Figure 5). Symbols following this pre-sign state the directional alignment of the fan in relationship to the hand and arm. She then added an open circle inside the cone shape to create a second pre-sign to designate the gold-colored surface of the fan. This enabled her to use directional symbols following this pre-sign to describe the directional *facing* of the gold-colored fan surface, in the same way palm facings are designated in Labanotation. Further following a standard Labanotation practice, she used curved vertical lines to indicate the acceptability of small deviations from the stated directions. The special symbols for the fan, and a detailed description of precisely how to hold the fan, are explained in a glossary. In this case, the creation of new symbols and the adaptation of existing symbols in ways that retain the integrity of the overall Labanotation system reflect its flexibility for use as special needs occur when notating various kinds of dance.[16]

Figure 5. Starting position from the Labanotation score for *Nubui Kuduchi*, showing use of symbols for the hand-held fan. Notation by Yukie Shiroma.[16]

[13] Shiroma 1986.

[14] With her continuing studies of Okinawan dance, Shiroma has come to recognize that there are vast differences in the movement styles of different dance schools, not only in the details of movement execution but especially in the initiation, size, and timing of the movements (Yukie Shiroma: March 1, 2018, e-mail communication).

[15] Wolz 1971.

[16] Shiroma 1986.

A special Institute on Okinawan performing arts was held at the University of Hawai'i at Mānoa in the summer of 1976. Master instructors from Okinawa taught dance and music, and several students completed documentation projects.[17] Ann Nishiguchi Mori recorded, in Labanotation, *Mēnuhama*, another of the five *nīsē wudui*, or men's dances, as taught by Kin Ryōshō.[18] An essay about the dance, authored by Nishiguchi Mori, which includes a Romanized version and English translation of the accompanying song text, was published in 1985 and re-published in 2010.[19] Six excerpts from the score, which is only included with the 1976 unpublished manuscript, are included here.

In many Okinawan court dances the relationship of the dancer's feet to the floor is very precise: different parts of the foot contact the floor, and there are very clear transitions from one part of the foot to another as it rolls or slides along the floor while transitioning between supports and gestures. Because the extensive inclusion of contacting hooks is necessary to show this, the Labanotation scores can become quite complicated in appearance. Nishiguchi Mori chose to use abbreviated versions for recurring patterns, explaining these abbreviations in a glossary (Figures 6a-b). The use of abbreviated versions for recurring patterns hence simplified the score, and is all that is needed for someone who already knows the technique; the detailed version is more meaningful to someone who does not already know Okinawan dance, or who may wish to compare one stylistic execution with another.

In her analysis of variations of similar patterns, Nishiguchi Mori placed brief notated excerpts side-by-side, allowing the differences to become easily seen. The examples here show an instance in which the action performed is identical, but the timing in which it is performed differs–all easily shown using standard Labanotation methods (Figures 7a-b).

Also using standard methods, she was able to easily show subtle but important movements, such as very small deviations from particular directions, subtle weight shifts performed very slowly, and gently accented movements (Figures 8-9).

Based on the model used by Ohtani in her 1981 thesis, Nishiguchi Mori's documentation includes a music staff placed alongside the Labanotation score, easily revealing music-movement relationships. (The music score is not included in examples provided here.)

---

[17] Extensive records of this project are housed in the Jerome Robbins Dance Division of the New York Public Library in the United States, and at Libraries of the University of Hawai'i at Mānoa. Both collections contain written documents and video recordings.

[18] Nishiguchi 1976. Nishiguchi added Mori to her surname when she was subsequently married.

[19] See Nishiguchi Mori 1985; 2010.

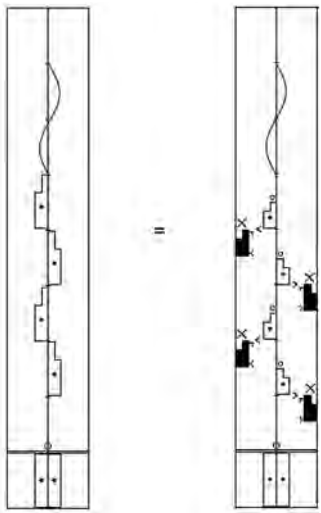


Figure 6a.

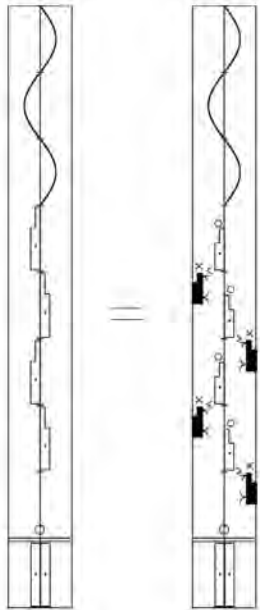


Figure 6b.

