

**Az erdélyi magyar
táncművészet és
táncstudomány
az ezredfordulón
II.**

A SOKSZÍNŰSÉG ALAKZATAI

Sorozatszerkesztő

Horváth István

Jakab Albert Zsolt

Az erdélyi magyar táncművészet és táncstudomány az ezredfordulón II.

Szerkesztette:
Könczei Csongor



NEMZETI
KISEBBSÉGKUTATÓ
INTÉZET

KOLOZSVÁR, 2014

Lektorálta
dr. Könczei Csilla egyetemi docens, Babeş–Bolyai Tudományegyetem,
Magyar Néprajz és Antropológia Intézet, Kolozsvár

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
Az erdélyi magyar táncművészet és tánctudomány az ezredfordulón /
Könczei Csongor (ed.). - Cluj-Napoca : Editura Institutului pentru
Studierea Problemelor Minorităților Naționale : Kriterion, 2010-
vol.
ISBN 978-606-92512-3-2 ; ISBN 978-973-26-1016-9
Vol. 2. - 2014. - Bibliogr. - ISBN 978-606-8377-25-4

I. Könczei, Csongor

793.31

Korrektúra: Demeter Zsuzsa

Borítóterv és tipográfia: Könczey Elemér
Számítógépes tördelés: Sütő Ferenc
Nyomda: GLORIA és IDEA, Kolozsvár

© Institutul pentru Studiarea Problemelor Minorităților Naționale

A kötet tartalmáért a szerzők vállalnak felelősséget, a kifejtett vélemények nem feltétlenül tükrözik az NKI és Románia Kormánya álláspontját.

Tartalom

Előszó. 9

Anca GIURCHESCU

Metszéspontok és összefonódások. 11

Tánc – nyelv – közösség a változó régióban

KÖNCZEI Csilla

Egy táncelméleti modell felé.

Gondolatok a tánc és nyelv közötti analógiákról és különbségekről 33

KARÁCSONY Zoltán

„Figurás szemben”. A kalotaszegi legényes kettes előadásmódjáról 57

VARGA Sándor

A táncházas turizmus hatása egy erdélyi falu társadalmi kapcsolataira

és hagyományaihoz való viszonyára 105

KÖNCZEI Csongor

A színpadi táncművészet hatása a hagyományos tánckultúrára,

avagy „etno-táncmesterek” működése az ezredforduló erdélyi falvaiban. . 129

Táncalkalom, hagyományőrzés, közösségi szórakozás, társadalmi jelenség – 35 éves az erdélyi táncház

PÁVAI István

A táncház forrásvidéke. 141

SIMONFFY Katalin

Táncház és a KALÁKA 151

ZAKARIÁS Erzsébet

Emlékeim az erdélyi táncházmozgalom kezdeteiről.

A Vasas táncház Kolozsváron. 159

Pozsony Ferenc

Organikus és szervezett népi kultúra a táncházmozgalomban. 169

KÖNCZEI Csongor

A 35 éves erdélyi táncház rövid történeti áttekintése 181

Rezumat. 191

Abstract. 193

A szerzők névsora 195

Pály Gyula emlékére

Előszó

A 2010-ben megjelenő *Az erdélyi magyar táncművészet és tánctudomány az ezredfordulón* első kötete mérföldkőnek tekinthető mind a tekintélyes múlttal és elismert tudományos eredményekkel rendelkező összmagyar, mind a szárnyait bontogató erdélyi magyar etnokoreológia tekintetében, hiszen a téma első erdélyi magyar tudományos értekezletének számító, ugyanazon címmel megszervezett 2009-es ülészakon elhangzott előadások szerkesztett változatait tartalmazza. A 2010-es kötet megjelenése egyben a folytatás lehetőségét is magában hordozta: egy adott tudományterület létjogosultsága szakmai publikációkban mérhető, ezért szerintünk csak akkor beszélhetünk erdélyi magyar táncművészetről és tánctudományról, ha ezen szakterületek írott fórummal rendelkeznek, magyarán szakirodalommal rendelkező entitásokká válnak.

A jelen kötet szintén – az első tanulmány kivételével – két tudományos ülészak előadásainak szerkesztett változatait tartalmazza. Ez a tényállás meghatározza a kötet szerkezetét is. Az első, Kolozsváron szervezett VII. Nemzetközi Hungarológiai Kongresszus keretében 2011. augusztus 24-én megtartott *Tánc – nyelv – közösség a változó régióban* panel előadásaiból közölt négy tanulmány hangsúlyosan etnokoreológiai problémákat tárgyal. Könczei Csilla egy lehetséges táncelméleti modell felvázolására tesz kísérletet a tánc és a nyelv közötti analógiák és különbségek tárgyalásával (*Egy táncelméleti modell felé. Gondolatok a tánc és nyelv közötti analógiákról és különbségekről*), Karácsony Zoltán a kalotaszegi legényes csoportosan előadott formáit elemzi (*„Figurás szemben.” A kalotaszegi legényes kettes előadásmódjáról*), Varga Sándor a városi táncházaknak a tradicionális kultúrára való visszahatásairól ír (*A táncházak turizmus hatása egy erdélyi falu társadalmi kapcsolataira és hagyományaihoz való viszonyára*), Könczei Csongor pedig a hagyományos közegekben működő néptáncoktatók munkásságát vizsgálja (*A színpadi táncművészet hatása a hagyományos tánc kultúrára, avagy „etno-táncmesterek” működése az ezredforduló erdélyi falvaiban*).

A kötet második tematikus részét képező tanulmányok a 2012. február 24-én, a kolozsvári Tranzit Házban lezajlott *Táncalkalom, hagyományörzés, közösségi szórakozás, társadalmi jelenség – 35 éves az erdélyi táncház* című tudományos ülészakon hangzottak el. Pávai István a városi táncházak revival jellegű mozgalmának forrásairól értekezik (*A táncház forrásvidéke*), Simonffy Katalin az RTV Magyar Adásának 1977–1980 között a táncházakkal összefonódó

Kaláka ifjúsági műsoráról ír (*Táncház és a Kaláka*), Zakariás Erzsébet az 1970-es évek végén működő kolozsvári táncházak egyikéről emlékezik (*Táncház a Vasas Klubban, Kolozsváron*), Pozsony Ferenc a hagyományos népi kultúrának a városi táncházak által használt formáit elemzi (*Organikus és szervezett népi kultúra a táncházmozgalomban*), és végül, a kötet utolsó írásaként Könczei Csongor röviden összefoglalja az erdélyi városi táncházak történetét (*A 35 éves erdélyi táncház rövid történeti áttekintése*).

A kivételt jelentő írás a neves román etnokoreológus, Anca Giurchescu nevéhez fűződik, akinek a *Metszéspontok és összefonódások. Emlékeim Martin Györgyről* című tanulmánya az elmúlt évtizedek egyik legfontosabb vonatkozó kutatástörténeti írásának tekinthető. A tanulmány jelentőségét növeli, hogy Anca Giurchescu – Martin György legközelebbi román munkatársaként – nemcsak visszaemlékezik az 1963–1979 között zajló közös erdélyi, romániai te-repmunkáikra, hanem egyúttal összefoglalja és elemzi az elmúlt fél évszázad magyar és román néptánc kutatásának viszonyrendszerét. Szerkesztőként igen megtisztelő számomra, hogy ennek a tanulmánynak az első közlésére a jelen kötetben kerül sor.

Az erdélyi magyar táncművészet és tánctudomány az ezredfordulón első kötetét mérföldkőnek neveztem. A második – remélem – már a munkás hétköznapi köteteként bizonyítja, hogy Erdélyben beszélhetünk magyar etnokoreológiáról. Ezért fontos, hogy a fordítás révén a kötet tartalma – az első kötethez hasonlóan – a román szak- és érdeklődő olvasóközönség elé is kerül.

Könczei Csongor

Metszéspontok és összefonódások. Emlékeim Martin Györgyről

ANCA GIURCHESCU

Prelúd

Mivelhogy emlékeink egy többé-kevésbé tárgyilagos és egy érzelmi valóság metszéspontján leledzenek, csak személyesek és szubjektívek lehetnek. Beismerve ennek a koreológiai történetírási kísérletnek a korlátait, megpróbálom majd a lehető legnagyobb szakmai szigorral és becsületességgel rekonstruálni a Martin Györggyel való találkozásaimat. Ezt azért jegyzem meg, mert vállalni szeretném a felelősséget az összes pontatlanságért és kihagyásért, amelyek kétségtelenül részei egy visszaemlékezésnek, hiszen már fél évszázaddal ezelőtti eseményekről beszélünk. Martinnal 1963 és 1979 között többször is találkoztam, abban az időszakban, mely egybeesik a romániai etnokoreológia, mint tudományág megszilárdulásával (és ezalatt ennek a kutatási területnek a bukaresti Néprajz és Folklor Intézetben – NFI – való jelenlétére gondolok). Ezért elmondhatom, hogy a Martinról szóló kialakult emlékeim összefonódnak azokkal az emlékekkel, amelyek a hagyományos tánckutatás elméleti és módszertani irányainak a kialakulásáról szólnak.

Téma variációkkal

A modern etnokoreológia nagymértékben Martin György munkásságának köszönheti mind keletkezését, mind tudományos alapjainak a megszilárdulását. A Martin által művelt sokrétű kutatási irányokról, újító hozzáállásáról azon a szak-

területen, amely a 20. század közepén még az önmeghatározás és konszolidáció stádiumában volt, sokat írtak. A korszakot meghatározó politikai kontextusban (a kommunisták internacionalista jelszavai ellenére) a magyar és a román ide vonatkozó kutatások, bár közös kulturális térben keletkeztek, párhuzamos diskurzusokat fejlesztettek ki, amelyek gyakran eltérő álláspontokat képviseltek, főleg egymás nézőpontjainak kölcsönös figyelmen hagyása miatt, amit a két elnyomó és izolacionista „testvérrendszer” írt elő. Sajnos, ez a majdnem fél évszázadig tartó helyzet máig érzékelhető nyomokat hagyott. A két diskurzus legelső kereszteződése az *Erdélyi magyar koreográfia és etnokoreológia a harmadik évezredben* című mű románra való fordítása volt, amelyet remélhetőleg a jövőben más munkák is követnek (Könczei Csongor 2010).

Talán úgy tűnhet, hogyha fél évszázadot visszamegyünk az időben, annak nincs aktualitása. Mégis, ha visszahelyezkedünk a korszak politikai környezetébe, a Martin Györggyel való találkozás kilépést jelentett – legalábbis számomra – abból a tudományos elszigetelődésből, amelyet a pártpolitika duplicitáson alapuló irányvonala erőszakolt ránk, megadva számomra azt a lehetőséget (de talán kötelezett is rá), hogy árnyaltabban és tárgyilagosabban lássam a valóságot. Meg vagyok győződve, hogy nem esek túlzásba, amikor azt állítom: az, ahogyan Martin megalkotta a magyar hagyományos néptánc elméleti alapjait, és kialakította a tánc kutatás módszertanát, a román etnokoreológiára is hatással volt, annak bizonyos fejlődési szakaszában. Sok Martin által megfogalmazott kutatási terv ma is életképes. Szeretném azt gondolni, hogy ezeknek a kutatási irányultságoknak egy része hosszú és izgalmas beszélgetéseink során rajzolódott ki, amelyeket olyankor folytattunk, amikor az útjaink kereszteződtek.

Az eltelt évek ellenére mindmáig büszke vagyok arra, hogy bevallhatom: Martin megajándékozott a barátságával és a bizalmával. Még akkor is, ha pár évvel fiatalabb volt nálam, lenyűgözött gazdag tudása és tapasztalata a tánc kutatás terén. Ez kétségtelenül egy alapos és széles körű tudományos képzettség eredménye volt, amelyet a hagyományos néptánc tanulmányozása és művelése iránti szenvedélye is tetézett. Ez a szenvedély volt, véleményem szerint, Martin kivételes munkaerejének és erős személyiségének hajtó motorja (hisz mindkét tulajdonság meghatározza a valódi tudós prototípusát). És, hogy ezt a portrévázlatot teljessé tegyem, azt kell még hozzá tennem, hogy ennek az alapos és ihletett tudósnak az erényei hatalmas értelmiségi és emberi nagylelkűséggel párosultak, aki szinte túlzásba vitt szerénységgel és azzal a képességgel volt megáldva, hogy (meg)értően tudjon az emberekhez közelíteni.

Első találkozásom a magyar etnokoreológiával a táncstruktúrák elemzésének száraz területén történt, egy Martin és Pesovár (1961: 1–40.) által írt cikk

kapcsán. Ez a tanulmány, amely Szentpál Olga azon kísérletére alapult, hogy a néptánc struktúrájának nyelvtanát megalkossa, egy fél évszázada tartó eredményes nemzetközi együttműködés kezdeteit jelentette. Ennek az együttműködésnek a nemzetközi kereteit az IFMC (International Folk Music Council) adta, amelyet később átkereszteltek ICTM-re (International Council for Traditional Music). Ez egy olyan szervezet, amelyen belül – a Zlini Értekezleten (Cseh Köztársaság)¹ – egy olyan nemzetközi kutatócsoport létrehozását kezdeményezték, amely a néptánc pontatlan és zavaros terminológiáját szeretne volna egységesíteni.² Nyilvánvaló volt, hogy ez a jól felkészült és viszonylag gazdag tapasztalattal rendelkező szakemberekből álló csoport azonnal rájött arra, hogy egy terminológiai egységesítéshez előbb meg kell határozni a megnevezendő fogalmakat. Ezek a fogalmak lényegében azokat a mozgásegységeket jelölték meg, amelyek a tánc szintagmatikus síkján valósulnak meg.

Nem tárgyalom itt a tánc strukturális elemzéséhez szükséges elméleti alap és módszertan kidolgozásának technikai részleteit, ami szinte tíz évig tartott, és egy átfogó cikk megjelenésével fejeződött (részben) be (az ICTM Yearbook 1974-i számában).³

- 1 A Nemzetközi Hagyományos Zene Tanács (International Council for Traditional Music) 1947-ben, az UNESCO-n belül alapított világszervezet, amely a hagyományos tánc és zene tanulmányozásával, gyakorlásával, dokumentálásával és megőrzésével foglalkozik. (1962-ben Zlin városát Gottwaldovnak nevezték.)
- 2 A Táncterminológiai Tanulmánycsoport (Study Group for Dance Terminology) a Néptánc Bizottság (Folk Dance Commission) javaslatára jött létre, mely a következőkből állt: Dr. Felix Hoerburger (NSZK) – elnök, Roger Pinot (Belgium) – titkár, Vera Proca-Ciortea (Román Szocialista Köztársaság) és Douglas Kennedy (Anglia) – tagok. A Vera Proca-Ciortea által szervezett csoport célja a nemzetközi táncterminológia egyesítése volt. A csoport tagjai (minden országból kettő): Martin György és Pesovár Ernő (Magyarország), Hanna Laudova és Eva Kröschlová (volt Csehszlovákia), Vera Proca-Ciortea és Anca Giurchescu (Románia) – e szöveg írója, aki nem kapta meg a jogot, hogy ezen az IMFC találkozáson jelen legyen. A következő években a csoporthoz csatlakoztak még kelet-német, lengyel, bolgár és jugoszláv kutatók is. A csoport kizárólagos kelet-európai tagsága az itteni kutatók és a nyugat-európai kutatók közötti közvetlen kommunikáció nehézségeit tükrözi.
- 3 Az 1972-ben befejezett *Syllabus* ennek az etnokoreológiai csoportnak mintegy tíz éves munkáját foglalja össze. Vélcélnak a szöveg lefordítását tekintették nyolc nyelvre (magyar, angol, francia, román, orosz, szerbhorvát, lengyel és bolgár), annak érdekében, hogy megpróbálják nemzetközileg egységesíteni a koreológiai szakszókincset és egyúttal letesztelni a táncstruktúrájának az elemzési módszerét annak a legkülönbözőbb kultúrákon való alkalmazása által. A *Syllabus*-t, amely eredetileg németül íródott, William C. Reynolds fordította angolra és jelentette meg 1974-ben, a Yearbookban. A táncstruktúra elemzési módszerének végső formáját az eredeti csoport két utolsó tagja szerkesztette és 2007-ben jelent meg (lásd Giurchescu, Kröschlová 2007: 21–52).

Ugyanakkor 1962 az elszigetelődésből való kilépést is jelentette a különböző országok kutatói számára azáltal, hogy többé-kevésbé maradandó kapcsolatok teremtődtek kelet-európai kollégákkal a Táncterminológiai Kutató Csoportból (Study Group for Dance Terminology), amelyet később át kereszteltek Etnokoreológiai Kutató Csoportra (Study Group on Dance Ethnochoreology). E csoportba minden résztvevő a saját tereptapasztalatával érkezett, valamint egy olyan fogalmi csomaggal, amely magán viselte annak a kulturális térnek a tulajdonságait, melyben dolgozott. Ebben a csoportban barátkoztam össze Martin Györggyel (Giurchescu 2007: 5–18).

Ennek a szűk munkaközösségnek a munkamódszere alapvetően különbözött a szemináriumok, konferenciák vagy a tudományos találkozók módszereitől, mert főleg szabad vitákon alapult, ahol egy adott téma tisztázása érvek és ellenérvek felsorakoztatásával történt, amiket példákkal és elméleti érvekkel támasztottunk alá. (A párbeszéd különben levelezések útján is folytatódott.) A vita sokkal kevésbé volt zűrzavaros, mint képzelnénk, mert minden beszélgetés, „forduló” végkövetkeztetés megszerkesztésével zárult, amelyhez a résztvevők többségének a hozzájárulása volt szükséges.

Így fogalmazódtak meg a hagyományos néptánc nyelvtanának alapjai. Pontosabban, az adott mozgáskultúrákban fellelhető nyelvtani szerkezet vált nyilvánvalóvá. Több, mint egy évtized munkája kellett ahhoz, hogy a hagyományos néptánc struktúrájának az elméletét és elemzési módszerét kidolgozzák – de mindez nem volt céltalan: a kutatóknak egy nélkülözhetetlen eszköztárat adott a tánc és a testi kifejezés tanulmányozásához.

Kétségtelen, hogy a strukturális elemzés alkalmazása egy adott tánckultúra valóságaira elsősorban értelmezési kérdés. Sokatmondó példa a motívumok szintjének meghatározása és tanulmányozása a magyar és a román néptáncban. A magyar hagyományban a motívum nem csak a legkisebb jelentéssel bíró egység, de a tánc összetételében is a legfontosabb mozzanat, főképp a legényesek esetében. Ezért a magyar szakértők (Martin és Pesovár) számára a tánc strukturális formáinak elemzésekor a motívum lett a táncelemzés központi eleme. Ez a motívumok meghatározásának és rendszerezési kritériumainak finomítását, valamint és egy olyan taxonómiai tipológia kialakítását eredményezte, amely megfelel a magyar néptánchagyományoknak. E taxonómián belül a motívumok, családjaik és típusaik meghatározásához Martin figyelembe vette mind a formális (strukturális), mind a funkcionális kritériumokat (Felföldi 2007: 160–161). A magyar táncokban a motívum elsőrangú szerepével ellentétben a románoknál a motívum mellett a táncszerkezetben összetettebb struktúráknak is elsőbbsége van, mint például a mondat.

Kiindulva tehát abból, hogy a magyar táncok struktúrájában a motívum kulcsfontosságú, valamint abból, hogy az összetettebb egységek elsődlegesek a román táncokban, megvitattuk a táncok építkezési elveit és főleg a rögtönzés és a „spontán kompozíció” folyamatát (Martin 1980: 391, 425; Giurchescu 1983: 21–56).⁴

A Martinnal való együttműködés az Etnokoreológiai Kutató Csoportban, a tudományos érdeklődésen túl, elvezetett oda, hogy egyre jobban megismerjem a személyiségét is. Mint említettem, Martin számomra a kíváncsi kutató prototípusa volt, azé, aki folyton tudásra és a legkülönbözőbb forrásokból való tájékozódásra vágyik. Ezért együttműködésünk szakirodalmi tételek és tudományos kiadványok cseréjével kezdődött. Bárhova utazott, az elsőként felkeresett helyei a könyvesboltok és az antikváriumok voltak. (Nincs mit csodálkozni tehát azon, hogy budapesti könyvtára felbecsülhetetlen információs forrás azok számára, akiket érdekel a zene, a tánc vagy általában a hagyományos kulturális élet közép- és délkelet-Európában, valamint a sok más kutatási területéhez tartozó elméleti és történelmi könyvek.)

A kutatási módszertan, a vizuális dokumentáció és a gyűjtött táncok írott lejegyzésének formái fontos témák voltak beszélgetéseink során. Martin szerint a kutató legfőbb kötelessége egy tudományos és rendszerezett archívum összeállítása. Emlékezetből idézem véleményét, melyet nem egyszer előadott: *„Etnokoreológiai elméleteink és értelmezéseink sokszor mulandóak, idővel megváltoztathatók vagy akár megcáfolhatók is. A jól begyűjtött és dokumentált tánc és zene, hanghordozón és/vagy vizuálisan rögzítve és írásban lejegyezve képezik az alapvető anyagokat, amelyek nem változnak és amelyekhez mindig visszatérhetünk, ha szükségés”*. E meggyőződés alapján Martin olyan módszertant, kutatási eszközöket, valamint az anyag bemutatásának olyan szabványát fejlesztette ki, melyek nemcsak a saját tanulmányait alapozták meg, hanem a budapesti Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézetének a Néptánc Archívumát is.

Saját elveihez híven mind Martin, mind tánckutató kollégái, akik hozzájárultak a Zenetudományi Intézet Néptánc Archívumának gazdagításához, a vizuális dokumentációkhoz fekete-fehér 16 mm-es filmszalagot használtak (és amióta ez technikailag lehetséges) egyidejű hangos felvételt is készítettek. A filmezés általában egy rögzített pontról történt és a képek rögzítéséhez legtöbbször

4 A „spontán kompozíció” kifejezést sokkal később használtam, hogy különbséget tegyek a tulajdonképpen improvizáció (mely a motívum struktúráján belül történik) és a bizonyos tisztán meghatározható formájú elemeknek (motívumoknak vagy frázisoknak) a véletlenszerű, spontán összekapcsolása között.

háromlábú állványt használtak. Elvileg a táncot egész folyamatában kellett felvenni (amennyiben a korszak technikája ezt megengedte). Emlékszem, hogy a szinkronban készült hangos felvételek előtt Martin azt tanácsolta, hogy a zenei frázisok kezdetét úgy jelezzem, hogy a kezemet egy pillanatra az objektív elé viszem (ami 1-2 fekete filmkockát eredményez), hogy később össze lehessen vágni a hangszalaggal. Be kell vallanom, hogy ez a technikai „trükk”, ami nagyon hasznosnak bizonyult a filmre rögzített táncok lejegyzésében, sajnos (néha saját kétbalkezességünk miatt) több tízméternyi negatív nélküli szalag megrongálásához vezetett, mivel a bukaresti Néprajz és Folklor Intézet csak ilyen típusú filmmel rendelkezett a 60-as évek végén.

Beszélgéseink egy másik témája a tánc lejegyzési rendszerére vonatkozott, arra a rendszerre, amelyet a lefilmezett táncok átírására használtak, de azokéra is, amelyeket a terepen úgy gyűjtöttek be az előadóktól, hogy megtanulták őket. Magától értetődő, hogy senki nem vonta egy pillanatra sem kétségbe a tánc grafikai rögzítésének szükségszerűségét, mivelhogy a tánc múlt, tűnény jelenség, és csak ilyen formában elemezhető és rendszerezhető. A beszélgetések csak a lejegyzési rendszerről szóltak, no meg arról, hogy minden ország, amelyben a hagyományos tánc tudományos kutatás tárgyává vált, saját, nemzeti lejegyzési rendszert alakított ki. Mint a kommunista lágér más országaiban is, a bukaresti Néprajz és Folklor Intézet koreográfiai részlege teljes – akkortájt politikailag előírt – információs elszigeteltségben folytatta kezdeti tevékenységét, ami indokolta egy saját tánclejegyzési rendszer kialakítását. Az 50-s évek elején Vera Proca-Ciortea (a koreográfiai részleg vezetője) megalapozta a Tánc Gyorslejegyzési Rendszert (TGyR), ami a román koreikus kultúra stílusbeli és strukturális tulajdonságait viseli magán. Nagyon kevés kivétellel ebben a rendszerben jegyezték le az Intézet teljes archívumát. Eleinte a lejegyzett tánc „írásának” és „olvasásának” könnyedsége, és az a lehetőség, hogy a táncról egy átfogó, egyidejű képet kapjunk, rávette a Néprajzi és Folklor Intézet kutatóit, köztük engem is, hogy ezzel a gyors és világos írás lejegyzésével kísérletezzünk, hogy ezt teszteljük és végül használjuk is a Lábán-féle rendszer helyett, amely nehézkesnek és bonyolultnak tűnt. Viszont amikor át kellett írni a filmre rögzített táncokat, a gyorslejegyzés korlátai kezdtek megmutatkozni.⁵

5 A tánc gyors lejegyzési rendszerét Vera Proca-Ciortea mutatta be 1957-ben, Drezdában, egy Lábán-kinetográfianak szentelt konferencián (Baier-Fraeiger 1977: 64–75). Ekkor Vera Proca-Ciortea azt állította, hogy a román rendszer más kultúrákra is érvényes. Ricky Holden (nemzetközi néptánc tanár) valóban összeállította a Romanotation nevezetű rendszert, amelyet főképp a balkáni táncok lejegyzésére alkalmaztak, bár holland és dán táncok esetében is működött. A hetvenes években Romániában egyazon időben két tánclejegyzési

A magyar kutatók már 1947 óta következetesen a Lábán–Knust féle kinetográfiai rendszert alkalmazták, amelyet Lőrinc György koreográfus vezetett be, aki Lábán Rudolf két munkatársának, Albrecht Knustnak és Lugossy Emának volt a tanítványa.

Beszélgéseink alkalmával Martin meggyőződéssel támasztotta alá egy egységes és nemzetközi lejegyzési rendszer előnyeit, amely minden táncgymányra (és – általában – bármilyen típusú mozgásra) alkalmazható. Csak egy ilyen rendszer tehetné volna lehetővé a világ szakértői számára a tudományos kommunikációt. Amint rájöttek a Lábán-rendszer megismerésének és használatának a szükségszerűségére (eleinte még ha csak párhuzamosan is az Intézet hivatalos rendszerével), az etnokoreológusok nyomást fejtettek ki ennek beiktatása érdekében. Sajnos a romániai kommunista rendszer félelme attól, hogy belépjen a nemzetközi körforgásba, egy rosszul értelmezett nacionalista szellemmel ötvözve és a belső művészeti és tudományos piacon végbement hatalmi harcokkal tetézve, azt eredményezte, hogy a többszörös próbálkozások közönyt vagy nyílt ellenállást keltettek.⁶ Az, hogy Romániában két párhuzamos és egymással vetélkedő „nemzeti” lejegyzési rendszer létezett (a Néprajzi és Folklor Intézeté és a Népi Alkotás és Tömegművészeti Mozgalom Központi Házé), amihez hozzáadódott még a Lábán-féle kinetográfia hiánya, odavezetett, hogy ténylegesen érdekes kutatások és értékes anyagok ismeretlenek maradtak a nemzetközi tudományos világ számára. Ez az egyik oka annak, hogy jelen pillanatban a bukaresti NFI néptánc archívumának anyaga megfejthetetlen hieroglifák tárházává vált szinte minden etnokoreológus szakértő számára.⁷

Egyszer, azon kevés alkalmakkor, amikor meglátogathattam a budapesti Zenetudományi Intézetet, Martin bemutatta nekem Lányi Ágostont, aki etnokoreológus és a Lábán-féle kinetográfia szakértője volt. Lányi számára a mozgás grafikai lejegyzése mindennapi gyakorlat volt, amelyet egy rajzoló te-

rendszer működött, és mindkettő hivatalosan elismert volt: az egyik a gyorslejegyzési rendszer, melyet a NFI használt, és a másik egy az előzőből kialakított rendszer, mely a Lábán-féle kinetográfiából is kölcsönzött bizonyos jeleket – a Teodor Vasilescu és Tita Sever által létesített Népi Alkotás és Tömegkultúra Központi Házéé (Vasilescu–Sever: 1969). A politikai intézmény elnöyeit élvezve a Népi Alkotás Központi Háza ráerőszakolta saját lejegyzési rendszerét az összes táncsal kapcsolatos publikációra, ami persze a minimumra csökkentette a Néprajzi és Folklor Intézetben készült munkák értékesítési lehetőségeit.

6 Rövid időre Veronica Papp, a kolozsvári Balettiskola ritmustan és tánc történet szakos tanára, szintén Albrecht Knust egykori tanítványa, a bukaresti Intézet alkalmazottjaként oktatta a Lábán-féle rendszert, de szerződését pár hónapon belül fölbontották.

7 1953-tól, a NFI koreográfiai részlegének tagjai a következők voltak: Andrei Bucsan, Constantin Costea, Emanuela Balaci és Anca Giurhescu, a részleg főnöke pedig Vera Proca-Ciortea.

vékenységéhez hasonlított, akinek minden nap mozgásban kell tartania a kezét. A tulajdonképpeni táncírásnál (ami manapság egy elektronikus program segítségével történik), sokkal fontosabb a mozgás megértése, értelmezése és a legszemléltetőbb, legvalóságshűbb grafikai reprezentáció kiválasztása. Ezért a magyar hagyományra alkalmazott Lábán-féle íráselméletnek megfelelően, a nagyobb olvashatóság kedvéért, azokat a mozdulatokat jegyzik le pontosan, amelyeknek strukturális és stilisztikai szerepe van egy adott tánc típusban, a véletlen vagy jelentéktelen mozdulatok pedig nem jönnek számításba. Emiatt, az átíróknak nagyon jól kell ismernie a lejegyzett táncokat ahhoz, hogy el tudja dönteni az egyes mozdulatok fontosságát annak a motívumnak a kontextusában, amelyhez tartozik. És ezt a tudást csak a táncok gyakorlatával való kapcsolat tudja biztosítani. A Martin és Lányi Ágoston közötti együttműködés eredménye teljes táncfolyamatok filmről való meghökkentő mennyiségű táncátírása volt, a jelentésszerű részletekkel együtt. Martin, aki maga is szakértője volt a Lábán-féle írásnak, bevallotta nekem, hogy a lefilmezett anyag grafikai átírása számára nem volt túlságosan érdekesítő, mivelhogy nagyon sok időt vett el, amit ő inkább terepmunkára és az anyag elemzésére szeretett volna fordítani. Alapjában véve, ami engem illet, úgy gondolom, hogy a holisztikus tánc kutatás, amint azt Martin gyakorolta és a tánc grafikai lejegyzése a Lábán-féle rendszerben, úgy, ahogyan azt Lányi csinálta, két egyedülálló, egymást kiegészítő és egymással összefüggő műfajt alkotnak, amelyet csak kevés etnokoreológus ismerhet egyformán jól, egyazon szakmai szinten.

1969 volt az egyetlen év, mikor többször is alkalmam volt közös terepmunkát végezni Martinnal. Az első közülük Moldvában történt, Vaslui megyében, januárban.⁸ A nehéz körülmények és a kemény fagy ellenére úgy emlékszem vissza erre, mint egy pozitív tapasztalatra. Ekkor észlelhettem, milyen kiválóan tudott Martin alkalmazkodni a nehéz körülményekhez – ha nem is könnyedén, de legalább sztoikusán. Úgyszintén meglepett érdeklődésének és begyűjtött információinak sokrétűsége, valamint az, hogy egy új kulturális térben és tárgyban (ami a maszkos táncok struktúrája és szimbolizmusa volt) olyan részleteket talált, amelyek egy összehasonlító nézőpontból szemlélve, mindannyiunk ér-

8 A kutatás Vaslui megyében történt, a Muntenii de Sus nevezetű településen, 1969 januárjában. Kutatók: Anca Giurchescu és Martin György. Hangfelvételek: Radu Don. Begyűjtött táncok: *rîndurile* [a sorok], *de brîu* [csípőre], *joc la brîu* [csípőtánc], *pe bătute* [toporzékolva], *pe bătăi* [ütésekre], *rața* [a kacsaj], *ciobăneasca* [a pásztoros], *alunelul* [mogyorócska], *bătuta moldovenească* [a moldvai ütős], *ciobăneasca la genunchi* [térdes pásztoros], *ciobăneasca peste băț* [botos pásztoros]. Lásd a budapesti MTA Zenetudományi Intézet Filmarchívumában: MTA Ft 668.

deklódését felkeltette. Ugyanazzal az alkalommal filmeztük le a *bot fölött [peste băț]* táncot a pásztortáncok repertóriumából, amely többé-kevésbé hasonló alakokban megtalálható a magyar táncok régi rétegeiben is.

A második kutatás a Maros völgyében történt (Fehér megyében), Pacalkán és Magyarlapádon.⁹ Mindkettőnk ugyanaz a téma érdekelt: a különböző darabokból álló „táncciklus” egy rögzült sorozatba fűzve. A tanulmányozott esetben, a ciklus – általános nevén *haidău* (hajdútánc) – a következő táncokat (részeket) tartalmazta: *de sărit* [szökő] (sétálva táncolt pontok), *de purtat* [lassú vonulós] (körkörös mozgású páros tánc), *de ponturi cu fete* (a tulajdonképpen *haidău*, amikor a férfiak a nőkön támaszkodva táncolnak), *învîrtita* [forgatós] és *hârțag* (forgós-pörgős páros táncok) (Giurchescu 1959: 291–278, Martin 1980: 46–65).

Bukarestből egy kisbusszá változtatott terepjáró Willisszel indultunk, szemben ülve egymással egy-egy fapadon. Rémülten gondoltam arra, hogy érünk el Nagyenyedig. Most, ennyi idő után, nehéz részletesen felidézni beszélgetésünk tárgyát. De nem felejtettem el, hogy mindketten megállás nélkül beszéltünk, versenyt énekeltük az összes általunk ismert *purтата* és *lassú* dallamot, lábdobbantással jelezvén a ritmust és ujjainkkal a lépéseket. Beszélgettünk a *haidău* koráról, régiségéről, amely Martin szerint egy újabb táncrétegnek volt a része és strukturálisan a legényesekből nőtte ki magát, miközben történelmi gyökerei miatt én úgy gondoltam, hogy egy régi rétegből származik. A legszenvedélyesebb vitánk az erdélyi táncok és zenék kisajátítási kísérleteiről szólt román vagy magyar részről, aszerint, hogy azokat milyen „eredetűnek” tartották. A véleményeink közötti különbség abból adódott, hogy miként értelmeztük azokat a történelmi adatokat, amelyeket a legényessel és főleg az erdélyi *călușer*-rel kapcsolatban tudtunk (a *hajdútánchoz* képest). A beszélgetés kiterjedt aztán a *purtată*-ra, a *lassúra* és végül az *învîrtită*-ra és annak magyar (*csárdás* előtti) megfelelőjére. Ez volt az első alkalom, amikor egy közös, román–magyar kutatási tervre gondoltunk egy pár olyan faluban, ahol a lakosság kevert nyelvű (románok, magyarok és románok), hogy be tudjuk bizonyítani a hagyományos alkotások etnikai eredetével kapcsolatos viták – amelyek legtöbbször hamis, nacionalista-politikai fennhangot kaptak – jelentéktelenségét.

9 A terepkutatások Fehér megyében történtek, Pacalkán és Magyarlapádon, 1969. május 25-én és 26-án. Kutatók: Anca Giurchescu, Martin György, Emil Petruțiu, Takács András és Sztanó Pál. Hangfelvételek: Radu Don. Film: Sztanó Pál és Anca Giurchescu. Begyűjtött táncok: *haidău*, *învîrtita* [forgatós], *hațegana* [hátszegi], *purтата* [hordozott], *fecioreasca* [legényes], *leány körtánc*. Lásd a budapesti MTA Zenetudományi Intézet Filmarchívumában: MTA Ft. 680.

Pacalkán, egy Tövishez közel eső román faluban, ahol jelenlétünk hivatalos fordulatot kapott (a csapatban részt vevő magyar kutatók miatt), Martin – hozzáállása természetessége és nonkonformizmusa által – sokat segített abban, hogy nagyon rövid idő alatt feloldódjon a feszült hangulat. Ezzel az alkalommal készítettük el a *haidău* ciklus dokumentálását és filmre rögzítését, ami azidőtájt az NFI archívumában tárolt helyi repertóriumok legszemléltetőbb vizuális és hangos dokumentumai közé tartozott. Magyarlapádon, ahol a lakosság többsége magyar, Martin egyedül dolgozott, és én asszisztáltam. A fő cél az volt, hogy lefilmezzük a szóló improvizációt a férfi táncokban (pontozókban), valamint a hanggal és/vagy hangszerrel kísért női táncokat. Amennyiben megfigyelhettem őt a terepen, Martin mindig oldott hangulatot keltett maga körül. Kérdései sokszor beszélgetésekbe váltottak át, miközben hallgatásai helyet hagytak az elmesélt emlékeknek és eseményeknek. Annak ellenére, hogy sose volt időnk, Martin egyszer sem sietett vagy izgatta magát. Önuralmát mindig megőrizte, és sosem veszítette el nyugalmát és koncentráció képességét az olyan előre nem látott, vagy nehéz helyzetekben, amelyek minden kutatónak kijutnak.