Two excerpts from the glossary for the Labanotation score of *Mēnuhama*.
Notation by Ann Nishiguchi Mori.<?>

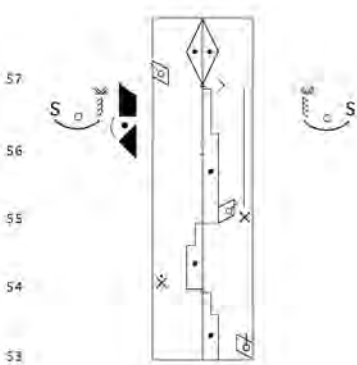


Figure 7a.

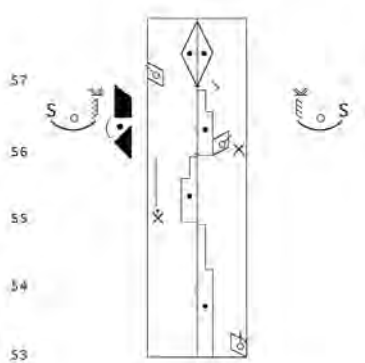
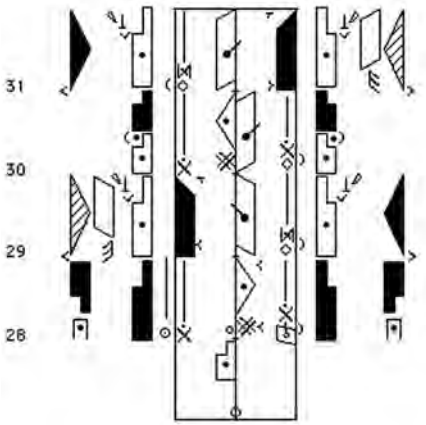


Figure 7b.

Variations of the same basic movement pattern,
excerpted from the Labanotation score of *Mēnuhama*.
Notation by Ann Nishiguchi Mori.<?>

Figure 8.



Excerpt from the glossary for the Labanotation score of *Mēnuhama*.
Notation by Ann Nishiguchi Mori.[20]

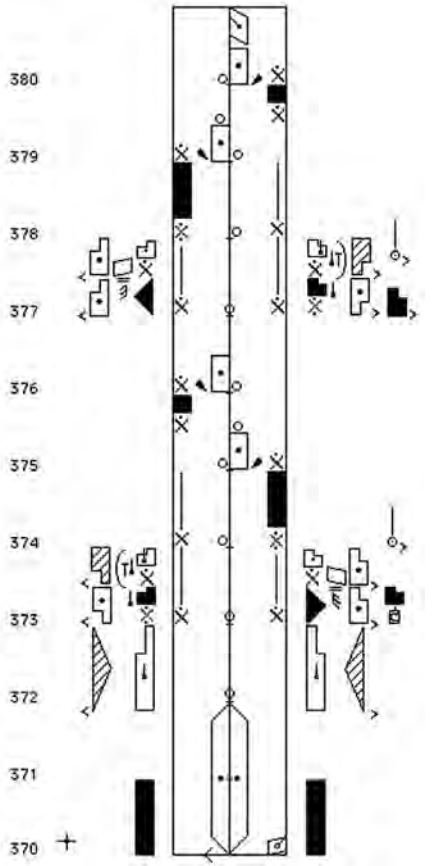


Figure 9.
Excerpt from the Labanotation score of *Mēnuhama*.
Notation by Ann Nishiguchi Mori.[21]

Labanotation score of Okinawan drumming

A unique project pursued during the 1976 summer Institute used Labanotation to record Okinawan drumming. Working with movement specialist Jane Marriet who created a Labanotation score, R. Anderson Sutton analyzed the movements used in Okinawan classical drumming. This is a particularly significant study because in Okinawan drumming it is not just the rhythmic patterns created by striking drum surfaces that are important. Rather, stylized movements occurring between drum strokes and while approaching the drums with the drumsticks (*bachi*) contribute to a kind of *choreography* that is a valued visual part of the execution of the drumming. Sutton's study, together with photographs and Marriet's Labanotation scores, was published in 1980.

[20] Nishiguchi 1976.
[21] Nishiguchi 1976.

As in other studies described here, traditional Labanotation recording methods were adapted (Figure 10). Marriet placed the conventional Labanotation staff on the left and used it to show arm and torso movements performed by the drummer, who remains kneeling throughout (behind one of the drums, and alongside the other, both of which are in frames very low to the ground). She then added two open-ended staffs to the right. The one closest to the drummer's staff shows the positions of the drumsticks in relation to the drummer's hands and arms, and the one on the far right shows which of the two drums (*ku-dēku* and *ū-dēku*) was being struck. Besides showing the flexibility of adapting Labanotation tools to specific needs, the study provides a catalogue of the twenty-eight patterns of classical Okinawan drumming that accompany classical dance, many named by Okinawan practitioners, as performed by Earl Ikeda and based on the teachings of the Tokuhachi *Ryū* (the Tokuhachi school/style).