Romániában a hagyományos kultúra kutatási módszere lényegében a Constantin Brăiloiu etnomuzikológus által kidolgozott elmélet és kutatási módszer különböző szakterületekre (zene, tánc, irodalom stb.) alkalmazott változata volt, amely egyforma fontosságot tulajdonított a művészeti alkotásnak, az alkotónak (vagy előadónak) és annak a társadalmi háttérnek, amelyben az alkotás létezik. Ezt a látásmódot keresztezte és befolyásolta a szovjet modell és annak politikai velejárói. Az új szemléletben a hagyományos tevékenységeket (így tehát a táncot is) „alapanyagként” fogták fel, olyan anyagként, amelyet „művészetiileg selejtezni kell és fel kell dolgozni” a profi vagy amatőr együttesek által, kívülről jövő szabványok szerint (lásd Mojszejev írásait). A színpadon bemutatva a hagyományos alkotások propagandaeszközzé váltak, politikai üzenetek művészeti burkává. A politikai diskurzusban, a színpadi előadások, amiket „napjaink folklórjaként” emlegettek, behelyettesítették a hagyományos alkotásokat, amelyekre úgy tekintettek, mint amik a szétbomlás és a szennyeződés fázisába kerültek, és ezáltal elveszítették autenticitásukat és reprezentativitásukat.

E felfogás szerint az NFI kutatóinak, és főképp azoknak, akik táncsal foglalkoztak, az alapkutatáson kívüli feladataik mellett egy minél gazdagabb „válódí” és szemléltető táncgyűjteményt kellett létrehozniuk, ami nyersanyagként szolgálhatott a profi és amatőr együttesek koreográfiáihoz. Az egyetlen pozitív aspektusa annak, hogy kizárólag csak a népalkotások gyűjtésére kellett összpontosítani, egy gazdag tapasztalatanyag akkumulálása és egy pontos gyűjtési, dokumentálási és rögzítési módszer elsajátítása volt, filmen és írásban. Az

elnyomórendszer kontextusában, amely akkortájt létezett, a folklórhordozók emberi és társadalmi dimenzióit, valamint a változási folyamatokat szándékosan kiiktatták a kutatásból. Egyes kutatóknak nem volt sem bátorságuk, sem érdekük olyan kérdéseket feltenni, amelyek túlmentek azon a folklórműfajon, amellyel foglalkoztak. Ami az interjúalanyokat illeti, ők kétértelmű nyelvezetet használtak, amivel elrejtették, mit is gondoltak valójában. Végül az Intézet archívuma sem volt érdekelt abban, hogy olyan dokumentumokat tároljon, amelyek ellentmondottak volna a párt elveinek. Mindezekből kifolyólag a bukaresti Intézet koreográfiai részlegén a kutatás a táncokra és nem a táncosokra összpontosított, Martin kutatásaitól teljesen eltérő módon.

A Martinnal folytatott beszélgetéseimből, de a közösen végzett terepkutatásokból is rájöttem arra, hogy milyen különleges fontosságot tulajdonított a tehetséges és kitűnő kompetenciával bíró táncosoknak. Számára egy közösség kutatása sosem volt befejezhető. A visszatérés – egy idő után – ugyanarra a helyre és a gyűjtés megisméltése, akár többször is, ugyanazzal a táncossal, következetesen alkalmazott elveken alapultak. Ennek árulkodó bizonyítéka az a csak halála után publikált monográfia, amely egy „Mândruț” (Mátyás István „Mundruc”) nevezetű remek magyarvistai táncosról és emberről szólt, akinek legényes repertóriumát és előadástílusát Martin visszatérően az évek hosszában keresztül tanulmányozta (Martin 2004).

1964 után a kommunista Románia szélsőségesen nacionalista korszakba lépett, amelyben a régiség – folytonosság – a kulturális egységesség és az esztétikai érték fogalmai váltak irányadókká a kutatói tevékenység számára a bukaresti Intézet kereteiben is. Emiatt a kutatás főképp a regionális, dialektusbeli és nemzeti jellegzetességek megállapítására irányult. Ebben a politikai kontextusban a román kutatók általában puristának/kirekesztőnek nevezhető szempontokat tettek magukévá, amelyek félretoltak minden olyan alkotást, melynek strukturális vagy stilisztikai elemei nem tűntek „szintisztán románoknak”. Ezt a kirekesztő szempontot programszerűen erőszakolták rá az etnokoreológiai kutatásra is, amelynek szinte kizárólagosan csak a román hagyományokkal kellett foglalkoznia, és amelyik elhanyagolta a többi nemzetiséget. Ezért a bukaresti Intézet etnokoreológusai kerülték az erdélyi magyar táncok kutatását, arra gondolva, hogy „ezt a kutatást majd a kolozsváriak” (vagyis azok a kutatók, akik a Román Szocialista Köztársaság Akadémiájának kolozsvári Folklórchívumában dolgoztak) elvégzik, vagy hogy „ez a magyarok dolga”.

Ezzel teljesen ellentétes igen sok magyar tánckutatónak az a szempontja, amelyet integrálónak neveznék. Ez egy olyan elven alapul, melyet Martin 1978-ban, a kalocsai fesztiválon, egy nekem adott válaszába sűrített össze, amit

emlékezetből idézek: „*egy magyar magyarnak gondol mindent, amit egy magyar énekel vagy táncol*” (eredetétől függetlenül, tennem hozzá). A kulturális „tulajdon” fogalmának gyökeresen ellentétes felfogása a románoknál és a magyaroknál nagyrészt azokban az ellentmondásos vitákban gyökerezik, amelyek a népi alkotások egyik vagy másik kultúrában való eredeztetéséről szólnak. Ez az álprobléma (ami a világban mindenütt megtalálható) gyakran konfliktusossá válik, akkor, amikor hiányzik egy olyan fajta kommunikáció és konfrontáció, amely tudományos síkon folyik, a politikai helyett. Mint azt az imént már említettem, hosszú beszélgetéseket folytattam Martinnal a táncok „szerzői jogi” kérdéséről nemzeti viszonylatban. Mindketten azt gondoltuk, hogy a román és a magyar táncutatók és koreográfusok előfeltevései hamisak, ha egy tánc típus vagy típuscsalád „szerzői jogai” értelmezésében nem veszi figyelembe azt, hogy a két nemzetiség ugyanabban a kulturális térben élt és alkotott évszázadokon keresztül, vagy azt, hogy a különböző nemzetiségű táncosok és zenészek képesek néha nagyon finoman változtatni a tánc és a zene előadásmódját.

Hogy megmagyarázzunk, milyen is a létező valóság és – amennyiben ez lehetséges – hogy tompítsuk a feszültségeket, amelyek kezdtek megjelenni az etnokoreológiában (főleg a folklórfesztiválok kontextusában), egy közös kutatási tervet javasoltam Martinnak olyan falvakban, ahol többnemzetiségű lakosság él: románok, magyarok és cigányok (az utóbbiak lévén a zene és a tánc terjesztői egyik etnikai csoporttól a másikhoz). A minket összekötő kölcsönös tisztelet és barátság erős alapját képezték ennek a tervnek. A kutatásoknak azt kellett volna felfedniük és megmagyarázniuk, hogy hogyan alakulnak ki az interferenciák olyan zenei és koreografikus alkotásokban, amelyek egy közös kulturális teret megosztó nemzetiségek alkotásai. A cél az lett volna, hogy a helybeliek nézőpontját tükrözzük, mert ők (a román, a magyar és a cigány zenészek és táncosok) azok, akik egy közös kulturális térben élnek és olykor egy közös zenei és táncművészetet használnak, tehát csak ők ismerhetik fel azokat (a kívülálló számára felismerhetetlen) tulajdonságokat, amelyek sajátossá teszik egy másik etnikum alkotásait. A terv stratégiája az lett volna, hogy a kutatásokból és beszélgetéseinkből kifolyólag, a nyilvánossá tett következtetések egy közös szempontot képviseljenek.

1969-ben meggyőztém Martint, hogy együtt javasoljuk ezt a projektet a Román Szocialista Köztársaság Akadémiájának, amelytől az NFI függött. Meggondolatlan kezdeményezés volt egy olyan időszakban, amelyben bárminemű egyéni cselekvés eleve tiltott volt. Miután az Akadémia titkára hivatalosan fogadott minket és udvarias figyelemmel végighallgatott, megjött – a felém irányzott – válasz is. „Individualizmussal”, „iránytévesséssel” és „politikai színvonal-

talansággal” vádoltak, szinte el is bocsátottak az Intézetből, és Martinnak kellett várnia egy darabig, míg újra megkaphatta az engedélyt, hogy erdélyi falvakban gyűjthessen.¹⁰

1974-ben, amikor az Egyesült Államokból hazaérkeztem, először Budapesten álltam meg.¹¹ (Borbély) Joli és (Martin) Tinka vendégszerető otthonukban szállásoltak el, amely nyitva volt az összes Erdélyben megismert táncos, zenész és rokonaik számára, akik a legkülönbébb ügyekkel jöttek Pestre. Otthonukban egy, a változatosságával és gazdagságával, de leginkább információs értéke által lenyűgöző könyvtárra bukkantam. E látogatás során találkoztam legelőször a *Táncház* nevezetű programszerű jelenséggel, ami akkoriban még új és „forradalmi” volt. A „termés” napján – ha jól emlékszem – Martin felajánlotta, hogy vegyünk részt egy táncházban, amit egy téren különböző tevékenységek számára fölállított sátorban tartottak. Már az elején meglepett, hogy miközben a rock- vagy folkegyüttesek számára fölállított sátrak csak félig voltak tele, a táncházas sátor színültig tele volt. Annyira zsúfolt volt, hogy a párok szinte nem is tudtak forogni. Olykor olyan táncosokat is lehetett látni, akik a Kolozs megyei Méra falu népviseletébe voltak öltözve, ahonnan jöttek, a zenészekkel együtt, hogy a helyi táncokat tanítsák és felvillanyozzák a hangulatot. A táncházmozgalmat két fiatal zenész (Halmos Béla és Sebő Ferenc), valamint két koreográfus (Novák Ferenc és Tímár Sándor) indították útjára. Egyik ösztönzője a mozgalomnak maga Martin volt, aki közreműködött a mozgalom ideológiai megalapozásában, valamint egy olyan módszer kidolgozásában, amely átteszi azt a gyakorlatba. Mi több, segített e módszer kifejlesztésében úgy, hogy eredeti zenei és koreográfiai anyagokat szerzett be a budapesti Zenetudományi Intézet Néptánc Archivumból. Valójában Martin, az elméleti ember és a kutató mélyen el volt kötelezve a hagyományos tánc és zene nyilvános terjesztése és előadása mellett, vagyis egy olyan tevékenység mellett, amelyet „alkalmazott etnokoreológiának” is ne-

10 Évekkel később, miután visszatértem Romániába (1990), e sikertelen projekt folytatásaként, Felföldi Lászlóval és Fügedi Jánossal (a budapesti Zenetudományi Intézettől) kutatókat végeztünk 10 román, magyar és cigány lakta faluban Fehér, Maros és Szilágy megyékben (1991–1995). Ezeket azok a kutatások követték, amelyeket a magyar és a román Akadémia szervezett együtt, és amelyek között volt egy kutatás román lakta magyarországi falvakban is. Sajnos ezt a projektet nem fejeztük be, de kétségtelven a magyar és a román kutatók közötti együttműködés minden résztvevő számára hasznos volt.

11 1970-től többször kértem engedélyt arra, hogy meglátogathassam a budapesti Zenetudományi Intézetet és arra, hogy Martinnal és a magyar etnográfusokkal végezzünk egy kutatást a román lakta falvakban. Minden kísérletem eredménytelen volt és a román hivatalos szervek nem állítottak ki számomra útlevelet Magyarországra.

vezethetnék. A táncművelés mindenekelőtt ellenezte a hagyományos tánc és zene megrendezett és szabványos színházi bemutatását, amelyet a kommunista rendszer hivatalosan a hagyományos alkotások egyetlen értékesítési és megőrzési formájának nyilvánított. A táncművészet előtérbe helyezi a zene és a tánc eredeti formáit (falusi táncosokat és zenészeket választva modellként, vagy olyan archívum anyagot, amely terepkutatásból származik). A táncokat nem azért tanulják meg, hogy bemutassák, hanem azért, hogy táncolják őket úgy, hogy minél közelebb maradjanak eredeti formájukhoz és szellemiségükhöz, de elsősorban azért, hogy a jó előadók meglegyen az a lehetőségük, hogy az improvizáción keresztül kifejezhessék egyéniségüket és alkotó erejüket. A táncművészet alaprepertóriuma főleg a Kolozsvár környéki és Maros völgyi páros és legényes táncokból állt, elsősorban improvizációs jellegük miatt.

Számomra, mivel éppen akkor tértem vissza az Egyesült Államokból, ahol nem egyszer vehettem részt workshop-okon, ahol olyan magyar táncokat tanítottak, melyeknek zenéje és koreográfikus struktúrája ugyanolyan volt, mint azoknak, amelyeket már jól ismertem a román falvakbeli gyűjtésekből, ugyanarról a vidékről (Aranyosgyéres, a Maros, a Görgény és a Tatros völgye), a *Táncművészet* használt anyag, amiatt, hogy szinte az azonosságig hasonlított a román anyagokhoz, már akkor is meglepett és azóta is mindig meglep, bármilyen ilyenemű eseményen veszek részt. Ebben a kontextusban is a román és a magyar kutatók közötti kommunikáció hiánya volt az ok, amely elindította (úgy érzem hibásan) a két kultúrához tartozó táncok szerzői jogainak felforrósodott kérdését, amelyet sajnos politikailag kihasználtak mind akkortájt, mind manapság.

Az utolsó együttműködéseimre Martinnal az etnokoreológiai kutatási csoporton (Study Group on Ethnochoreology) belül, 1976. szeptember 13–18. között került sor a lengyelországi Zabrowóban. Ennek a munkatalálkozóknak közös célja volt: egyrészt pontot kellett tenni közös erőfeszítéseink végére, azokra az erőfeszítéseinkre, amelyek a tánc struktúrájának az elméletét és elemzési módszerének a kialakítását határozták meg céljukként, másrészt pedig egy új kutatási tervet akartunk elindítani, mely az európai térség táncainak tipológikus osztályozási elméletével és módszerével foglalkozott volna.¹²

12 A munkatalálkozókból született kötetben a következő tanulmányok voltak publikálva: Grazyna Dabrowska: *A lengyelországi körtáncok*; Martin György: *Nézőpontok a magyar körtáncok és típusaik osztályozásához*; Anca Giurchescu: *A román lánctáncok osztályozási terve*; Ana Ilieva: *A bolgár körtáncok formái és struktúrái*, Reidar Warne: *A norvég Halling* (és érintőlegesen a szőlőtáncok esetéről is volt szó). Két tanulmány született még a publikáción kívül: Vera Proca-Ciordea: *Gondolatok az európai néptáncok osztályozási rendszere*

Ez alkalommal főleg Martinnal és Eva Kröschlovával dolgoztunk együtt a *frázis* fogalmának új meghatározásán (mint a tánc első – legkisebb – kompozicionális eleme) és a *strófa* fogalmának beiktatásán (ami egy magasabbrendű zárt formájú strukturális egység). Ugyancsak Martinnal néztünk át egy könyvfejezetet a tánc és a zene strukturái közötti kapcsolatáról, beiktattunk egy pár változtatást és saját gyűjteményeinkből gazdagítottuk a példákat. Ez alkalommal ismét tapasztalhattam Martin zenei és koreográfiai ismereteinek alaposságát és az említett kapcsolat értelmezésének helyességét és élességét. Öröm visszaemlékezni számomra izgalmas beszélgetéseinkre, amelyek ezen az utolsó munkatalálkozón történtek.

Legutoljára 1978-ban, június 26–27. között találkoztunk a kalocsai Duna-vidéki Folklor Fesztivál alkalmával. Sok együttes lépett fel Magyarországról és más – a Dunával többé-kevésbé érintkező – országokból; hosszú beszélgetésekre került sor a versenybizottságban, de sajnos túl kevés idő maradt arra, hogy elbeszélgessünk úgy, ahogyan szerettem volna.¹³

Ezután sosem volt alkalmam látni Martint. 1979 novemberében sikerült elmenekülnöm Romániából, és Dániában telepedtem le. 1980-ban volt egy konferencia, melyet a stockholmi Tánc Múzeum (Néptánc Archívum) rendezett, és amelyen az ICTM etnokoreológiai *study group* tagjai is részt vettek. Mivelhogy akkortájt lettem politikai menekült, a *study group* elnöknője (magánúton) azt kérte tőlem, hogy ne vegyek részt a találkozón, hogy kerüljük egy esetleges „konfliktushelyzet” kialakulását, mert hiszen volt kollégáim még mindig a kommunista lágerhez tartoztak. Martin is köztük volt. Hiányérzetem hatalmas volt, de meg kellett értenem, hogy a kommunista-szekus terror közepette a jelenlétem nehézségeket okozott volna a csoport elnöknőjének, aki Romániából érkezett. Meg vagyok róla győződve, hogy sem Martin, sem a többi jelenlévő nem tudott semmit erről az egésztől.

kidolgozásához; Kurt Petermann: Rendszerbe rendezés és osztályozás a néptáncok esetében (IFMC Study Group on Ethnochoreology, 1983).

13 A film, amely e fesztivál alkalmával készült, a budapesti MTA Zenetudományi Intézet Filmarchívumában található, Ft. 996-os szám alatt.

Végszó

Annak ellenére, hogy a huszadik század második felének egyik legkomolyabb és legtehetségesebb etnokoreológusa igen korán elhunyt, útkereséseim a tánc tudomány még nem teljesen feltárt bozótjaiban sokszor metszették azokat a többé-kevésbé járt utakat, amelyeket Martin nyitott meg számomra.

Nincs olyan fontos része az etnokoreológiának, amelyet Martin ne tárgyalt, vagy legalább ne említett volna. Megpróbáltam visszaemlékezni egy pár témára/kérdésre a vele folytatott beszélgetéseimből (anélkül, hogy pontosan emlékeznék, mikor és hol történtek ezek), amihez hozzáadtam még azokat a cikkeket, amelyeket általam ismert nyelveken írt. A lista elképesztő: férfítáncok típusai és kategóriái (legényes, *haidău*, botoló), szóló vagy csoportos, női (hangszeres vagy énekes kísérettel), páros táncok, ciklusok vagy szvittek különböző táncalkalmak esetében, a táncok struktúrájának az elemzése, tipológiai/osztályozási elvek, a tánc és a zene közötti kapcsolat, az alkotási folyamat és, magától értetődően, az improvizáció, a hagyományozódás, a tanulás és a változtatás folyamatai, az egyén és a közösség közötti kapcsolat, néprajzi vidékek, a különlegesen jó előadók alkotói ereje, jelentés és funkció különböző szociális kontextusokban, a tánc történelmi rétegei a magyar és az európai térségben, a tánc és a politika közötti kapcsolat, a tánc etnikai szimbólumként való használata, a kisebbségek kutatása által felvetett kérdések, valamint az, ahogyan a hagyományos néptáncot értékesítik és módosítják a színpadi előadás kontextusában.