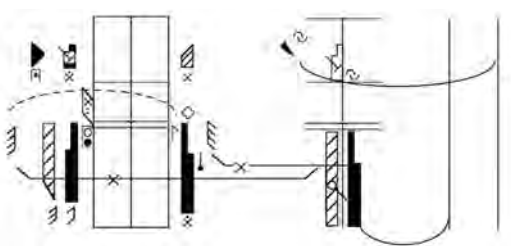


Figure 10. Movements for the drumming pattern *hidari-kata-uchi* for *ū-dēku*. Notation by Jane Marriet.<7>

Conclusion

The records of Okinawan performing arts described here offer valuable materials that preserve the legacy of the masters whose works they document. Because there are so few scores available, they suggest the need for future documentation of the detailed sort afforded by Labanotation that will contribute to the history and understanding of Okinawan dance and music. At the same time, they show the flexibility of the Labanotation system, the soundness of its core principles, and the valuable tool it provides for recording one Asian dance form.

Bibliography

Aragaki, Tisha – Gima, Charlene (eds.)

2010 *Ryuykyu Geino. The Art of Kin Ryosho*. Honolulu: Jimpu Kai USA Kin Ryosho Ryukyu Geino Kenkyusho, Hawaii Shibu.

Jimpu Kai Kin Ryosho Ryukyu Geino Kenkyusho

2008 *Ryukyu Geino. The Legacy of Kin Ryosho*. Honolulu: Jimpu Kai USA Kin Ryosho Ryukyu Geino Kenkyusho, Hawaii Shibu.

Kerr, George H.

2000 (1958) *Okinawa, the History of an Island People*. Boston: Tuttle Publishers.

Nishiguchi, Ann

1976 *Mēnuhama*. Labanotation draft. Manuscript. University of Hawai'i at Mānoa's Hamilton Library, the Jerome Robbins Dance Division of the New York Public Library, and the Dance Notation Burea, New York City.

Nishiguchi Mori, Ann

1985 Okinawan Koten Udui: An Introduction to Okinawan Classical Dance Based on an Examination of the Dance Mēnuhama. In True Jones, Betty (ed.): *Dance as Cultural Heritage. Volume II: Selected Papers from the ADG-CORD Conference 1978. Dance Research Annual 15*. New York: Congress on Research in Dance. pp. 67–76.

2010 Okinawan Koten Udui: An Introduction to Okinawan Classical Dance Based on an Examination of the Dance Mēnuhama. In Aragaki, Tisha – Gima, Charlene (eds.): *Ryuykyu Geino. The Art of Kin Ryosho*. Honolulu: Jimpu Kai USA, Kin Ryosho Ryukyu Geino Kenkyusho, Hawaii Shibu. (Excerpted from Nichiguchi Mori 1985.) pp. 23–34.

Ohtani, Kimiko

1981 *The Okinawan Kumiodori: An Analysis of Relationships of Text, Music and Movement in Selections from Nidō Tekiuchi*. MA thesis in Music (Dance Ethnology). Manuscript. Mānoa: University of University of Hawai'i at Mānoa.

2010 The Okinawan *Kumiwudui*: An Analysis of Relationships of Text, Music in Selections from *Nidō Tichiuchi*. In Aragaki, Tisha – Gima, Charlene (eds.): *Ryuykyu Geino. The Art of Kin Ryosho*. Honolulu: Jimpu Kai USA Kin Ryosho Ryukyu Geino Kenkyusho, Hawaii Shibu. (Excerpted, including text but no Labanotation scores, from Ohtani 1981.) pp. 43–67.

Sakiyama, Ritsuko et al.

1995 *Ryukyuan Dance*. Naha City, Okinawa: Okinawa Department of Commerce, Industry & Labor.

Shiroma, Yukie

1986 *Nubui Kuduchi*. Unpublished draft. Manuscript. University of Hawai'i at Mānoa's Hamilton Library, the Dance Collection of the New York Public Library, and the Dance Notation Bureau, New York City.

Sutton, R. Anderson
1980 Drumming in Okinawan Classical Music: A Catalogue of Gestures. *Dance Research Journal* Vol. 13. No. 1. pp. 17–28.
Van Zile, Judy
1982 *The Japanese Bon Dance in Hawaii*. Hawaii: Press Pacifica.
Wolz, Carl
1971 *Bugaku: Japanese Court Dance, with the Notation of Basic Movements and of Nasori*. Asian Music Publications Series D, Monographs No. 1. Providence: Asian Music Publications

Online Sources

Dance Notation Bureau
[n.y.] *Dance Notation Bureau*. Retrieved from: http://www.dancenotation.org/; last download: 24. 11. 2019
Hungarian Academy of Sciences
[n.y.] *Archives and Department for Folk Music and Folk Dance Research*. HAS RSH Institute for Musicology. Retrieved from: http://zti.hu/index.php/en/folkmusic; last download: 24. 11. 2019

A Lábán-kinetográfia és az okinavai tánc: Válogatott kutatási projektek áttekintése