Eltűnése után három évtizeddel Martin kikerülhetetlen marad (még akkor is, ha olykor vitatott), és ez a legmeggyőzőbb bizonyítéka hatalmas tudományos személyiségének, és én, mint sokan mások, hozzátenném még: „a rendkívüli embernek, aki volt”.



Anca Giurchescu Intézetünkben bemutatja *Az erdélyi magyar táncművészet és tánc-tudomány az ezredfordulón* első kötetének román változatát (*Coregrafia și etnocoreologia maghiară din Transilvania în milenul trei*) 2011. március 28-án.
(Készítette Jakab Albert Zsolt)

Szakirodalom

BAIER-FRAENGER, Ingeborg

1977 Dance Notation and Folk Dance Research – The Dresden Congress 1957.

In: Lange, Roderyk (ed.): *Dance Studies*, 2. Centre for Dance Studies, Jersey, Channel Islands, 64–75.

FELFÖLDI László

2007 Structural approach in Hungarian folk dance research. In: Adriene L. Kaeppler – Elsie Ivancich Dunin (eds.): *Dance Structures. Perspectives on the Analysis of Human Movement*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 135–184.

Dance Structures. Perspectives on the Analysis of Human Movement. Akadémiai Kiadó, Budapest, 135–184.

GIURCHESCU, Anca

1959 Despre ciclurile de joc din Ardeal. *Revista de folclor* 4. (1–2) Editura Academiei RSR, București, 261–278.

1983 The process of improvisation in Folk Dance. In: Lange, Roderyk (ed.): *Dance Studies*, 2. Centre for Dance Studies, Jersey, Channel Islands, 21–56.

2007 A historical perspective on the analysis of dance structure in the International Folk Music Council (IFMC)/ International Council for Traditional Music (ICTM). In: Adriene L. Kaeppler – Elsie Ivancich Dunin (eds.): *Dance Structures. Perspectives on the Analysis of Human Movement*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 5–18.

GIURCHESCU, Anca – KRÖSCHLOVA, Eva

2007 Theory and method of Dance Form Analysis. In: Adriene L. Kaeppler – Elsie Ivancich Dunin (eds.): *Dance Structures. Perspectives on the Analysis of Human Movement*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 21–52.

IFMC Study Group on Dance Structural Analysis

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

IFMC Study Group on Ethnochoreology

1983 *Analyse und Klassifikation von Volkstänzen. Klassifikationsprobleme der europäischen Volkstänze mit besonderer Berücksichtigung der Reigen – und Solotänze*. Grazyna Dabrowska, Kurt Petermann (eds.). Polskie Wydawnictwo Muzyczne.

KÖNCZEI Csongor (ed.)

2010 *Coregrafia și etnocoreologia maghiară din Transilvania în mileniul trei*. Editura Institutului pentru Studierea Problemelor Minorităților Naționale – Editura Kriterion, Cluj-Napoca.

MARTIN György – PESOVAR Ernő

1961 A structural analysis of the Hungarian folk dance. A methodological sketch". *Acta Ethnographica* 10. Hungarian Academy of Sciences, Budapest, 1–40.

MARTIN György

1980a Improvisation and regulation in Hungarian folk dance. *Acta Ethnographica Hungarica* 29. Hungarian Academy of Sciences, Budapest, 391–425.

1980b The Traditional Dance Cycle – As the Largest Unit of Folk-dancing", *Der ältere Paartanz in Europa*. Konferenzbericht, Stockholm. Arkivet för folklig dans. Dansmuseet, 46–65.

2004 *Mátyás István Mundruc. Egy kalotaszegi táncos egyéniségvizsgálata*. Plánétás Kiadó (Posthumous publication), Budapest.

VASILESCU, Theodor – TITA, Sever

1969 *Folclor coregrafic românesc*. CÎCPMAM, București.

Tánc – nyelv – közösség a változó régióban

Egy táncelméleti modell felé. Gondolatok a tánc és nyelv közötti analógiákról és különbségekről

KÖNCZEI Csilla

A tánc fogalmát nem mindenki értelmezi egyformán. A táncok antropológiai vizsgálata kimutatta, hogy a táncról kialakult fogalmak közösségenként változhatnak. Az egyes közösségek táncai tartalmukban, funkciójukban és strukturális szerveződésükben is jelentős mértékben különbözhetnek egymástól (Hanna 1987: 17–19; Kaeppler 1972: 173–174, 1978: 45–48, 2007: 55–56. Korábban itt utaltam erre: Könczei Csilla 1993: 47, 2007: 53–54). A táncról alkotott helyi, énikus fogalmak változatossága lenyűgöző, olyannyira, hogy többen feltették már a kérdést, egyáltalán van-e értelme annak, hogy egyetlenegy univerzális táncfogalommal dolgozzunk, illetve hogy az egyetemesség jegyében vajon nem egy nyugati típusú táncfogalmat próbálunk-e ráerőltetni olyan csoportokra, amelyek attól merőben eltérő módon fogják fel saját mozgáskultúrájukat (pl. Blacking 1985; Kaeppler 1972, 1978, 1985).¹ A táncok és táncfogalmak változa-

- 1 „Úgy gondolom, [...] hogy a táncantropológiának nem a kultúráközi összehasonlító kutatásra alkalmas metanyelv kidolgozásának, illetve a szabványosított paraméterek mentén végzett mozgáselemzésnek az útján kell haladnia: kérdezzük meg inkább a táncosokat és nézőket, a lehető legszélesebb skálán elhelyezkedő társadalmakban és a legszínesebb társadalmi szituációkban, hogy mit is gondolnak arról, hogy *ők maguk* mit tesznek és mit tapasztalnak, majd magyarázataikban keressük meg az összefüggő mintázatokat” (Blacking 1985: 66).

„Azzal kell kezdenünk, hogy lemondunk arról az alapvető előfeltételezésről, miszerint a tánc jelensége általánosan létezik a társadalomban. Amennyiben pedig valahol azt találjuk, hogy valóban jelen van egy ilyen kategória, félre kell tennünk a saját kulturális fogalmainkat arról, hogy mi is a tánc, és helyette arra a folyamatra kell figyelniünk, ahogyan a tanulmányozott társadalom felépíti az illető kategóriát” (Kaeppler 1972: 173).

„Összehasonlítható-e például az új-guineai maringok vagy a kalulik kulturális testhasználat azzal, ahogyan a tongaiak a testüket manipulálják egy formális *lakalaka*-ban? Hasonlít-e valamilyen szinten egymáshoz egy rock and roll koncert élménye egy balettelőadás látványához?

tossága láttán a nyelvi és a kulturális relativizmus mintájára választhatnánk azt a megoldást, hogy a másságra és a különbözőségekre helyezzük a hangsúlyt, és az egyes közösségek táncait egységükben vizsgáljuk, egyszeri modellek segítségével. Ha azonban nem akarunk lemondani arról, hogy a táncot mint egyetemes emberi jelenséget szemléljük, univerzális elméleti modelleket kell keresnünk, amelyekbe minden kulturálisan sajátos táncfogalmat beilleszthetünk, a különbözőségeik ellenére, és amelyek segítségével képesek lehetünk a táncok formai és jelentésbeli változatosságát értelmezni. Ilyen modellnek ígérkezik évtizedek óta a nyelvészeti analógiára felépített strukturális elméleti keret, amely azonban a számos és jelentős munkát eredményeivel együtt tudtommal még nem merítette ki a verbális és a kinezikus médiumok közötti hasonlóságok és eltérések teljes felleltározását és értelmezését.

Szükségünk van-e egyáltalán az egyetemes modellekre?

Az univerzális és a relativizáló elméleti álláspontok közötti vita végigkísérte az antropológia történetét. Bár az antropológia a 19. században egyetemes magyarázó elméletként indult az evolucionista paradigmában, a 20. század fordulójára az Amerikai Egyesült Államokban is, Nagy-Britanniában is átcsapott relativizáló modellekbe, Amerikában a kulturális relativizmusba, a szigetországban pedig a különféle funkcionalista irányzatokba. Bár a kulturális relativizmus látszólag erőteljesen amerikai eszmékre épül, szemléletmódja, ami szerint az egyes kultúrákat teljes értékű, önálló egységekként önmagukban kell vizsgálni, nagyon közel áll a korabeli nemzetépítő európai folklórkutatáshoz, amelyik romantikus fogantatásából fakadóan az egyes népek folklórkötésainak korpuszait a nemzetként definiált társadalmi egységek termékének tartotta, azaz a népszellem

Annak, hogy mindezeket egy kategóriába helyezzük, csak egyetlen logikus magyarázatát látom, és ez az, hogy egy külső megfigyelő szempontjából az összes [...] kulturális forma olyan módon használja a testet, amit a nyugatiak táncként értelmeznek. De kulturális szemszögből néhez emellett érvelni, hogy mindezeket a mozgásfajtákat és cselekvésformákat egy kategóriába helyezzük.” (Kaeppler: 1978: 46.) „Az angolok gyakran tekintik ‘táncnak’ az időben és térben történő kreatív testhasználatot. [...] A társadalmak egy része azonban nem rendelkezik olyan helyi fogalommal, amelynek angolra fordított megfelelője a tánc szó lenne. [...] Hasznos-e egyáltalán a ‘tánc’ fogalmának alkalmazása a saját vagy más kultúra tanulmányozására?” (Kaeppler: 1985: 92–93).

megnyilvánulásainak. A nyilvánvaló különbségek ellenére² az amerikai kulturális antropológia és az európai folklórtudomány egy bizonyos tekintetben végeredményben hasonló alapokon állt: a kultúrát egy kollektivitás (legyen az egy törzsi közösség vagy egy nemzet parasztsága) közös, sajátos és egyedi szellemi örökségeként fogta fel, amely önálló léttel bír. Nem véletlen, hogy az amerikai kulturális relativizmus és egyben a modern antropológia megalapítójának tartott Franz Boas Németországból került az Amerikai Egyesült Államokba, európai iskolázottsággal, Bronislaw Malinowski, a brit funkcionális alapító atya pedig Lengyelországban nevelkedett. Ebben az értelmezésben a modern kulturális antropológia relativizmusa és az európai folklórtudományok nemzeti szemlélete egy töről fakad, és ez a herderi filozófia (Eriksen é. n.).³

A közös ideológiai forrás ellenére a két tudomány szemléletmódja mögött azonban gyökeresen különböző politikai motivációk álltak. Boas és követői

- 2 A legszembevetőbb különbség talán az, hogy míg a klasszikus kulturális antropológia, legalábbis tételesen, összefüggésében próbálta kutatni az egyes társadalmak szellemi, társadalmi és gazdasági jelenségeit, azaz holizmusra törekedett, az európai folklórkutatás pedig szeletekre bontva, külön specializálódott szakértőkkel leltározta fel a népi kultúrának tekintett produktumokat.
- 3 Bár Boas A. Bastian és F. Ratzel tanítványa volt, közvetett módon a herderi eszmék folytatójának tartják. „Franz Boas, az amerikai antropológia atya német születésű és neveltetésű. Intellektualitása a német hagyományban gyökerezik, beleértve Herdert (akit néha név szerint említ) és sok más gondolkodót, akiket Herder munkássága közvetlenül vagy közvetve messzemenően befolyásolt, mint például W. von Humboldt, Steinthal, Bastian, Dilthey és W. Wundt. Boas adta át ezt az intellektuális örökséget amerikai antropológus tanítványainak, mint például Sapir, Lowie, Kroeber, Benedict és Mead, akik a maguk során továbbadták saját tanítványaiknak. Az Atlanti-óceán másik partján, Bronislaw Malinowski, a modern brit, intenzív terepmunkára épülő antropológia atyjának intellektuális gyökerei szintén Herderhez nyúlnak vissza. Malinowski néha kimondottan elismerően ír Herderről és Herder követőjéről, W. von Humboldtról.” (Forster 2008)

„Az antropológia előtörténete: Herdertől Boasig. [...] a kultúra történeti antropológiáját úgy is elindíthatnánk, hogy a fogalom többes számára fektetjük a hangsúlyt (kultúra helyett kultúrákat emlegetve), mint a modern antropológia kulcsfontosságú tényezőjére. Ez az alapvető szempont különösen fontos helyet biztosít Herdernek, még akkor is, ha más felvilágosodásbeli írók megelőzték néhány állításában, amit a népek közötti különbségekről írt. [...] Herder korai plurális elképzeléseit Boas munkássága köti össze a modern antropológiával, aki maga is abban a német hagyományban nevelkedett, aminek Herder is része volt. Herdernek az emberi különbségekről vallott pluralista víziójának az igazi örököse Boas volt. Ez az elképzelés magában hordozta a relativista tolerancia lehetőségét, de a belső egységesség hangsúlyozásával – ami a nép géniuszát vagy szellemét jelentette – teret hagyott a kizárás és a tisztogatás intoleráns politikai lehetőségeinek is.” (Barnard and Spencer 1996: 136-138.)

„A G. B. Vico (1668-1744) és J. G. Herder (1744-1803) által meghihletett nacionalista kutatók a folklórban kerestek empirikus alapot az esszencialista nemzeti jellemről megfogalmazott nézeteik alátámasztására.” (Herzfeld 1996: 236.)

akkor, amikor elvetettek egy olyan létraelméletet, amely szerint a létra legfelsőbb fokán a nyugati társadalmak helyezkednek el, az összes többi egy fejlődési sorrendbe állítva pedig a nyugati társadalmak által korábban bejárt fokozatok megrekedt formáit testesíti meg, a nyugati felsőbbrendűség-tudattal kívántak szembeszállni. A közép- és kelet-európai folkloristák és etnográfusok az önálló és egymással versengő, nemzeté váló népek képviselőiként a saját nemzetük tulajdonának tekintett értékeket igyekeztek felmutatni a szomszédos népek kulturális javaival és az akkoriban domináns dinasztikus állami intézményes kultúrával szemben.⁴ Ennek a két, alapvető logikájában rokon, de politikai szemléletében merőben eltérő hagyománynak a talaján fejlődött ki nyugaton a táncantropológia, Közép-Kelet-Európában pedig a különböző nemzeti táncfolklorisztikák, így a maguk módján mindkét térségben nagyrészt a kulturális sajátosságok elsődlegességét hirdették az egyetemes vonásokkal szemben. Réthei Prikkel Marián például, akit a magyar táncfolklorisztika egyik megalapítójának tartanak, odáig is elment, hogy a magyar táncot egyenesen „magában álló” „faji sajátosságként” határozta meg.⁵

Az elméleti opciók a későbbiekben sem váltak ideológiamentessé és továbbra is beágyazódtak a történelmi-politikai környezetbe. A társadalmi és szakmai

A kulturális relativizmus és Herder öröksége közötti összefüggésekre Eriksen is felhívja a figyelmet: „Herder amellett érvelt, hogy minden népnek (Volk) megvan a maga *Geistja* vagy „lelke”, és ebből következően a joga ahhoz, hogy megtartsa saját, egyedi értékeit és szokásait – a későbbi kulturális relativizmusra emlékeztető modorban.” (Eriksen é. n.)

- 4 „A nemzeti intelligenciának ugyan sokkalta kisebb volt a társadalmi presztízse és sokkal kevesebb volt a múltja, hagyománya és politikai kultúrája, mint a nyugat-európai értelmiségnek, ugyanakkor azonban sokkal nagyobb volt a fontossága és felelőssége a nemzeti lét szempontjából. Különösen megnövekedett a jelentősége azoknak az értelmiségű foglalkozásoknak, melyek a nemzeti közösség megkülönböztető sajátosságaival foglalkoztak, s azokat ápolták; íróknak, nyelvészeknek, történészeknek, papoknak, tanítóknak, etnográfusoknak. Ezért lett a ‘kultúra’ ezekben az országokban olyan óriási politikai jelentőségű momentum, ami azonban nem annyira a kultúra virágzását jelentette, mint inkább *elpolitizálódását*. Minthogy ugyanis ezek az országok nem ‘léteztek’ a megszakítatlan történelmi folytonosság nyugat-európai értelmében, a nemzeti intelligenciára hárult az a feladat, hogy feltárják és ápolják az új vagy újjászülető nemzet megkülönböztető és különálló nyelvi, népi individualitását, és igazolják – ami valóban igaz is volt –, hogy ezek az új népi keretek a maguk nemzeti életének minden hiányossága ellenére is gyökeresebbek és elevebbek, mint az itt meglévő dinasztikus állami keretek” (Bibó 1990: 223).
- 5 „A magyarságnak mint egységes nemzetnek európai környezetében három teljesen magában álló sajátos szellemi alkotása van – mondhatni – költészete van: a nyelve, zenéje és tánca. E három faji tulajdon a legszorosabban össze van fonódva egymással [...]. Nem férhet hozzá kétség, hogy faji jellemünk megismeréséhez ennek a három Hungaricumnak beható tanulmányozása szolgált legerősebb világosságot” (Réthei 1924: 1).

hátter, a világnézet valószínűleg azt is erősen befolyásolja, hogy a kutatók a kulturális jelenségeket univerzális vagy inkább relativizáló szemüvegen keresztül nézik-e. (Ebben a vonatkozásban lásd pl. Agar 1996, vagy Friedman 1995 írásait.) Az európai és az Egyesült Államok-beli tánc kutatás fejlődése az egyidejűség mellett érdekes módon egy világnézeti aszinkron megtestesülését is példázza. Körülbelül ugyanabban az időpontban, amikor olyan jeles nyugati antropológusok, mint például John Blacking vagy Adrienne Kaeppler⁶ a dekolonizáció hevében a harmadik világbeli társadalmak mozgáskultúrájának egységét hangsúlyozták és óvni igyekeztek a számukra nyugati dominanciát jelentő etnocentrikusságtól, valamint arra figyelmeztettek, hogy minden egyes közösségre nézve sajátos, a helyi társadalom és kultúra egészébe ágyazott értelmező modellt kell kidolgozni, Európában egy maroknyi tánckutató épp ellenkezőleg azon fáradozott, hogy az egyes országokban kidolgozott nemzeti módszertanokat kitágítsa, és egy olyan elméleti keretbe helyezze, amelybe több „nemzeti kultúra” tánc kincse is beleilleszthető. Végül soron mindkét térségben az etnocentrikusság valamilyen válfaján próbáltak felülemelkedni, csak míg az Egyesült Államokban és Nagy-Britanniában az etnocentrikusság a gyarmatosító szemlélettel volt azonosítható, a Vadrózsaperekből éppen csak kimászott Kelet-Európában azt a nacionalista államok által promovált köldöknézésként lehetett értelmezni.⁷