A Lábán-kinetográfia rendszerét széles körben ismerik és évek óta alkalmazzák olyan táncformák lejegyzésére, mint a kortárs tánc, a balett vagy az európai néptáncok. Újabb keletű fejleménynek számít az ázsiai táncformák dokumentálása és a lejegyzések alkalmazása abból a célból, hogy feltárják a mozgás jellemzőit, megvizsgálják a koreográfiák szerkezetét vagy összehasonlító vizsgálatokat végezzenek. A lejegyzések és azok alkalmazása talán kevésbé vált ismertté, mivel különböző kontextusokban publikálták azokat, vagy sok esetben csupán kutatási projektek jegyzeteiként tüntették fel őket. A kevésbé ismert lejegyzések és elemzések sorába illeszkednek az okinavai tánc dokumentációi is. Tanulmányom célja, hogy nagyon röviden bemutassam az okinavai táncot és ezáltal egy olyan hátteret kíséreljek meg felvázolni, melynek segítségével több specifikus példán keresztül lehet bemutatni a Lábán-kinetográfia alkalmazásának módjait a vizsgálatok során. Demonstrálni szeretném, hogy a Lábán-kinetográfia jelei miként integrálták azokat a speciális eszközöket, melyek voltaképpen már a rendszer részei voltak, és hogyan adaptálták őket annak érdekében, hogy eleget tegyenek az okinavai tánc kontextusában megjelenő specifikus szükségleteknek. Válogatott kutatási projektek tánclejegyzésit is közreadom tanulmányomban.

Fügedi János válogatott bibliográfiája

Selected Bibliography of János Fügedi

1988–2019

Tanulmány, könyvrészlet, konferenciaközlemény, cikk

Study, book chapter, conference paper, article

1988

1. A néptánc számítógépes elemzésének lehetősége. In Felföldi László – Lázár Katalin (szerk.): *Zenetudományi Dolgozatok*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, (1988) 278–282.

1989

2. Tánc és számítógép. In Major Rita (szerk.): *Tánctudományi Tanulmányok 1988-1989*. Budapest: Magyar Táncművészek Szövetsége, (1989) 183–194.

1990

3. Táncírástár. In Dömötör Tekla et al. (szerk.): *Magyar néprajz. Folklór 2. Népzene, néptánc, népi játék*. Budapest: Akadémiai Kiadó, (1990) 453–527.

1991

4. Dance Notation and Computers. In Christensen, Deither – Giurchescu, Anca – Kaeppler, Adrienne (eds.): *Yearbook for Traditional Music*. New York: International Council for Traditional Music, (1991) pp. 101–111.

5. An Experiment on Creating a Computer Retrieval System for Labanotation. In Blum, Odette (ed.): *Proceedings of the 17th Biennal Conference of the International Council of Kinetography Laban*. Ohio: ICKL, (1991) pp. 146–152.

1992

6. A Lábán-kinetográfia irányrendszerének problémái. In Felföldi László – Lázár Katalin (szerk.): *Zenetudományi Dolgozatok*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, (1992) 249–267.

1993

7. The Direction System of Labanotation/Kinetography Laban: A Clarification and Proposal. In Blum, Odette (ed.): *Proceedings of the 18th Biennial Conference of International Council of Kinetography Laban*. Ohio: ICKL, (1993) pp. 27–60.

1995

8. Tánclejegyzés és táncelemzés számítógéppel. In SZÚDY Eszter (szerk.): *Tánctudományi Tanulmányok 1994-1995*. Budapest: Magyar Táncművészek Szövetsége, (1995) 173–197.

9. Analyzing Dance Structure and Motive Collections by Computer – DanceStruct 1.0. In BLUM, Odette (ed.): *Proceedings of the 19th Biennial Conference of the International Council of Kinetography Laban*. Ohio: ICKL, (1995) pp. 71–82.

1997

10. An Analysis and Classification of Springs. In BASTIEN, Marion (ed.): *Proceedings of the 20th Biennial Conference of the International Council of Kinetography Laban*. Hong Kong: ICKL, (1997) pp. 41–76.

1998

11. Computer Applications in the Field of Dance Notation. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* Vol. 39. No. 2–4, (1998) pp. 421–441.

1999

12. Ugrástípusok a néptáncban. In GUPCSÓ Ágnes (szerk.): *Zenetudományi Dolgozatok*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, (1999) 161–186.

13. Springs in Traditional Dance: An Analysis and Classification. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* Vol. 40. No. 1–3, (1999) pp. 159–188.

2000

14. The Effect of Cognitive Factors to Human Movement. In BASTIEN, Marion (ed.): *Proceedings of the 21st Biennial Conference of the International Council of Kinetography Laban*. Barcelona: ICKL, (2000) pp. 149–154.

2002

15. Mozgáskogníció és tánclejegyzés. In SZ. FARKAS Mária (szerk.): *Zenetudományi Dolgozatok*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, (2002) 273–287.

16. Kognitív tényezők a tánc tanításában – Mozgáspszichológiai háttér. In KŐVÁGÓ Zsuzsa (szerk.): *Tánctudományi Tanulmányok 2000-2001*. Budapest: Magyar Tánctudományi Társaság, (2002) 88–100.

17. Dance Notation as a Cognitive Aid. Experimental Labanotation Research for Dance Education. In BASTIEN, Marion (ed.): *Proceedings of the 22nd Biennal Conference of the International Council of Kinetography Laban*. Columbus: Ohio University, ICKL, (2002) pp. 101–110.