Számomra, aki a kelet-európai blokkba születtem bele, és egy olyan környezetben szocializálódtam, ahol a kutatók nagy többsége egymással párhu-

- 6 John Blacking 15 évet tartózkodott Dél-Afrikában 1953 és 1969 között, miközben 1956-1958-ban a vendák zenei és táncéletét kutatta. 1969-ben persona non gratának nyilvánították apartheid-ellenes nézeteiért és aktivitásáért. (Reily 2006: 4). Adrienne Kaeppler 1964–1967 között a Tongai Királyságban kutatott, amelyik 1900 és 1970 között brit protektorátus alatt állt, és a II. világháborúban amerikai katonai bázisnak adott helyet. Tongai kutatásait 1967-ben megvédett doktori disszertációjában, majd különböző változatait 1968-ban, 1972-ben, 1985-ban, 2007-ben publikálta.
- 7 Az európai strukturális táncelmzési módszerről szóló visszatekintő tanulmányában *A módszer egyetemességéről* (*About the universality of the method*) című cikkelyben Anca Giurchescu és Eva Kröschlová érinti ezt a nézőpontkülönbséget, és pont Blackinggel példázza az antropológusi álláspontot: „A »Foundation for the analysis of the structure and form of folk dance: a syllabus« bevezetőjében a következőket találjuk: »A Formarendszer minden korlát nélkül alkalmazható kell, hogy legyen minden etnikai csoport népi táncára.« [IFCM Study Group 1974:117] [...] antropológiai perspektívából John Blacking amellett érvel, hogy »nincs olyan feltételezett egyetemes táncelmzésre kidolgozott módszer, amely tudományos lehet: minden ilyen módszer dogmatikus és etnocentrikus« [Blacking 1984: 9].” A szerzők minden kételyük ellenére végül leszögezik, hogy: »...a tánc koherens rendszernek minősül, léteznek megszabott ismérvek, amelyek meghatározzák a rendszert felépítő formaegységeket, és léteznek grammatikai szabályok és szerkesztési eljárások, amelyek szerint a tánc rendszerszerűen működik. Ezek az alapvető fogalmak és eredmények tagadhatatlanul egyetemesen alkalmazhatóak.» (Giurchescu és Kröschlová 2007: 23).

zamosan és egymástól elszigetelődve tanulmányozta az ún. nemzeti tánchagyományokat, majd ezekből egymással összeegyeztethetetlen tipológiákat alkotott, és ahol saját, nemzeti tánclejegyzéseket gyártott, a nyolcvanas években felüdülés volt megismerkedni a magyarországi tánckutató iskola által kidolgozott történeti regionális táncipológiával (Martin 1964, 1979, 1980a, 1980b, 1984; Pesovár E. 1967, 1980a), és a Magyarországon is, valamint az ICTM által promovált strukturális elemzési módszerrel és a nemzetközi Lábán-Knust tánclejegyzéssel. Talán a kelet-európai izoláltság által okozott traumáknak köszönhetően is lettem fogékony az univerzális modellek iránt, mint amilyen például az inter- és transzkulturális összehasonlításra is alkalmas strukturális modell, vagy az összehasonlító kulturális antropológia, amelyek kivezető útnak ígértek a beszűkült nemzeti tipológiákból.

Milyen mértékben alkalmazható a nyelvi modell a táncra?

Egy egyetemes modell után keresgélve a mi szempontunkból egyelőre nem az a kérdés, hogy mit tekintünk táncnak, hanem az, hogy mindazon jelenségek közül, amelyeket émikusan vagy étikusan a táncok közé szoktak sorolni, melyek azok, amelyek analógiát mutatnak a verbális nyelvvel, és milyen mértékben? Mint már korábban is utaltam rá, a tánc távolról sem annyira egynemű, mint a verbális nyelv. Az egyes táncok jelentésükben is, formailag is jelentős mértékben különbözhetnek egymástól, bizonyos táncok strukturális szervezetsége a konvencionalizáltság magas fokán áll, más táncok pedig az esetleges megformáltság jegyeit mutatják. Mivel a táncantropológia azt is problematizálni szokta, hogy a táncot sok esetben több médium totalitásként értelmezik, kérdésünket le kell szűkítenünk, és azt a táncok kinezikus médiumára fogjuk vonatkoztatni. Ez az a médium ugyanis, amelyik egy korábban alkalmazott szóhasználattal élve, ami a multimediális textológia fogalmi keretébe illeszkedik, a tánc mint multimediális poétikai kommunikátum lényeges vagy leglényegesebb összetevője (Könczei Csilla 1993, 1994, 1995, 2007–2009). Bár a totalitásként megélt táncokban az alkotók, előadók egy egységként fogják fel a zenei, kinezikus és esetleg más, auditív, vizuális vagy verbális médiumokat, feltételezhetjük, hogy ezek mindegyike sajátos természetű, ami miatt nem fordíthatóak át egymásba és nem helyettesíthetőek be egymással a maguk teljességében. Ami összehasonlíthatóvá teszi őket, az egy lehetséges közös nyelven túli, esetleg nyelvalatti szubsztrátum.

A tánc kettőssége: az absztrakt és a narratív táncok

Feltételezzük, hogy a tánc szerkezetében is, jelentésében is kettős természetű. Egyes táncok diszkrét, elhatárolható jelekből állnak, mások pedig összefolyó, kontinuos természetűek. A táncok nagy részének semminemű verbálisan kifejezhető jelentése nincsen, de bőven léteznek olyanok, amelyek – legalábbis részlegesen – szóban elmondható történeteket vagy cselekvéseket jelenítenek meg, táncos formában.

A tánc jelentésének kettős természetére többen reflektáltak már, a terminológia, a besorolás és az azt alátámasztó érvelés azonban sok esetben ellentmondásos marad. John Blacking, majd Judy Van Zile is ír a dél-indiai Bharata Natyam-nak nevezett táncos műfaj kétosztatúságáról. Blacking a kétféle táncot ellentétes diskurzusoknak („contrasting modes of discourse”) nevezi, ezek egy olyan stílusbeli osztályozási rendszert („classifications of styles”) eredményeznek, amelyet egy nemzetközi összehasonlításban is használni lehetne:

„Az indiai Vharata Natya Sastra, az egyik legrégebbi táncról és színházról készült értekezés, hasznos kiindulópontnak ígérkezik egy olyan modell kidolgozására, amelyeket egyaránt lehet vonatkoztatni az európai balettre és a venda beavatási táncokra.

A *Natya* (tánc és/vagy dráma) kétfelé osztódik, a *Nritta*-ra, amit ‘absztrakt’-nak vagy ‘expresszív’-nek (performatív) lehetne fordítani, és a *Nritya*-ra, amelyik ‘diskurzív’ (propozicionális/végrehajtó). A második osztályba olyan arckifejezések és kézmozdulatok tartoznak (*abhinaya*-k és *mudra*-k), amelyek sajátos üzeneteket hordoznak és amelyek segítségével a táncos el tud mondani egy történetet. Az előző osztályba az a 108 testpozíció (*karana*) tartozik, amelyek összehasonlíthatóak az európai balett öt alappozíciójával, beleértve a piruettek, arabeszkek, entrechat-kat stb. A *Nritta* és a *Nritya* közötti kontraszt, amelyek közül bármelyik dominálhat a *Bharata Natyam*-ban, illetve amelyeket össze lehet kombinálni egy táncon belül is, az európai baletten belül a mozdulat és a cselekmény közötti hangsúlykülönbségekhez lehet hasonlítani” (Blacking 1985: 70–71. Saját fordítás, Könczei Csilla.).

Blacking az egymással szembehelyezhető két táncstílus egyikét absztrakt vagy expresszív táncnak nevezi (mint amilyen például a „ballet à entrée”), a másikat pedig diskurzívnek és mimetikusként vagy pantomimikusnak (mint amilyen például a „ballet d’action”) (Blacking 1985: 71).

Judy Van Zile szintén a Bharata Natyam táncot elemzi, ő azonban a saját kutatására alapozva azokra a táncokra vonatkoztatja az ‘absztrakt’ vagy tiszta tánc fogalmát, amelyeknek nincs verbális jelentésük, és a ‘narratív’ vagy ‘exp-

resszív' táncokon azokat a táncokat érti, amelyeknek verbális tartalmuk (is) van, függetlenül a formától.

„A Bharata Natyam a legfontosabb koncerttáncműfaj Dél-Indiában. Hagymányosan női szólótáncként adják elő. Az előadás mind a nrta-nak és a nrtya-nak nevezett osztályokból való táncdarabokat tartalmazza, amelyek a Natyasastra-ban vannak lefektetve, egy olyan előadó művészetről szóló értekezésben, amelyet körülbelül az időszámításunk utáni második századra datálnak. A Nrta azokra a mozdulatokra vonatkozik, amelyek funkciója a test mozdulatlehetőségeinek tet-szetős kiaknázása, de nincs megfogható jelentésük. Az ilyen típusú táncok kifejezhetnek valamilyen általános hangulatot, de nem tulajdonítanak nekik szöveges tartalmakat. A Nrta-t gyakran »tisztá táncnak« vagy »absztrakt táncnak« nevezik. A Nrtya, ellenkezőleg, olyan mozdulatokra vonatkozik, amelyek egy bizonyos történetet vagy megszövegezhető folyamatot fejeznek ki, és ezt gyakran »expresszív« vagy »narratív« táncként azonosítják be” (Zile 2007: 363. Saját fordítás.).⁸

Láthatjuk, hogy az 'absztrakt' megnevezést mindkét szerző egyformán és egyértelműen alkalmazza, az ellentétes pólust azonban különbözőképpen címkézik: Blacking diskurzívna, propozicionálisna, másutt mimetikusna, pantomimikusna, Zile pedig narratívna nevezi el. Az 'expresszív' kifejezést végképp eltérő módon alkalmazza, Blacking az absztrakt szinonimájaként, Zile pedig a narratív tánc változataként. Én magam korábbi írásomban a kétféle táncolási módozatot az absztrakt, azaz tiszta tánc és az expresszív, azaz narratív tánc egymással ellentétes kategóriába helyeztem, azzal a megjegyzéssel, hogy ezt a megkülönböztetést csakis elméleti célokból érdemes megtenni, mivel a való életben a két módozat keveredhet, összemósódhat (Köncei Csilla 1994/2007–2009: 40–41). Az absztrakt elnevezést annak idején – az indiai osztályozási rendszert nem ismervén – Merce Cunningham és George Balanchine cselekmény nélküli táncaitól kölcsönöztem, amelyeket a táncszakirodalom absztrakt táncokként emleget.⁹ (Eltérő szakirodalmi ismeretek alapján, de végül ugyanazt a terminológiát alkalmaztam, mint Judy van Zile. Lásd a mellékelt táblázatot.)

8 A „nincs megfogható jelentésük” szintagma az én értelmezésemben úgy hangzana, hogy nincs verbalizálható jelentésük.

9 „George Balanchine absztrakt ballettje talán a modernizmus legvilágosabb példáját adja. Legmeggyőzőbben David Michael érvelt Balanchine modernizmusa mellett a *Balanchine's Formalism* című esszéjében. Levin szerint Balanchine egyes absztrakt ballettjeiben, mint amilyen például a *Monumentum pro Gesualdo*, a *Stravinsky-hegedűverseny* és a *Szimfónia három tételben* című darabokban a szerző a klasszikus balett építőelemeinek értelmjel-jelenítésére összpontosít. A balettet alapelemeire csupaszítja, megkerüli a történetet, a drámát, a bonyolult látványtervezést, a színeket és a jelmezt, úgy, hogy nem marad egyéb, mint az alap mozdulatminták vagy konvenciók, vagy Levin metaforájával élve, a klasszikus

Az indiai absztrakt táncokon, a klasszikus és a modern baletten kívül a tradicionális táncok nagy része, valamint az újabb populáris táncrepertoárak is a 'tisza táncok' kategóriájába sorolhatóak, mivel nem rendelkeznek szóban kifejezhető jelentésekkel, narratívumokkal. A 'narratív' tánc kategóriájába helyezhetjük viszont az összes olyan táncot, illetve stilizált, strukturált mozgáseményt, amelyeknek pantomimikus mozdulatokkal elbeszél, szóban is elmondható története van. A magyar szakirodalom ezeket 'dramatikus néptáncoknak' (Pesovár E. 1980b), 'mozdulatutánzó és dramatikus táncoknak', 'pantomimikus játékoknak és táncoknak' nevezi (Felföldi 1987), és ide sorolja például az elveszett juhait kereső pásztor történetét (Pesovár F. 1980: 342–349, 1983: 67–96.), Bene Vendel táncát és más lakodalmi halottas táncokat (Pesovár E. 1980c: 350–354), a moldvai csángók húshagyókeddi matahaláját, a Maros-Torda megyei székelyek gircsózását, a bukovinai, csíki és gyimesi betlehemes játékokat, az alföldi disznótori kántálást, a szatmári farsangi játékokat és ezek maszkos táncjeleneteit (Felföldi 1987: 211).¹⁰

balett szintaxisa. Ezek az alapsémák nem csupán egy ábécét képeznek, amiből végtelen mozgásmintát lehet felépíteni. Olyan lépésekbe rendeződnek, amelyek világosan megmutatják a klasszikus balett alapvető szerepét, ami Levin szerint a kecsesség, ami nem más, mint az ember testi mivoltának és a drámaiságának az elismerése, valamint ennek virtuális feloldása. [...] Balanchine absztrakt balettjéhez hasonlóan, Cunningham táncai lemondanak a narratíváról és drámáról. Inkább a mozgás minőségére kívánják felhívni a nézők figyelmét" (Banes and Carroll 2006: 55–56).

- 10 „A mozdulatutánzó és dramatikus táncok, amelyek célja valamilyen cselekvés vagy esemény táncos eszközökkel való megjelenítése, valószínűleg a világon mindenütt meglévő, közös kultúrkinccsnek tekinthető.” (Felföldi 1987: 210.) „Az antro- és zoomorf alakoskodók pantomimikus játékaik és táncai a magyar néphagyományban főleg a lakodalomban, a disznótorban s a téli-tavaszi ünnepkörökben fordulnak elő. [...] Legfőltűnőbb recens példái: a moldvai csángók húshagyókeddi matahalája, a Maros-Torda megyei székelyek gircsózása, a bukovinai, csíki és gyimesi betlehemes játékok, az alföldi disznótori kántálás, a szatmári farsangi játékok és ezek maszkos táncjelenetei. (Makkai E. – Nagy Ö. 1939; Domokos P. P. 1958; Ferenczi I. – Ujváry Z. 1962; Ujváry Z. 1983; Felföldi L. 1974.) A maszkos alakoskodók jeleneteinek legfőbb mozzanatai: az állatok jellegzetes mozdulatainak, járásának, táncának, párosodásának, pusztulásának és újjászületésének, valamint az emberek életéből vett események (lakodalom, házaseset, terhesség, halál, újjászületés stb.) komikus ábrázolása” (Felföldi 1987: 211).

A vizuális médium kettős irányultsága

A tánc nem az egyedüli médium, amelyik kétféle természetű. Mivel ez a jelenség más médiumokra is jellemző, megtörténhet, hogy azok kutatásának az eredményei hozzásegíthetnek bennünket ahhoz, hogy ebben a kérdésben is tovább lépjünk. A vizuális médiumok egy része hasonlóképpen elhatárolható, diszkrét elemekből épül fel, más részük pedig összefolyó részelemekből áll. Egyes ábrázolások nem verbalizálható reprezentációkból állnak, mások tartalma (részben) verbális nyelven is leírható. Az előbbi típust az elvont, absztrakción alapuló, geometrikus vagy ornamentális, szimbolikus ábrázolások közé szokták sorolni, a második típus történetileg megvalósult változatainak nagy részét pedig az utánzáson alapuló, mimetikus vagy indexikus természetű képmásokhoz. A művészettörténetben és művészetantropológiában többen is felismerték a vizuális médiumoknak ezt a kettősségét.

Wilhelm Worringer az *Absztrakció és beleézés* című tanulmányában (Worringer 1910: 13–101) arról értekezik, hogy a művészettörténetben két egymással váltakozó stílusalkotási tendencia mutatkozik, az ún. organikus –, vagy az általa „beleéző”-nek nevezett – irány és az anorganikus, vagy „absztrakt” irány, mint két eltérő pólus. Korábban, annak az érvelésnek az alapján, hogy az ún. primitív és orientális népcsoportok között a Worringer által anorganikusnak, vagy „absztraktnak” nevezett stílusirány volt a domináns, a mimézisen alapuló képi ábrázolás pedig a kései európai művészetben alakult ki erőteljesebben, a művészettörténet általánosan elfogadott tétele volt, hogy a mimetikus képalkotás egy fejlődési folyamat eredményeként jött létre, és ezáltal magasabb rendű az „absztrakt” ábrázolásnál. Worringer vitába száll ezzel a tézissel. Bár az absztrakción alapuló ábrázolási forma szerinte is ősi típus, tagadja azt, hogy a külső világ vizuális imitációjának kialakulása összefüggésben állna a művészi alkotókészség fejlődésével.¹¹ Szerinte a kétféle alkotói akaratból fakadó művészi ábrázolás egymással párhuzamosan, illetve a különböző stíluskorszakokban egymással váltakozva él (Worringer 1910: 13–101).

- 11 „...értelmetlen dolog azonosítani a művészet történetét az utánzóösztönnek – vagyis az utánzó kézügyességnek – a történetével. Ezek az alkotások az utánzóösztönnek és a megfigyelőkészségnek a termékei, következésképpen a mesterségbeli jártasság történetéhez tartoznak – ha szabad használnunk egy ilyen önellentmondásos, félrevezető kifejezést. A tulajdonképpeni művészethez, az esztétikailag megközelítő művészethez, amely fejlődése során éppoly folyamatosan és következetesen vezet el az egyiptomi piramisokhoz, mint Pheidiasz remekműveihez, semmi köze sincsen. Aki a művészet kritériumának tartja a valóság megközelítését, annak fejlettebbnek kell tekintenie az aquitániai trogloditákat, mint a dipylon vázák alkotóit. Ezzel egyszersmind bebizonyították a kritérium értelmetlenségét” (46–47).