2003

18. Movement Cognition and Dance Notation. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* Vol. 44. No. 3–4, (2003) pp. 393–410.

2005

19. Táncszerkezet és motívumhasználat Jakab József pontozóiban. In Sz. Farkas Mária (szerk.): *Zenetudományi Dolgozatok*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, (2005) 249–306.

2006

20. A táncnotáció hatása a mozgáskognitív képesség fejlődésére. *Iskolakultúra* 16. évf. 11. sz, (2006) 108–122.

2007

21. Az érintő gesztusok időegység írásmódja. In Barna Gábor – Csonka-Takács Eszter –Varga Sándor (szerk.): *Tánchagyomány. Átadás és átvétel*. Szeged: SZTE Néprajzi és Kulturális Antropológiai Tanszék, (2007) 101–116.

22. Notation on Film, Notation for Film. In Fletcher, K. (ed.): *Proceedings of the 3rd International GOCE User Workshop*. Frascati: ESA-ESRIN, (2007) pp. 103–108.

23. A Simplified Use of Consecutive Foot Hooks. In Ploch, Richard A. (ed.): *Proceedings of the 25th Biennial Conference of the International Council of Kinetography Laban*. Tampa: ICKL, (2007) pp. 24–25.

24. Traveling Areal Turns Arriving on Both Legs. In Ploch, Richard A. (ed.): *Proceedings of the 25th Biennial Conference of the International Council of Kinetography Laban*. Tampa: ICKL, (2007) pp. 26–28.

25. Unit Timing of Touching Gestures. In Ploch, Richard A. (ed.): *Proceedings of the 25th Biennial Conference of the International Council of Kinetography Laban*. Tampa: ICKL, (2007) pp. 33–48.

2008

26. Egyszerűsítések a magyar táncírásgyakorlatban. In Kiss Gábor (szerk.): *Zenetudományi Dolgozatok*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, (2008) 345–356.

2009

27. A talajérintő lábgesztusok lejegyzési lehetőségei. In Kiss Gábor (szerk.): *Zenetudományi Dolgozatok*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, (2009) 373–394.

28. A magyar néptánc bokázóinak rendszere. *Tánctudományi Közlemények* 1. évf. 1. sz, (2009) 30–47.

29. Lábán Rudolf – az új tánc útjainak látnoka. In FUCHS Lívia (szerk.): *Lábán Rudolf: Táncnak szentelt élet*. Budapest: L'Harmattan Kiadó, (2009) 7–22.

30. FÜGEDI, János – MISI, Gábor: Ways of Notating Floor Touching Gestures with the Foot. In PLOCH, Richard A. (ed.): *Proceedings of the 26th Biennal Conference of the International Council of Kinetography*. Tampa: ICKL, (2009) pp. 43–60.

2010

31. A mozdulatpár mint motivikus mikrostruktúra Jakab József pontozóiban. In FELFÖLDI László – MÜLLER Anita (szerk.): *Hagyomány és korszerűség a néptánckutatásban: Pesovár Ernő emlékezete*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, (2010) 37–46.

32. Rolul notației în analiza dansului. In KÖNCZEI, Csongor (ed.): *Coreografia și etnocoreologia maghiară din Transylvania în mileniul trei*. Cluj-Napoca: Kriterion, ISPMN, (2010) pp. 111–120.

33. FELFÖLDI, László – FÜGEDI, János: Traditional Dance as Knowledge, Social Practice and Cultural Heritage in East Central European Local Communities: Concepts and Research Plan. In HOPPÁL, Mihály (ed.): *Sustainable Heritage. Symposium on European Intangible Cultural Heritage*. Budapest: European Folklore Institute, (2010) pp. 183–195.

2011

34. A magyarországi táncjelírás pedagógia megújításának kezdetei. In BOLVÁRI-TAKÁCS Gábor et al. (szerk.): *Perspektívák az új évezredben a táncművészetben, a táncpedagógiában és a tánckutatásban*. Budapest: Magyar Táncművészeti Főiskola, (2011) 157–160.

2012

35. A táncos mozdulat tényleges és tudatosított ritmikai elhelyezkedésének különbsége. In KISS Gábor – CZAGÁNY Zsuzsa – PAPP Ágnes (szerk.): *Zenetudományi Dolgozatok*. Budapest: MTA BTK Zenetudományi Intézet, (2012) 367–380.

36. Motivic Microstructures and Movement Concepts of Expression in Traditional Dances. In DUNIN, Elsie I. – GIURCHESCU, Anca – KÖNCZEI, Csilla (eds.): *From Field to Text & Dance and Space. Proceedings for the 24th Symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology*. Cluj-Napoca: ICTM Study Group on Ethnochoreology, (2012) pp. 43–46.

37. The Difference Between the Factual and Dancer's Inner Representation of Movement Rhythm. In Bastien, Marion – Fügedi, János – Ploch, Richard A. (eds.): *Proceedings of the 27th Biennial ICKL Conference held at the Institute for Musicology of the HAS*. Budapest: ICKL, (2012) pp. 59–69.

38. LabanGraph 4P – An(other) Computer Editor for Labanotation. In Bastien, Marion – Fügedi, János – Ploch, Richard A. (eds.): *Proceedings of the 27th Biennial ICKL Conference held at the Institute for Musicology of the HAS*. Budapest: ICKL, (2012) pp. 327–331.

2013

39. A Lábán-kinetográfia a Szentpál-iskolában. In Beke László – Németh András – Vincze Gabriella (szerk.): *Mozdulat. Magyar mozdulatművészet a korabeli társadalom és művészet tükrében*. Budapest: Gondolat Kiadó, (2013) 142–163.

2014

40. Rhythm Timing – Further Investigations. In Bastien, Marion – Fügedi, János (eds.): *Proceedings of the 28th Biennial ICKL Conference held at York University, Toronto, Canada*. Budapest: ICKL, (2014) pp. 121–134.

41. A Method for Introducing Rhythm Timing in Notation Education. In Bastien, Marion – Fügedi, János (eds.): *Proceedings of the 28th Biennial ICKL Conference held at York University, Toronto, Canada*. Budapest: ICKL, (2014) pp. 135–139.

42. További vizsgálatok a ritmuskifejező írásmód területén. In Kiss Gábor (szerk.): *Zenetudományi Dolgozatok*. Budapest: MTA BTK Zenetudományi Intézet, (2014) 211–230.

2015

43. Fügedi, János – Vavrinecz, András: Unheard but Visible. Defining Dance and Music Synchrony in Silent Films. *Acta Ethnographica Hungarica* Vol. 60. No. 1, (2015) pp. 171–183.

2016

44. Lábán Rudolf – az európai színpadi táncnyelv megújítója. *Szcenárium* 4. évf. 1. sz, (2016) 35–45.

45. Fügedi, János – Fuchs, Lívia: Doctrines and Laban Kinetography in a Hungarian Modern Dance School in the 1930s. *Journal of Movement Arts Literacy* Vol. 3. No. 1. Article 3, (2016) pp. 1–26.

2018

46. Egyidejű mozdulateseményeк, párhuzamos témák, térbeli ellentétek. A néptánc összehasonlító tartalmi elemzése. *Ethnographia* 129. évf. 1. sz, (2018) 69–101.

47. Notating Dances from Films. A Method in Hungarian Ethnochoreology. *Journal of Movement Arts Literacy* Vol. 4. No. 1. Article 5, (2018) pp. 1–19.

48. A nyelvelméleti modellek korlátozott érvénye a táncelemzésben. In BOLVÁRI-TAKÁCS Gábor – NÉMETH András – PERGER Gábor (szerk.): *Táncművészet és intellektualitás*. Budapest: Magyar Táncművészeti Egyetem, (2018) 82–87.

2019

49. Linguistic Models versus Parallel Event Analysis of Interpreting Dance Movements. In BASTIEN, Marion – TOWNSED BROWN, Thomas – FÜGEDI, János (eds.): *Proceedings of the 30th Biennial ICKL Conference held at the Beijing Normal University, Beijing, China*. Budapest: ICKL, (2019) pp. 89–95.

50. LabanGraph: A Computer Editor for the Laban System of Notation. In BASTIEN, Marion – TOWNSED BROWN, Thomas – FÜGEDI, János (eds.): *Proceedings of the 30th Biennial ICKL Conference held at the Beijing Normal University, Beijing, China*. Budapest: ICKL, (2019) pp. 173–183.

Könyv Book

1992

1. TAKÁCS András – FÜGEDI János: *Gömöri népi táncok*. Bratislava: Madách, (1992) 315 p.

1998

2. *Lábán-kinetográfia balett-táncosoknak. Alapfok*. Budapest: Planétás, (1998) 107 p.

2005

3. FÜGEDI János – TAKÁCS András: *A Bertóké és társai. Jóka falu hagyományos táncai*. Dunaszerdahely: MTA Zenetudományi Intézet, Csemadok, (2005) 288 p.

2008

4. *Lábán Rudolf: Koreográfia*. Budapest: L'Harmattan, (2008) 124 p.

2011

5. *Tánc–Jel–Írás. A néptáncok lejegyzése Lábán-kinetográfiával. Szóló- és körformák*. Budapest: L'Harmattan, MTA Zenetudományi Intézet, (2011) 406 p.

6. Bolvári-Takács Gábor – Fügedi János – Major Rita – Mizerák Katalin – Németh András (szerk.): *Perspektívák az új évezredben a táncművészetben, a táncpedagógiában és a tánckutatásban*. Budapest: Magyar Táncművészeti Főiskola, (2011) 193 p.

2012

7. Bolvári-Takács Gábor – Fügedi János – Mizerák Katalin – Németh András (szerk.): *A hagyományos tánckultúra metamorfózisa a 20. században*. Budapest: Magyar Táncművészeti Főiskola, (2012) 192 p.