Hans Belting az absztrakt és a mimetikus ábrázolásmódokat egy esettanulmányában kétféle mediális testábrázolásra vonatkoztatja. Konkrét példákon keresztül vezet le a portrétáblának, mint hordozó médiumnak a képi átváltozását a történelem során, ami közben a rajta megjelenő elvont pajzscímer miatt hasonlóságon alapuló individuális portréfestménnyé alakul át. Belting ezt az átváltozást a mentalitás változásával is párhuzamba hozza, szerinte a címeren megjelenő ornamentális és szimbolikus jelölésmódot a középkor családi, genealogikus identitásközpontúságával lehet összefüggésbe hozni, míg az egyéni élethű ábrázolásmódot egy új, individuális személyiségfogalommal lehet összekapcsolni¹² (Belting 2003). Hasonló folyamatot figyelhettem meg a hétfalusi boricáról végzett kutatásom folyamán, ahol a táncosok kézben tartott festett-faragott lapockái, amelyek a fiatalok identitását még minden valószínűséggel származási/családi alapon ábrázolták, a 20. század első felében – a fotózkodás elterjedésével egyidőben – formájukban fokozatosan leegyszerűsödtek, illetve uniformizálódtak, vagy teljesen eltűntek a boricából. Az egyéni identitás ábrázolására alkalmas fényképes ábrázolás átvette az elvont, ornamentális, címer-szerű jelképek szerepét (Könczei Csilla 1997, 2009).

A kétféle ábrázolásmód konceptualizálásához a legerősebb támpontot azonban Ernst Gombrich nyújtja számunkra. Gombrich feloldja azt az ellentétet, ami látszólag a kettő között feszül, és demonstrálja, hogy tulajdonképpen egyazon reprezentációs mechanizmussal kell számolnunk, amelyek egy összefüggő folyamat két végén helyezkednek el. „Könnyen beleeshetünk abba a hibába, hogy eltúlozzuk a primitív és a »naturalista« avagy az »illuzionista« művészet közti különbséget. Minden művészet »képmás-készítés«, s mindenféle képmás-készítés helyettesítők alkotásában gyökerezik. Még az »illuzionista« meggyőződésű művésznek és az ember alkotta konvenciókból álló »konceptuális« képmásból kell kiindulnia. Bármilyen furcsának is tűnik, a művész egyszerűen nem tudja »utánozni a tárgy külső formáját«, csak ha már megtanulta, miként kell a formát létrehozni” (Gombrich 1982: 22). Gombrich az „absztrakció csapdájának” nevezi azt a szerinte téves értelmezést, ami szerint a művészi ábrázolás alapvetően utánzáson alapszik, aminek során a művész az elvonatkoztatás műveletén keresztül „absztrahálja” az általa megfigyelt tapasztalati világot. „A képmás definíciója azt implicálja, hogy a művész »utánozza« az előtte levő tárgy »külső formáját«, a szemlélő pedig a formája alapján ismeri fel a műalkotás témáját. Ezt nevezhetnénk a reprezentáció hagyományos felfogásának, s ebből már az is következik, hogy egy műalkotás vagy hű mása (azaz tökéletes má-

12 Ez a megállapítás a mi szempontunkból most nem lényeges, mivel nem tesszük fel a kétféle ábrázolásmód történetiségének a kérdését.

solata) az ábrázolt tárgynak, vagy pedig az »absztrakció« bizonyos fokát mutatja. A művész absztrahálja – a szótár szerint a »formát« abból a tárgyból, amit lát. [...] a tiszta formák alkotását jelölő »absztrakt művészet« címke is ugyanezeket implikálja” (Gombrich 1982: 16). Az ő felfogásában ez a folyamat pontosan fordított előjelű: a művészet az egyszerű sémákkal kezdődik, a „konceptuális képmásból” (biológiai és pszichológiai alapú struktúrákból) indul ki, nem a külső világ tapasztalásából. Nem a tapasztalati világból vonatkoztatunk el, azaz absztrahálunk, hanem a sematikus fogalmakat ruházzuk fel, közelítjük az imitáció segítségével a külső valósághoz: „Strukturált univerzumban élünk, amelynek fő erővonalait még mindig biológiai és pszichológiai szükségleteink alakítják, formálják, bármennyire is elfedik már őket a kulturális befolyások” (Gombrich 1982: 20).

Az eddig említett elemzések alapján a vizuális és a kinezikus reprezentációk kétféle alapműködését a továbbgondolhatóság kedvéért egy összehasonlító táblázatban foglaltam össze.

**A művészeti reprezentáció mechanizmus-folyamatának két végpontja
(amelyek a valóságban összefolyhatnak,
de az elemzés kedvéért különbséget tehetünk közöttük):**

az egyik a belső (mentális) valóságra irányul , és működési elve az: ABSZTRAKCIÓ	– a másik a külső valóságra irányul , és működési elve a: MIMÉZIS/IMITÁCIÓ/UTÁNZÁS
---	---

Különböző szerzők ezt a két osztályt a következőképpen nevezik meg:

a) a vizuális médiumra vonatkoztatva:

anorganikus/absztrakt pl.: geometrikus/ornamentális ábrázolás	– organikus/beleérző (Worringer) pl.: figuratív ábrázolás
(absztrakt)/„konceptuális” ábrázolás pl.: gyermekrajzok, a primitív és a primitivizáló művészet	– „kevésbé konceptuális” ábrázolás (Gombrich) pl.: illuzionista/naturalista stílusok, mint pl. a barlangfestmények, az ókori görög művészet, a klasszikus kínai művészet, a reneszánsz
absztrakt pl.: genealógikus-, címerábrázolás	– mimetikus (Belting) pl.: portréfestészet

b) a kinetikus médiumra vonatkoztatva:

- | | |
|---|---|
| <p>absztrakt / expresszív
(performatív [?])</p> <p>pl.: Nritta, ballet d'entrée</p> | <p>– diskurzív (propozicionális / végrehajtó), vagy mimetikus/pantomimikus (Blacking)</p> <p>pl.: Nritya, ballet d'action</p> |
| <p>absztrakt tánc / tiszta tánc</p> <p>pl.: Nritta</p> | <p>– narratív tánc / expresszív tánc (Zile)</p> <p>pl.: Nritya</p> |
| <p>absztrakt balett, tánc
(Banes and Carroll)</p> <p>pl.: Merce Cunningham
és George Ballanchine
cselekmény nélküli táncai</p> <p>absztrakt / tiszta tánc</p> | <p>– narratív / expresszív tánc (Könczei)</p> |
| <p>pl. az ún. szórakoztató tradicio-
nális táncok, a kortárs populáris
táncrepertoárok nagyrésze
(Martin, Pesovár E.)</p> | <p>dramatikus néptáncok (Pesovár E.)
mozdulatutánzó és dramatikus tán-
cok, vagy pantomimikus játékok és
táncok (Felföldi)</p> <p>pl.: Bene Vendel tánca, A juhait kereső
pásztor</p> |

Terminológiai összefoglalás:

- | | |
|--|---|
| <p>konceptuális / absztrakt / tiszta
(anorganikus/expresszív/
performatív [?])</p> | <p>kevésbé konceptuális / mimetikus /
pantomimikus / narratív/ mozdulat-
utánzó / dramatikus
(organikus / beleérző / expresszív /
diskurzív / propozicionális / végre-
hajtó [?])</p> |
|--|---|

A tánc és a fogalmi gondolkodás

Gombrich gondolatmenetéből inspirálódva az ún. 'tisztá' táncalkotási folyamatot is egy konceptuális, azaz fogalmi természetű jelenségként foghatjuk fel, ami nem a külső, hanem a belső tudati valóságot reprezentálja. Az ún. konceptuális képmást ebben az esetben megfeleltethetjük az elvont mozdulatgondolattal, azzal, amit a táncszemiotikában rendszerint „kinesztétikus képnek”, illetve „kineceptnek” neveznek (Metheny 1965: 61).¹³ A kineceptek azok a mentális tartalmak, amelyeket a verbális nyelvhez hasonlóan egy fizikailag érzékelhető formában, a mi esetünkben mozdulatokkal fejezünk ki. Mivel a tánc médiuma az emberi mozgás, sokan eltúlozzák a tánc testi vonatkozásait, és ellentétbe állítják azt a spiritualitással, illetve a gondolkodással. Ezek a szerzők elfelejtkeznek arról, hogy bármilyen jelentésképzés elhagyhatatlan velejárója valamilyen fajta fizikai megvalósítás, legyen az verbális, auditív, avagy vizuális, és a képek gépi előállításán kívül ez a legtöbb esetben óhatatlanul együtt jár a testiséggel. Ennek a sarkításnak az okát valószínűleg a testiség és a gondolkodás szembeállításának hosszas európai múltjában kereshetjük, ami az ókori görög filozófiai hagyományokig nyúlik vissza, későbbben pedig a protestáns puritanizmusban kövesedett meg és fejtette ki hatását az egyház hosszas táncellenességében, a táncosok erkölcsi megbélyegzésében. A köztudat ezért a táncot szívósan a testiséggel azonosította, és ezért alantasabbnak tartotta azt más művészeti ágaknál, így magáévá tette azt a tévhitet, amely szerint a test mozgatása egyértelműen és teljes egészében az ösztönös cselekvések szférájába tartozik, és mint olyan, ellentétben áll az elvont gondolkodással.¹⁴ A nyelvi modell alkalmazása ennek

- 13 „A tánc esetében annak a mentális képnek a megragadása, ami a jelben a fizikailag érzékelhető »jelentő« mögött rejtőzik, azzal szorosan összenőve, tehát ami a jelben a »jelentett«, nehéz feladat, mivel azt nem lehet egy vizuális vagy auditív képre redukálni. A fogalmi, teljes egészében nem verbalizálható *sensust*, Petőfi S. János jelmodellje »apperceptumát« (Petőfi S. 1990a: 91.) a táncszemiotikában rendszerint »kinesztétikus képnek«, vagy Eleanor Metheny javaslatára »kineceptnek« (Metheny 1965: 61.) nevezik. A kinesztétikus kép a mozgás összetett érzékelése, ahogy maga a kifejezés is utal erre: *kinein* annyit jelent, hogy »mozog«, az *aesthesis* pedig az »érezkelést« (Smyth 1984: 19.) jelöli. Ha elfogadjuk ezt a terminust, a »kinecept« lényege szerint tehát egy olyan elvont, nem verbális *sensus*, ami a tér, az idő és az erő entitásaira utal, illetve az ezek közötti viszonyokra” (Könczei 1994/2007–2009: 42).
- 14 A mentális reprezentációk ösztönös használata egyébként nem áll föltétlenül ellentétben az elvont gondolkodással. Saussure szerint a nyelvet is ösztönösen használjuk, bár azt mentális tartalmak reprezentációs rendszerének, azaz „hanganyagga alakított gondolatnak” tartja. Ami hiányzik a nyelvi gyakorlatból, az szerinte a tudatosság: „...a gondolkodásnak a nyelvi gyakorlatban nincs szerepe; [...] a beszélők a nyelv törvényeinek többnyire nincsenek tudatában...” (Saussure 1931/1967: 98-99.)

az előítéletnek az ellenére magával hozza azt, hogy a táncot mozdulatokba öntött mentális folyamatokként kell felfognunk.

Az itt kifejtett gondolatmenet értelmében a táncot Saussure-i értelemben jelrendszerként (szemiológiai rendszerként) kell kezelni, ahol a fizikailag megtestesített mozdulat a jelölő, és a tudatban létező mozdulatképzet/mozdulatfogalom pedig a jelölt. A tánc összetevő elemei között létrejött összefüggések a tudati tartalmak között alakulnak ki, és nem a fizikai megvalósulások között. A jelentések magukból a viszonyokból keletkeznek, nem pedig a konkrét megvalósulásokból. Saussure sakktabla-példája ezt kitűnően szemlélteti. Eszerint ha a sakkablán elhelyezett csontfigurákat behelyettesítjük, például fafigurákkal, attól még a játékot tovább lehet játszani, mivel a bábuk anyagszerűsége másodlagos, és az egyes figurák funkciója a viszonyrendszerben elfoglalt pozíciójukból adódik (Saussure 1931/1967: 41–42). Továbbgondolva a hasonlatot, ha a királynőt jelképező bábfigura elvesztődik, és akár egy kavicssal is behelyettesíthetjük, anélkül hogy a jelentését elveszítené, ahogyan egy beszédhibás embert is megértünk attól, hogy az egyik hangot egy másikra cseréli. Ha egy táncos példát akarunk felhozni erre, felidézhetjük azokat az eseteket, amikor az erdélyi tradicionális férfitáncosok csak mímelik a lábszárcsapóolást, és a mozdulat fizikai arculatának megváltoztatása ellenére is felismerjük a csapósóló figurákat. A behelyettesítések/változtatások mindaddig működnek, amíg a viszonyháló rendszerszerűsége megmarad.

A nyelvi modell következetes alkalmazása azt is feltételezi, hogy a jelek összefüggéseinek vizsgálatakor különbséget teszünk az ún. szintagmatikus sík és a paradigmikus sík között, amelyekben ezek megvalósulnak. A (tánc)nyelvi elemek ugyanis két síkban függenek össze.

A szintagmatikus sík a tánc tényleges folyamatának síkjában valósul meg, ezért LINEÁRIS, a paradigmikus sík pedig MEMORIÁLIS, mivel csak a tudatban tárolt mozdulatelemek közötti összefüggésekből áll, amelyek csak az emlékezetünkben találkoznak egymással, amikor felidéződnek. A paradigmikus összefüggések sohasem mutatkoznak a tánc tényleges folyamatában. A szintagmatikus viszonyokat ezért „IN PRAESENTIA” viszonyoknak is nevezhetjük, a paradigmikusakat pedig „IN ABSENTIA” viszonyoknak.

A nyelvészetben szintagmatikus viszonyoknak nevezzük a nyelvi egységek osztályai közötti viszonyokat, amelyek a beszéd folyamatában alkotnak egy viszonyrendszert, és paradigmikus viszonyoknak a memóriában tárolt, hasonló funkciójú elemek közötti összefüggéseket, amelyek asszociatív módon állnak egymással kapcsolatban. Itt egy jelenlévő komponens asszociatív módon áll kapcsolatban egy jelen nem lévő, hasonló funkciójú elemmel. Alfred Gell így ha-

tározza meg a táncelemzés két paraméterét: az egyik a szintagmatikus, amely a sorozatokban, láncokban előforduló elemek viszonyaival, és a paradigmatis, amely az elemek strukturális viszonyaival, mint időn kívüli rendszer tagjaival foglalkozik (Gell 1979). A tánc látható, érzékelhető folyamata tehát csak egy felszíni szerkezetet képez, amelynek mélyén egy elvont (a mozdulat-) gondolatrendszer áll. A transzformációs szabályok segítségével ezt a tudatalatti mélyszerkezetet változtatjuk át konkrét táncfigurákká az alkotás során.

Milyen táncokra alkalmazható tehát a nyelvi modell? A nyelvi modell alkalmazhatóságának korlátai

Mivel Ferdinand de Saussure óta a nyelvet meghatározóan olyan jelrendszernek, azaz az ő szóhasználatában szemiotológiai rendszernek tartják, amely olyan, egymástól világosan elválasztható, azaz *diszkrét* elemi részecskékből épül fel, amelyek egy egymással összefüggő hierarchikus rendszert képeznek, a strukturális elemzés lényegéhez tartozik, hogy az adott kommunikációs médiumot egyértelműen fel lehessen osztani diszkrét elemekre, tehát egymástól elhatárolható építő elemekre lehessen szegmentálni. Ezeknek az elkülönített elemeknek egymással hasonlósági, vagy eltérési viszonyban kell állniuk, amelyek rendszerű összefüggéseket mutatnak (Saussure 1931/1967: 133–143).

A táncok jó része egyértelműen megfelel ennek a kritériumnak, mivel a verbális nyelvhez hasonlóan artikulált: elemi részecskéinek, a legkisebb mozdulatelemeknek, a beszélt nyelv hangjaihoz hasonlóan önálló, ismételtelen felismerhető és beazonosítható arculatot tulajdoníthatunk. Bizonyos táncok egyenesen a verbális nyelv tagolódásával analóg módon épülnek fel, és emiatt a hang – szó – mondat mintájára elemezhetőek. A tánc fogalmába sorolható megnyilvánulások egy részét ezért könnyűszerrel alá lehet vetni olyan strukturális elemzéseknek, amelyek során a tánc folyamatát különböző szinteken többé-kevésbé világosan és egyértelműen részekre lehet tagolni, azaz szegmentálni, egészen a legelemibb építőelemekig, léteznek azonban olyanok, amelyek csökönyösen kibújnak ez alól az elemzési módszer alól, mivel összefolyó szerkezetűek, és nem lelelhetőek fel bennük az egyértelmű cezúrák. Azokban az esetekben, amikor a tánc médiuma strukturálisan különbözik a nyelv médiumától, a nyelvi modell alkalmazhatósága korlátozott. Mitévők legyünk azoknak a táncoknak az esetében, amelyek szerkezete eltérő természetű, mivel úgynevezett összefolyó, azaz kontinuos jelekből állnak, mint amilyenek például az akcióbalett, vagy az állat-

utánzó táncok, ahol a tánc „anyaga” legalábbis részben olyan stilizált, átlényegített hétköznapi emberi vagy állati mozgásokból épül fel, amelyek semmiféleképpen nem bonthatóak egynemű elemi részecskékre? Ezeket a táncokat nyilvánvalóan nem lehet a nyelv strukturális modellje alapján elemezni (Könczei 1993, 1994a, b, c 1995, 2007–2009a, b, c).

A magyar szakirodalomban a nyelvi modell táncra való alkalmazása elsősorban a Martin György és Pesovár Ernő által kidolgozott elméleti keret lefektetése és gyakorlati alkalmazása által vált ismertté (Martin–Pesovár 1960: 211–248, Martin 1990: 189–194). A nemzetközi tánc kutatásba ez a módszer az International Council of Traditional Music táncszakosztálya által többé-kevésbé egységesen használt strukturális elemzés alaptevése, illetve az Adrienne Kaeppler által bevezetett elemzési módszer nyomán került be, amelyeket egymástól függetlenül, párhuzamosan dolgoztak ki Európában, illetve az Egyesült Államokban. (Lásd: IFMC Study Group 1975; Kürti 1980; Giurchescu 2007; Giurchescu and Kröschlová: 2007; illetve Kaeppler 1972, 1985, 2007). A Martin György, Pesovár Ernő, valamint az IFMC – International Folk Music Council által kidolgozott eredetileg latinul kidolgozott terminológia szerint a tánc szerkezeti elemei a következők: T (totus) – tánc; P (pars) – rész; S (sectio) – szakasz; F (fragmentum) – frázis; M (motivus) – motívum; C (cellula) – mozdulatsejt; E (elementus) – mozdulatelem. (Vö. Martin 1964., IFMC. Lásd még erre vonatkozólag Kürti 1980. Bővebb kifejtését itt találhatjuk: Giurchescu and Kröschlová 2007).¹⁵ A strukturális nyelvi modell bevezetése a tánc kutatásba a hatvanas-

- 15 Adrienne Kaeppler terminológiája részben eltérő. A két terminológia közötti különbséget egy táblázatban foglalja össze, amibe a nyelv tagolására használt fogalmakat is bevezeti. A táblázat kivonata magyar fordításban:

nyelv (nyelvészet)	„tánc” (Kaeppler)	„egy tánc” (IFMC)
fonémák	kinémák	mozdulatelemek
morfémák	morfokinémák	mozdulatsejtek
szavak	motívumok	motívumok
mellékmondatok	korémák	
mondatok	frázisok	frázisok
nagyobb grammatikai egységek	nagyobb mozdulategységek	makrostruktúrák
a beszélt vagy irodalmi nyelv sajátos egységei	táncok	táncok
nyelvi műfajok	táncműfajok	tánc típusok

(Kaeppler 2007: 53–54)

hetvenes években nagyon jelentős lépés volt, annak teljes körű leteremtése a mai napig korszerű feladat maradt.

Mi az akkor, ami közös a verbális médium és a táncok kinezikus médiumában? Hol kell a hasonlóságokat keresnünk? Az eddig itt elgondoltak alapján úgy tűnik, hogy a nyelv és a tánc közötti analógiát a két médium formai hasonlóságaiban kell keresnünk, a jelentésbeli tartalmaktól függetlenül. Az ún. tiszta, vagy Gombrich nyomán konceptuálisnak nevezhető táncok, annak ellenére, hogy a legtöbb esetben semmiféle verbalizálható jelentésük nincsen, sokkal több hasonlóságot mutatnak a verbális nyelvvel, mint a skála másik végén elhelyezhető narratív, vagy mimetikus táncok, amelyek nem elemezhetők a nyelv szerkezeti modellje alapján, még ha legalábbis részben szóban elmondható tartalommal is rendelkeznek. Mivel a verbális nyelv modellje a konceptuális reprezentációs fajta elemzésére alkalmas, a mimézisen alapuló, analogikus ábrázolásmódot tehát egyelőre ki kell zárunk a strukturális megközelítésből.

Végül meg kell említenem, hogy egy elképzelt táncmodell felépítése korántsem állhat meg itt. Mivel a táncot poétikai kommunikációnak tekinthetjük, mint azt már többen is kifejtették, mintájául nem elégséges a természetes nyelvi modellt vennünk, hanem a poétikai nyelvet kell alkalmaznunk, annak minden következményével együtt (Könczei Csilla 1994c, 2007–2009b).



Könczei Csilla magyarfodorházi gyűjtés közben, táncol Pálffy Dániel és Bíró (született Horváth) Anna.
(Készítette Hatházi Ilona, 1985. december 29-én.)

Szakirodalom

AGAR, Michael H.

1996 *The Professional Stranger: An Informal Introduction to Ethnography*. Academic Press.

BANES, Sally – CARROLL, Noel

2006 Cunningham, Balanchine, and Postmodern Dance. *Dance Chronicle* (29) 1. 49–68.

BARNARD, Alan – SPENCER, Jonathan

1996 Culture. In: *Encyclopedia of Social and Cultural Anthropology*. Barnard, Alan and Spencer, Jonathan, eds., Routledge. London–New York, 136–143.

BELTING, Hans

2003 Címer és portré. A test két médiuma. In: *Kép-antropológia. Képtudományi vázlatok*. KIADÓ, HELY, Fordította Kelemen Pál, 133–163.

BIBÓ István

1990 A kelet-európai kisállamok nyomorúsága (1946). In: *Válogatott tanulmányok. Második kötet 1945–1949*. 185–265. Hungarológiai Alapkönyvtár <http://mek.niif.hu/02000/02043/html/194.html> (Utolsó letöltés 2013. május 11.)

BLACKING, John

1985 Movement, Dance, Music, and the Venda Girls' Initiation. In: Paul Spencer (ed.): *Society and the Dance*. Cambridge, Cambridge University Press, 64–91.

ERIKSEN, H. Thomas

é. n. *Az antropológia rövid története*

http://www.lib.pte.hu/csomag/FEEK/MA-Lev/01felev/Minorics_T-Kulturalis_Antropologia/anyag_szetbontva/ambrusa/Antropologia%20rovid%20tortenete.pdf

Utolsó letöltés: 2013. június 26.

FELFÖLDI László

1987 Rituális táncok a magyar néptánc hagyományban. *Separatum ex Ethnographia XCVIII*. Budapest, 2–4, 207–226.

FORSTER, Michael

2008 „„Johann Gottfried von Herder””, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2008 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <http://plato.stanford.edu/archives/fall2008/entries/herder/>

FRIEDMAN Jonathan

1995 The Emergence of the Culture Concept in Anthropology. In: *Cultural Identity&Global Process*, KIADÓ, HELY.

GELL, Alfred

1979 On Dance Structures: a Reply to Williams. *Journal of Human Movement Studies* 5: 18–31.

GIURCHESCU, Anca

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

GIURCHESCU, Anca – KRÖSCHLOVÁ, Eva

2007 Theory and Method of Dance Form Analysis. In: Kaepler, Adrienne L. Elsie – Dunin, Ivanchich (ed.): *Dance Structures. Perspectives on the Analysis of Human Movement*. Akadémiai Kiadó, Budapest. 21–52.

GOMBRICH, Ernst H.

1982 Elmélkedés egy vesszőparipáról, avagy a művészi forma gyökerei. In: Horányi Özséb. (szerk.): *A sokarcú kép. Válogatott tanulmányok*. Tömegkommunikációs Kutatóközpont. Budapest, 15–25.

HANNA, Judith Lynne

1987 *To Dance is Human. A Theory of Nonverbal Communication*. The University of Chicago Press, Chicago and London.

HERZFELD, Michael

1996 Folklore. In: Barnard, Alan – Spencer, Jonathan (eds): *Encyclopedia of Social and Cultural Anthropology*. Routledge. London–New York, 236–237.

IFMC Study Group

1975 Foundations for the Analysis of the Structure and Form of Folk Dance. A Syllabus. *Yearbook of the International Folk Music Council* 6. 115–235.

KAEPLER, Adrienne L.

1972 Method and Theory in Analyzing Dance Structure with an Analysis of Tongan Dance.

Ethnomusicology (16) 2. (May) 173–217.

1978 Dance in Anthropological Perspective. In: Siegel, Bernard J. (ed.): *Annual Review of Anthropology*. 7. 31–49.

1985 Structured Movement Systems in Tonga. In: Spencer, Paul (ed.): *Society and the Dance*. Cambridge, Cambridge University Press, 92–118.

2007 Method and Theory in Analyzing Dance Structure with an Analysis of Tongan Dance. In: Kaepler, Adrienne L. – Dunin, Elsie Ivanchich: *Dance Structures. Perspectives on the Analysis of Human Movement*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 53–102.

KÖNCZEI Csilla

1993 Ötletek a tánc textológiai elemzéséhez. *Korunk* 8. 47–55.

1994a Ötletek a tánc textológiai elemzéséhez. In: Petőfi S. János – Békési Imre – Vass László (szerk.): *Szemiotikai szövegtan 7. A multimediális kommunikátumok szemiotikai textológiai megközelítéséhez*. JGYTF Kiadó, Szeged, 51–68.

1994b Dance and Meaning. Is there a Conceptual Thinking in Dance? In: *Kultursemiotik und Kulturtheorie. Akten des 4. Österreichisch-Ungarisches Semiotik - Kolloqium*, Wien 1994. Jf. 18 1–4. 95–104.

1994c Dance as Multimedial Poetic Communication. In: *Dance Ritual and Music. Proceedings of the 18th Symposium of the Study Group on Ethnochoreology*, The International Council for Traditional Music. August 9–18, 1994 in Skierniewice, Poland. Warsaw 1995. 201–204.

1995 Táncos anyanyelv? In: Zakariás Erzsébet (szerk.): *Kriza János Néprajzi Társaság Évkönyve 3.*, Cluj-Kolozsvár, 161–164.

2007–2009a Tánc és jelentés. Miről szólnak az absztrakt táncok? In: *Táncelméleti írások – Writings in Dance Theory*. EFES, Kolozsvár/Cluj. 39–45.

2007–2009b A tánc mint multimediális poétikai kommunikáció In: *Táncelméleti írások – Writings in Dance Theory*. EFES, Kolozsvár/Cluj. 47–51.

2007–2009c A nemverbális rítusok verbális értelmezhetőségéről. In: *Táncelméleti írások – Writings in Dance Theory*. EFES, Kolozsvár/Cluj. 69–85.

2009 *Kulturális identitás, rítus és reprezentáció a Brassó megyei Háromfaluban. A borica*, Kriterion Kiadó, Cluj-Kolozsvár.

KÜRTI László

1980 Hungarian Dance Structures: A Linguistic Approach. In: Puri, R. – Jorgensen, J. (eds.): *Journal for the Anthropological Study of Human Movement* (1) 1. 45–62.

MARTIN György

1964 Magyar tánc típusok kelet-európai kapcsolatai. In: MTA I. Osztályának Közleményei 21.

1979 A magyar tánc kincs történeti rétegei. In: Ortutay Gyula (szerk.): *A Magyar folklór*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 485–523.

- 1980a Táncdialektusok és történeti táncdivatok. In: Paládi-Kovács Attila (szerk.): *Élőműkatalok a Magyarság Néprajzához 7.*, MTA Néprajzi Kutató Csoport, Budapest, 139–145.
- 1980b A Kárpát-medence népeinek tánckultúrája. In: Lelkes Lajos (szerk.): *Magyar néptáncagyományok*. Zeneműkiadó, 11–15.
- 1984 Népi táncagyomány és nemzeti tánc típusok Kelet-Közép-Európában, a XVI–XIX. században. *Separatum ex Ethnographia XCV/3*. Budapest.
- 1990 A néptáncok elemzése és rendszerezése. In: Dömötör Tekla (szerk.): *Magyar Néprajz VI. Népzene, Néptánc, Népi játék*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 189–194.
- MARTIN György – PESOVÁR Ernő
- 1960 A magyar néptánc szerkezeti elemzése. Módszertani vázlat. In: Dienes Gedeon –
- Morvay Péter (szerk.): *Tánc tudományi Tanulmányok 1959–60*. Kiadja a Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Bizottsága (The Scientific Council of the Association of Hungarian Dance Artists), Budapest, 211–248.
- METHENY, Eleanor
- 1965 *Connotations of Movement in Sport and Dance*. Dubuque, IA: Wm. C. Brown Company
- PESOVÁR Ernő
- 1967 Európai tánckultúra, nemzeti tánckultúrák. (Tánc történeti esszé.) In: *Táncművészeti Értesítő* 2. 38–43.
- 1980a Európai tánckultúra – nemzeti tánckultúrák. In: Lelkes Lajos (szerk.): *Magyar néptáncagyományok*. Zeneműkiadó, 8–10.
- 1980b Dramatikustáncok. In: Lelkes Lajos (szerk.): *Magyar néptáncagyományok*. Zeneműkiadó, 341.
- 1980c Bene Vendel tánca és más lakodalmi halottas táncok. In: Lelkes Lajos (szerk.): *Magyar néptáncagyományok*. Zeneműkiadó, 350–354.
- PESOVÁR Ferenc
- 1980 Az elveszett juhait kereső pásztor története. In: Lelkes Lajos (szerk.): *Magyar néptáncagyományok*. Zeneműkiadó, 342–349.
- 1983 A juhait kereső pásztor. In: *A juhait kereső pásztor. Fejér megyei néptáncok*. Székesfehérvár, 67–96.
- PETŐFI S. János
- 1990a *Szöveg, szövegtan, műelemzés (Textológiai tanulmányok)*. Országos Pedagógiai Intézet, Budapest.

REILY, Suzel Ana

2006 *The Musical Human: Rethinking John Blacking's Ethnomusicology in the Twenty-first Century*, Ashgate Publishing, Ltd.

http://www.ashgate.com/pdf/SamplePages/Musical_Human_ch1.pdf

RÉTHEI Prikkel Marián

1924 *A magyarság táncai*. Studium, Budapest

SAUSSURE, Ferdinand de

1967 *Bevezetés az általános nyelvészetbe*. Budapest, Gondolat Kiadó. Eredeti: Bally, Charles et al. szerk.: *Cours de linguistique générale*. Payot, Paris, (1931).

SMYTH, Mary M

1984 *Kinesthetic Communication in Dance*. In: *Dance Research Journal* (2) 16. 19–22.

ZILE, Judy Van

2007 Balasaraswati's Tisram Alarippu: A Choreographic Analysis In: Kaepler, Adrienne L. – Dunin. Elsie Ivanchich: *Dance Structures. Perspectives on the Analysis of Human Movement*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 363–407.

WORRINGER, Wilhelm

1989 Absztrakció és beleézés. In: *Absztrakció és beleézés. Tanulmányok*. Gondolat, Budapest, 13–101.

„Figurás szemben”.

A kalotaszegi legényes kettes előadásmódjáról

KARÁCSONY ZOLTÁN

„Egy alkalomkor, mikor már egy kicsit kezdtem [...] felcseperedni, kezdtem tudni táncolni, van egy öreg bácsi ott benn nálunk a táncba, már vót körülbelül olyan hatvanéves. Szembeállottam véle táncolni. Hogy én már elbízta magamat, hogy én tudok táncolni. Azt mondja az öreg, hogy ne, ne, azt mondja [...] Úgy hasba rúgott, hogy beestem az asszonyok közé. Na, akkor gondoltam, hogy ez már baj, nem kellett volna odaállni egy öregemberrel szembe. Állottál volna a gyerekekkel szembe, nem egy öregemberrel.”¹ – emlékezett egyik táncos történetére a magyarvistai Mátyás István „Mundruc”. A fentiek alapján számos kérdés felmerülhet. A faluközösség milyen belső törvényszerűségei szabályozták a szembetáncolást? A viszonylag durva bánásmód ellenére miért érezte jogosnak Mátyás István az öregember reakcióját? Úgy is értelmezhető az idézett szöveg, hogy Mátyás István akkor még nem volt felavatva, azaz nem volt a felnőtt férfitársadalom teljes jogú tagja?

A sokáig szólisztikus, egyéni előadásmódúnak (Molnár 1947: 343; Martin 1966: 212; 1967: 127; 1970: 56, 230; 1974: 32, 64; 1977: 267; 1980: 439; Dombó 1972: 8) hitt kalotaszegi legényesről a legutóbbi kutatások eredményei alapján egyre inkább bizonyosodni látszik, hogy a 19–20. század fordulóján még csoportosan táncolták (Martin 1979: 502; Kürti 1987: 389; Karácsony 2009: 343–351), s ez a forma valószínűleg a 20. század második harmadában bomlott fel kettes, majd egyéni, bemutató jellegű táncokra (Karácsony 2009). Az utóbbi két előadásmódban már egyfajta versenyszellemet tételezhetünk fel, bár a mögötte álló, szinte minden részletet ellenőrző-korlátozó tradíciót és a

1 Interjú Mátyás István „Mundruc”-cal (1911). Készítette Tímár Sándor kb. az 1970-es évek közepén. Lejegyezte Karácsony Zoltán. Azonosító: MTA BTK ZTI MG. 3337B.

folklorizációs szűrőt nem hagyhatjuk figyelmen kívül (Kürti 1983: 9–10). A faluközösség a legényes hagyományba már nem vonta be minden tagját, bizonyos tekintetben specialistáknak (Pesovár é.n.: 12.) engedte át e tradíció képviselőt, de annak *kontrolljáról* sohasem mondott le.²

A kettesformájú „szembetáncolásnak” többféle funkciója lehetett. Ha két ember barátságát, összehangoltságát akarta hangsúlyozni, akkor a motívumokat, szakaszokat kigyakorolták, *egymáshoz igazították*. Mátyás István szerint az összeszokott táncosok már ismerték egymás figuráit, táncépítkezési szokásait. „S akkor osztán úgyhogy ketten szembe, űk már előre bémondták: na aztán ketten táncolunk, de vigyázz! S akkor valamennyire vigyáztak, annyira egymásra, hogy egyforma figurákat csináltak.” (Martin 2004: 111).

A táncosok összehangoltságukat igyekeztek egy hatásos motívummal még inkább nyilvánvalóbbá tenni. Ilyenkor a nagyobb gyakorlattal rendelkező táncos igazodott társához, aki sokszor a viszonylag gyors zene ellenére egy táncszakaszon belül is tudott motívumot váltani, ha észrevette, hogy a vele szemben táncoló mást kezdett járni.³ Ilyenkor, persze ha nem is tudtak minden motívumot, táncszakaszt egyformán eltáncolni, legalább megpróbálták „összestimolni” táncukat.⁴

- 2 „[...] ahogy a legényes felcsendül, valamelyik jó táncos egyedül – esetleg barátjával, akivel kb. egyenlő tudású – táncolja a legényest. Utánuk következik a másik táncos, esetleg a másik táncospár, és ez így tovább, kialakul körülöttük egy szűk kör, amely figyelni a táncosnak minden mozgását [...] és nagyon hozzáértő ez a szűk kör: minden tánc után röviden fejezi ki véleményét, egy-két szóval, de az a valóságnak megfelelő, és azt nagyon figyelik a táncosok, és igyekeznek kiérdekelni a jó véleményt.”. Gergely János (1938) Inaktelke. Gyűjtötte: Végvári Rezső 1973. MTA BTK ZTI AKT: 909.
- 3 Egy Mákófalván rögzített táncfolyamaton a legényest kevésbé ismerők számára is felfedezhető, ahogy a két táncos próbál alkalmazkodni a másikhoz. Az idősebb Gál István „Káplár” (1911) vezeti a táncot, s legtöbbször a fiatalabb Both Jánoska Ferenc (1925) igyekszik alkalmazkodni hozzá. Legalábbis egy darabig, mert a táncot befejező gesztusa is mutatja, hogy egy idő után lemondott erről a szándékáról. MTA FT. 699.10. sz. tánc. Gyűjtötte: Martin György, Pesovár Ferenc és Kallós Zoltán 1969. szeptember 6–7-én.
- 4 „Ha véletlenül el is... véti az ember, hogy nem pont egyformán csinálja, de azután mégis csak belejön, hogy csinálják egyformán, figuráznak, sok, több figurákat megcsinálnak együtt, de azután egyik megcsinálja azt, a másik azt. Amazt után megint | összejön a két figura, hogy megint csinálják egyelőre, de azért nem áll meg egyik se, hogy na most én elvittem aztán nem azt csináltam mind a másik és akkó megálllok, hanem csinálja ü csak tovább, aztán majd aztán megint...” (Martin 2004: 112.)