8. Bastien, Marion – Fügedi, János – Ploch, Richard A. (eds.): *Proceedings of the 27th Biennial ICKL Conference held at the Institute for Musicology of the HAS*. Budapest: ICKL, (2012) 392 p.

2013

9. Fügedi János – Vavrinecz András (szerk./eds.): *Régi magyar táncstílus. Az ugrós: Antológia./Old Hungarian Dance Style. The Ugrós: Anthology*. Budapest: L'Harmattan, MTA BTK Zenetudományi Intézet/Institute for Musicology RCH HAS, (2013) 352 p.

10. Bolvári-Takács Gábor – Fügedi János – Mizerák Katalin – Németh András (szerk.): *Kultúra – érték – változás a táncművészetben, a táncpedagógiában és a tánckutatásban*. Budapest: Magyar Táncművészeti Főiskola, (2013) 248 p.

2014

11. Fügedi János – Varga Sándor: *Régi tánckultúra egy baranyai faluban*. Budapest: L'Harmattan, MTA BTK Zenetudományi Intézet, (2014) 363 p.

12. Fügedi János – Kovács Henrik (szerk.): *Mezőföldi ugrósok. Táncelemzések*. Budapest: L'Harmattan, MTA BTK Zenetudományi Intézet, (2014) 122 p.

13. Bolvári-Takács Gábor – Fügedi János – Mizerák Katalin – Németh András (szerk.): *Alkotás – befogadás – kritika a táncművészetben, a táncpedagógiában és a tánckutatásban*. Budapest: Magyar Táncművészeti Főiskola, (2014) 196 p.

14. Bastien, Marion – Fügedi, János (eds.): *Proceedings of the 28th Biennial ICKL Conference held at York University, Toronto, Canada*. Budapest: ICKL, (2014) 280 p.

2015

15. FÜGEDI János – SZÉLPÁL-BAJTAI Éva (szerk.): *Maácz*. Budapest: L'Harmattan, MTA BTK Zenetudományi Intézet, (2015) 444 p.

2016

16. BASTIEN, Marion – FÜGEDI, János (eds.): *Proceedings of the 29th Biennial ICKL Conference held at Centre Chorégraphique National de Tours, France*. Budapest: ICKL, (2016) 364 p.

17. *Basics of Laban Kinetography for Traditional Dancers*. Budapest: Institute for Musicology RCH HAS, (2016) 110 p.

2019

18. *Forrásleírás a digitális korban. Az MLA-ajánlás*. Budapest: Magyar Táncművészeti Egyetem, (2019) 95 p.

19. BASTIEN, Marion – TOWNSED BROWN, Thomas – FÜGEDI, János (eds.): *Proceedings of the 30th Biennial ICKL Conference held at the Beijing Normal University, Beijing, China*. Budapest: ICKL, (2019) 307 p.

Adatbázis Data base

2016

1. FÜGEDI János (szerk./ed.): *Néptánc Tudástár./Knowledge Base of Traditional Dances*. Budapest: MTA BTK Zenetudományi Intézet/Institute for Musicology RCH HAS, (2016) Elérhető/Retrieved from: http://db.zti.hu/neptanc_tudastar/.

Összeállította / Compiled by
Szőnyi Vivien

Szerzők | Authors

Bakka, Egil PhD
E-mail: egil.bakka@ntnu.no

Professor Emeritus
Dance Studies, Norwegian University of Science and Technology, Trondheim, Norway

Professor emeritus
Tánctudományi Tanszék, Norvég Tudományos és Technológiai Egyetem (NTNU), Norvégia

Bolvári-Takács, Gábor Dr. habil. PhD
E-mail: bolvari@mte.eu

University Professor
Hungarian Dance Academy, Budapest, Hungary

Egyetemi tanár, rektor
Magyar Táncművészeti Egyetem

Bolya, Mátyás DLA
E-mail: Bolya.Matyas@btk.mta.hu

Assistant Professor
Franz Liszt Academy of Music

Egyetemi adjunktus
Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, Népzene Tanszék

Associate Research Fellow
Institute for Musicology, Research Centre for the Humanities, Budapest, Hungary

Tudományos munkatárs
BTK Zenetudományi Intézet

Eitler, Ágnes
E-mail: eitler.agnes@btk.mta.hu

PhD Student, Associate Research Fellow
Institute of Ethnography, Research Centre for the Humanities, Budapest, Hungary

PhD hallgató, tudományos segédmunkatárs
BTK Néprajztudományi Intézet

Hanusz, Zsuzsanna
E-mail: hanusz.zsuzsi@gmail.com

Secondary School Teacher
Slovakian Nursery, Primary School, Secondary School and Dormitory, Budapest, Hungary

Gimnáziumi tanár
Szlovák Tanítási Nyelvű Óvoda, Általános Iskola, Gimnázium és Kollégium, Budapest

Iosif, Corina PhD
E-mail: corinaiosif@yahoo.com

Ethnologist, Senior Researcher
Romanian Peasant Museum, Bucharest, Romania

Néprajzkutató, tudományos főmunkatárs
A Román Parasztság Nemzeti Múzeuma, Románia

Karácsony, Zoltán
E-mail: karacsony.zoltan@btk.mta.hu

Funded Research Assistant
Research Centre for the Humanities, Department and Archives of Folk Dance and Music, Budapest, Hungary

Tudományos segédmunkatárs
BTK Zenetudományi Intézet, Népzene- és Néptánckutató Osztály és Archívum

Kavecsánszki, Máté PhD
E-mail: kavecsanszki.mate@arts.unideb.hu

Assistant Professor
Department of Ethnography, University of Debrecen, Hungary

Egyetemi adjunktus
Debreceni Egyetem Néprajzi Tanszék

Kibirige, Ronald PhD
E-mail: ethnochorpaf@gmail.com

Lecturer
Music and Dance School of Liberal and Performing Arts, Department of Performing Arts and Film, Makerere University, Kampala, Uganda

Adjunktus
Bölcsészettudomány és Előadóművészet, Zene- és Tánctudomány Előadóművészeti és Filmtudományi Tanszék, Makerere Egyetem, Kampala, Uganda

Kovács, Henrik PhD
E-mail: kovacshenrik@gmail.com

Assistant Professor
Hungarian Dance Academy, Budapest, Hungary

Egyetemi adjunktus
Magyar Táncművészeti Egyetem

Könczei, Csilla PhD
E-mail: kcsilla2003@yahoo.com

Associate Professor
Babeș-Bolyai University, Department of Hungarian Ethnography and Anthropology, Cluj-Napoca, Romania

Docens
Babeș-Bolyai Tudományegyetem, Magyar Néprajz és Antropológia Intézet, Kolozsvár, Románia

Kürti, László Prof. PhD
E-mail: kurti1953@gmail.com

Professor
Institute of Applied Social Studies, University of Miskolc, Hungary

Egyetemi tanár
Alkalmazott Társadalomtudományi Intézet, Miskolci Egyetem

Mæland, Siri PhD
E-mail: siri.maeland@ntnu.no

Lecturer, Convener Specialized
Traditional Dance and Dance Analysis, Norwegian Centre for Traditional Music and Dance in Trondheim

Adjunktus
Tánctudományi Tanszék, Norvég Tudományos és Technológiai Egyetem (NTNU), Norvégia

Misi, Gábor
E-mail: misigabor@yahoo.com

External Staff
Institute for Musicology, Research Centre for the Humanities, Budapest, Hungary

Külső munkatárs
BTK Zenetudományi Intézet

Pál-Kovács, Dóra PhD
E-mail: akovacsdora@gmail.com

Coordinator
Hungarian Open Air Museum, Directorate of Intangible Cultural Heritage, Szentendre, Hungary

Szakmai referens
Szabadtéri Néprajzi Múzeum Szellemi Kulturális Örökség Igazgatósága

Rakočević, Selena PhD
E-mail: selena.rakocevic@gmail.com

Associate Professor
Faculty of Music, University of Arts Belgrade, Serbia

Docens
Zenetudományi Kar, Belgrádi Művészeti Egyetem, Szerbia

Ratkó, Lujza PhD
E-mail: ratkolujza@josamuzeum.hu

Folklorist, Associate Professor
Jósa András Museum, Nyíregyháza, Hungary

Néprajzkutató, főiskolai docens
Jósa András Múzeum, Nyíregyháza

Ruiz, Raymundo
E-mail: rayrojo3@hotmail.com

Assistant Researcher	*Kutatási aszisztens*
Language of Dance Centre UK	A Tánc Nyelve Központ, Egyesült Királyság
Member	*Tag*
Board of Directors at Multílogos	Multílogos Igazgatóság

Sándor, Ildikó PhD
E-mail: dr.sandor.ildiko@gmail.com

Associate Professor	*Docens*
Hungarian Dance Academy, Budapest, Hungary	Magyar Táncművészeti Egyetem

Székely, Anna
E-mail: szekely.panka@gmail.com

PhD Student	*PhD hallgató*
Doctoral School of History, University of Szeged, Hungary	SZTE Történelemtudományi Doktori Iskola

Szőnyi, Vivien
E-mail: szonyivivien@gmail.com

PhD Candidate	*Doktorjelölt*
Doctoral School of History, University of Szeged, Hungary	SZTE Történelemtudományi Doktori Iskola

Van Zile, Judy PhD
E-mail: zile@hawaii.edu

Professor Emerita of Dance	*Professor Emerita*
University of Hawai'i at Mānoa	Hawaii Egyetem, Manoa

Varga, Sándor PhD
E-mail: vasandor@gmail.com

Assistant Professor	*Egyetemi adjunktus*
Department of Ethnology and Cultural Anthropology, University of Szeged, Hungary	SZTE Néprajzi és Kulturális Antropológiai Tanszék
Associate Research Fellow	*Tudományos munkatárs*
Institute for Musicology, Research Centre for the Humanities, Budapest, Hungary	BTK Zenetudományi Intézet