A kettes legényes lehetett verseny is, ami akár több szakaszban is lejátszódhatott, s ilyenkor, ha valamelyik táncos olyan figurát, tudott járni, amelyet a másik nem, akkor az feladta, alulmaradt.⁵

Sok mindent nem tudunk erről a „hagyományos” legényes versenyről. Ilyen felvételről nincs tudomásom. Csak a táncosok intencionális megjegyzései adnak némi útmutatást. A kompetitív legényes részleteit Mátyás István „Mundruc” Kendilónán történt esetének elmeséléséből ismerjük. Martin György két alkalommal (1956, 1964) is rögzítette a fiatalkori „Mundruc” első táncos sikerének a történetét.⁶ A történet alapján a verseny szereplői és attribútumai talán a következők lehettek:

- a *kihívó* (román legény, „aki azt gondolta, hogy ő tud legjobban táncolni a világon”)
- a *kihívott* (az alkalom adta idegen, akiről kiderült, hogy „nem úgy táncol, mint mi”)
- a *fogadó* (aki egyben a verseny szervezője is)
- a *fogadás szabályai* (a vesztes nem ihat a fogadás tétjéből)
- a *stratégia* (a román fiú talán „markirozik”, vele szemben „Mundruc” nem taktikázik. „Hátha versenytáncrul van szó, akkor, akkor mindenesetre az ember összeszedi a jobb figurákat, aztán megcsinálja, hogy a másik azt ne tudja csinálni.”)
- a *vesztes fogadalma* („mongyátok meg neki, hogy én is megtanulom azokat a figurákat, s aztán akkor én is úgy fogok táncolni, mint ő.”)
- a *nyeremény* igazságos elosztása a presztízsnyeret közösségen belül.

Tanulásként talán nem túlzás azt állítani, hogy ez a siker valószínű egy életre meghatározta Mátyás István „Mundruc” viszonyát a legényes hagyományhoz.

Mindenesetre a kiváló táncosok tudatosan törekedtek arra, hogy kialakítsanak egy-egy olyan motívumfűzést, amit csak ők táncolnak, amivel a verseny alkalmával az ellenfelet „le lehet táncolni”. Ezekre a táncos nagyon vigyázott, félt, hogy a nyertes figuráját senki el ne lopja. Például az inaktelki Gergely Ferenc egy gyalui cigányzenész egyik mutatós pontját próbálta ily módon elcseni,

5 A verseny a hangszeres népzenei gyakorlattól sem volt idegen. Lakodalmak, sorozások alkalmával, mikor több zenekar találkozott, a prímások között is kialakulhatott vetélkedés. Ezt tőlük gyakran a faluközösség is elvárta. A győztes eldöntésére nincsenek megbízható szabályaink. Legvalószínűbb, hogy a versenyszerű legényeshez hasonlóan az győzött, aki olyan táncdallamot tudott, amit annak nehézsége miatt a rivalizáló fél nem tudott eljátszani. A Felső-Maros menti zenészek elbeszélése szerint a viadal lefolyása és a hozzá kapcsolódó attribútumok (fogadás és annak tétje, döntőbizottság stb.) hasonlóak lehetnek, mint a legényes versenyéé. Vavrincz András szóbeli közlése alapján.

6 A bővebb – 1964-ben felvett – táncos történet kivonatát lásd az 1. számú mellékletben.

de saját bevallása szerint ez csak félig-meddig sikerült.⁷ Ezeket a „nyerő” figurákat nem tanították meg másoknak, megpróbálták családon belül örökíteni. A szintén inaktelki Gergely Jánosnak pedig azért nem sikerült egy látványos pontot átmentenie, mert nagybátyja inkább fiaira szeretne volna hagyni azokat.⁸ Mások viszont nem az apjuktól tanulták meg ezt a férfitáncot. Gergely Ferenc szerint: „Engem idesapám nem tanított táncolni. Úgy tett mintha nem törődne az igyekvéssel, de észrevettem, hogy rajtam van a szeme.”⁹

Ha a táncos közösség közeli rokonokat, túl nagy korkülönbséggel rendelkezőket, jó barátokat kényszerített legényes versenyre, akkor a táncosok kitérhetek a „párbaj” elől.¹⁰ Az idősebb generációhoz tartozókat a falu erkölcsi törvényei szerint nem illett letáncolni. Az inaktelki Kalló Ferenc így mesélt el egy ilyen történetet: „... egymással táncoltunk szembe. Ő is, mer’ tudtam, amit ű tudott, osztán, amit nem tudott azt nem csináltam, nem csináltam. [...] Mer’ a Ricsa, a Ricsa 16-beli születés vót, korosabb vót, mint én sokkal. /.../ Ott nem ellenkeztünk. [A korbéli különbség] Nem vót irányadó az, egyáltalán nem vót. Csak én restelltem, hogy ott, ha fiatalabb vótam, hogy kerüljek elejibe.”¹¹

Sok esetben az alkalmazkodás nem jelentett presztízsvesztést, sőt dícsérendőnek találták. Gergely János egy közeli barátjának tánctehetségét a következőképp fogalmazta meg: „...Nagy Feri, aki bármelyikhez alkalmazkodva, mondhatnám, úgy ő minden formát magába ölel és tudja is követni bármelyiket, hogy együtt táncoljon is vele.”¹²

Mind a versenyszerű, mind a kooperatív szembetáncolásnak megvolt a maga *rítusa*. Figyelembe kellett venni a faluközösség társadalmi hierarchiáját, az adott táncosnak a legényes hagyományban elfoglalt *státuszát* is.

Az olyan kiváló legényes táncosok, mint Mátyás István vagy Kalló Ferenc megválogatták, hogy kivel állnak fel táncolni. Önérzetüket sértette volna, ha

7 Gergely János (Inaktelke), idézi: Karácsony 1995: 157.

8 Gergely János (Inaktelke), idézi Karácsony 1995: 160–161.

9 Gergely János (Inaktelke), idézi Karácsony 1995: 156.

10 „Sok esetben a közvélemény rákényszeríti, szembeállítja a különböző korosztályokat egymással. Így megtörténik, hogy apa a fiával kerül szembe. Persze ilyenkor azt igényelné az a bizonyos szűk nézőkör, amelyik körülötte, a táncosok körül csoportosul, hogy versengés-szerűen történjék apa és fiú között is ez a tánc, hát ez néha megtörténik, néha pedig a fiú, mondjuk a szülői tiszteletből pontosan követi – és ez sikerül is – az apját a táncban, tehát ugyanazt a táncmotívumot veszi át, amibe az apja a kezdeményező”. Idézet inaktelki Gergely Jánostól. Gyűjtötte: Véghvári Rezső 1973. MTA BTK ZTI AKT: 909.

11 Kalló Ferenc „Molnár” (1923), Inaktelke 2009. október 9. Gyűjtötte és lejegyezte Karácsony Zoltán.

12 Idézet inaktelki Gergely Jánostól. Gyűjtötte: Véghvári Rezső 1973. MTA BTK ZTI AKT: 909.

egy-egy ügyetlenebb táncos avval dicsekszik, hogy ő valaha is „Mundruc”-cal vagy Kalló Ferivel táncolt szembe.

*

A következőkben három táncfolyamat részletesebb elemzésén keresztül szeretném bemutatni az egymáshoz alkalmazkodás *szintjeit* és *mibenlétét*. Az első, Türén rögzített táncrögtönzésen a két táncos a legényes tánc hagyományt még akkor sajátította el, amikor az élő és eleven volt. László György „Náni,” 1904-ben, Gergely Ferenc „Köblösi” 1907-ben született, tehát nagyjából egy korosztályhoz tartoztak. Az 1930-as években mindketten részt vettek a Szentimrei Jenő által szervezett-rendezett *Csáki bíró lánya* című balladajátékban (Szentimrei 1969: 39; Martin 2004: 603).

A vizsgált táncfolyamatunk¹³ négy szerkezeti szintből áll. A legkisebb szerves egységet a motívumok alkotják, amelyek egy-, vagy kétütemesek. Főbb mozdulatfajták alapján megkülönböztethetünk lábfigurákat és tapsos–csapásoló jellegű motívumokat, de nem szerencsés ennek az általános megkülönböztetésnek a *merev, mechanikus* alkalmazása, mert sok esetben a csapásoló motívum egy vele azonos magvú és szerkezetű lábfigurának csak dinamikailag fokozottabb, díszítettebb változata.¹⁴

A 11 motívumtípus¹⁵ 22 altípusát tartalmazó folyamatban a típusok többsége kétütemes, ritmikájuk változatos (15 típus). A szűk mozgásokkal járt motívumok mellett a nagyívű, széles gesztusokat tartalmazó figurák is megjelennek. Szerkezetük alapján a motívumtípusok lehetnek egyszerű vagy bővített egymagvúak és összetett kétmagvúak. Az egyetlen többszörösen összetett kétmagvú típus (lásd a 4. sz. táblázat bekarikázott motívumát) a bővítés és az összetétel együttes alkalmazásával jött létre. Térhasználat szerint a motívumok egy helyben és oldalt mozgók, valamint irányváltók. Tánc közben a táncosok vagy szembefordulnak egymással, vagy a másikhoz viszonyítva rézsútosan helyezkednek el. Az egy helyben mozgó és irányváltó figurák esetében a rézsút szembehelyezkedés frontját váltogatják. A tánc *szimbolikus* terében történő irányváltó és oldalt mozgó térhasználat, amelyet sokszor a tükörszimmetrikus

13 Az 1. számú táncot Martin György, Kallós Zoltán és Tötszegi Károly 1969. április 13-án vette filmre. Filmtári azonosítója: Ft. 690.19. Lejegyezte: Lányi Ágoston. Revideálta: Karácsony Zoltán. A helyesírást ellenőrizte és szerkesztette: Fügedi János. A táncírás azonosítója: TIT. 350.

14 A táblázatot lásd a 2. sz. mellékletben.

15 A motívumokat az ún. Mundruc'-rend általam átalakított motívumkatalógusába illesztettem be. Lásd a 3. sz. mellékletet.

motívumok alkalmazása is megerősít, nagyfokú együttműködést igényel az előadók részéről. A táncfolyamat figuragazdagságát és motívikai koncentráltóságát a motívumtípusok előfordulását tartalmazó első két oszlop *mutatja*. Ha a 9.2-3-as motívumtípusnál a lábfigurázó és a csapásoló változatokat külön kategóriába soroltuk volna, akkor a kezdő motívumok kivételével motívumismétlés nem fordulna elő.

A szakaszokat vagy helyi nevükön pontokat szerkezetük, ritmikájuk és térhasználatuk alapján ábrázoltuk.¹⁶ Leggyakoribb pontstruktúrának az *abbc* és a *abbb*, szerkezet mutatkozik. A táncfolyamat bevezetéseként az *aaab* felépítést használták mindketten. Az *abcd* szerkezet egyszer fordul elő, amikor a 2. számú táncos a 4. pont 3–4 ütemében már a táncot befejező összetapsoló (9.3.2.) motívumot *akarta járni, de észlelte*, hogy társa még más figurát táncol. Azonnal korrigálta mozgását, s így jött létre e ritka, de nem szokatlan pontszerkezet.¹⁷ A táncosok az azonos motívumhasználatot ellensúlyozva mind a pontszerkezetben, mind a pontritmikában igyekeznek eltérni egymástól, ezzel is ellenpontosítják egymás táncát.

A kettes legényes szakaszai felett valószínűleg még egy magasabb tagolási elv is érvényesül, de ennek bizonyítása további kutatásokat igényel. Mindenesetre úgy tűnik, hogy funkciójuk, mozgásjellegük alapján a táncszakaszok ebbe a nagyobb, általam *rész*-nek nevezett egységbe szerveződhetnek.¹⁸ Az, hogy e *részek* többé-kevésbé variáltan megismétlődnek-e, az a tánc időtartalmától, a pillanatnyi szituációtól, a táncosok diszponáltságától, és a nézők reakciójától függ.

*

A második példán már nem két azonos korosztályú férfi, hanem apa és fia mutatja be a kettes legényesét. A Bogártelkén 1909-ben született idősebb Fekete Jánost „Poncsát” és az 1927-ben született fiát, ifjabb Fekete Jánost, nemzedékük legjobb figurás táncosaként tartotta számon környezete, valamint a magyar táncfolklorisztika. Az apa fiatalemberként egy vasúti építkezésen dolgozott Mátyás István „Mundruc”-cal, aki mindig is elismerően emlegette legényes tudását. A fiú is kiválóan elsajátította e nehéz férfitáncot. Ő 1997-ben elnyerte a Népművészet Táncos Mestere címet is. Valószínű, hogy a két Poncsa a szomszédos nádasdaráci Gyöngyösbokrétás együttessel 1944 augusztusá-

16 A táblázatot és annak jelmagyarázatát lásd az 4. sz. mellékletben.

17 Lásd az 1. sz. tánc megjelölt részét (IV. pont 3-4. üteme).

18 Lásd az 5. sz. mellékletet.

ban a budapesti bemutatóra is eljutott, bár erre a jelen pillanatig nincsenek meggyőző bizonyítékaink. Martin György és Borbély Jolán 1961–1969 között öt alkalommal készített képfelvételt táncaikról, amelyek közül kétszer közös legényest mutatott be apa és fia. Mindkettő 1969-ben készült, de nem egy időben és helyszínen. Az első közös táncot, saját udvarukon, Bogártelkén vette filmre Martin György. A második Türen készült, ahol majd száz Nádas menti táncos vett részt egy megrendezett táncgyűjtésen. A bogártelki legényes hagyományt itt a két Poncsa képviselte. Amíg a türei táncpélda két egyenrangú férfi jól összehangolt legényesét illusztrálta, addig a Poncsák közös legényese e táncforma további jellegzetességeire hívja fel a figyelmünket.¹⁹ Mindkét közös legényest az idősebb Fekete János kezdte és fejezte be. Fia megvárta, amíg az apja elkezdi a táncot, illetve a tánc végén hamarabb kilépett a folyamatból, amely gesztussal feltehetően az idősebb iránti tiszteletét mutatta ki. Ennek ellenére egész táncukra nem jellemző ez a hierarchikus rendszer. Ezt támasztja alá, hogy az apa is alkalmazkodik a fiú táncához.²⁰

Az elemzés során még egy jelenséget kell megemlítenünk. A fiatalabb Poncsának van egy virtuóz, csak kevesek által ismert figurája. A Martin György által nagyugrásnak, vagy – ahogy a táncos köztudat emlegeti – kecskének nevezett motívum gyakran szerepel táncosunk szólisztikus legényesében, amelyet sokszor táncfolyamatainak a végén, hatásos befejezésként ad elő. Idősebb Fekete János egyéni legényesében soha sem táncolta ezt a figurát és a közös táncban is csak egy jóval leegyszerűsítettebb változatát táncolta, elősegítve ezzel a vele szemben táncoló fél virtuozitásának kihangsúlyozását.²¹ A két Poncsa közös legényese összehangolt és eltérő motívumsorozatokból áll, melyek pillanatról pillanatra változnak, rafinált, játékos módon tartják fenn az érdeklődést a nézőben. A motívumhasználatot, a pontszerkezetet, a ritmust és a térhasználatot ábrázoló táblázat jól mutatja ezeket az egységeket. Az ötödik pont végéig szinte teljesen összehangoltan táncol apa és fia, majd egy rövid másfél szakaszos különtáncolás után újra egységes motívumokat táncolnak, de csak egy pillanat erejéig. A külön táncolás egész a közös tánc utolsó szakaszának (X.) a negyedik ütem végéig tart. Az egységes 5-6 ütem lezárása után az ifj. Poncsa kilép a táncból, apja még egy szakasz erejéig járja, majd ő is befejezi.²² A figurás szemben előadása olyan magas fokú együttműködést követel a táncosoktól, amelyet

19 A 2. számú táncot Martin György, Kallós Zoltán és Borbély Jolán 1969. április 10-én vette filmre. Filmtári azonosítója: FT. 688.09. Lejegyezte: Karácsony Zoltán.

20 Lásd a 2. sz. tánc II., III. és a VII. szakaszának megjelölt részeit.

21 Lásd a 2. sz. tánc IX. pontját

22 Lásd az 6. sz. mellékletet.

más táncműfajoknál, típusoknál Közép-Erdélyen kívül nem tapasztalhatunk a Kárpát-medencén belül. Ezt a végsőkéig kiérlelt, a partner táncához pillanatról pillanatra alkalmazkodást figyelhetjük meg a „Poncsák” táncában. A dinamikai hatásfokot és az együttműködést is bemutató grafikonon látszik, hogy id. Feke-te János fia táncát nemcsak követi, de egyben teret is enged annak virtuozitá-sának megnyilvánulására.

*

A harmadik táncfolyamat tárgyalása előtt egy kis kitérőt tennék. Amikor a kettes legényesek vizsgálatához válogattam példákat, feltűnt két mérai táncosról készült felvétel. Borbély Jolán, Vásárhelyi László és Böröcz Gabriella 1962. augusztus 22-én olyan szembetáncolást rögzített,²³ ahol a táncosok első látásra egyáltalán nem igazodtak *egymáshoz*, s a versengés tényét sem fedeztem fel. Kovács Márton (1898) és Magyarosi János „Zsiga” (1894) a kontaktus minden jele nélkül önmagába fordulva járta legényesét. Térben nem igazodtak egymáshoz, sőt Magyarosi János hátat is fordított társának. Pedig még az egymás táncát nem ismerő táncosok is tudnak olyan gesztusokat (közös be és kilépés a táncból, egymás megkerülése, összefordulás) tenni, ami az „összestimmolt” motívumok hiánya ellenére is a másik félhez való alkalmazkodást jelzik. Valószínű, hogy a filmfelvétel körülménye is közrejátszhatott abban, hogy a táncosok nem egymással szembe járták táncukat. Egy hagyományos táncalkalmakon talán ezek a táncosok is egymással szemben táncoltak volna, de a kívülről, a városból, idegen országból jött érdeklődés hatására megfeledkeztek a tradicionális előadásmódról. Arra is gondoltam, hogy a gyűjtők a helyi szokásokat figyelmen kívül hagyva olyan férfiakat táncoltattak együtt, akik nem voltak összeszokva, vagy egyáltalán nem szoktak párban legényest járni. Csak a két idős férfi legényeseinek lejegyzése és a kinetogramok szerkesztése közben észleltem, hogy még ilyen, egymásnak szinte hátat fordított helyzetben is táncuk össze-összecseng.²⁴

23 Filmtári azonosítója FT. 0512.03. Lejegyezte: Karácsony Zoltán.

24 A 3. számú tánc kinetogramja és a 7 sz. melléklet ábrái jól mutatják, hogy az alkalmazkodás oda-vissza történik.

*

Ahogy a csoportos, úgy a kettes előadásmódú legényes *sem érintette* alapvetően a tánc *strukturális jellemzőit*, legfeljebb színezte, továbbbszította azokat. Az egyöntetűséget sokszor csak a zárlatok összecsengése és a szakaszoknál nagyobb térbeli, motivikai szintek összehangolása szolgálta. Az itt bemutatott táncosoknak nemcsak a közös táncukról, hanem szólóban járt legényesükről is készültek filmfelvételek, így a későbbiekben azt is meg lehet vizsgálni, hogy milyen különbségek figyelhetők meg a két eltérő előadásmód között. A kétfajta funkcióban és formában előadott felvételek alaposabb tanulmányozásával később talán jobban megismerhetjük a közösségi legényes hagyomány és az egyéni alkotástechnika kölcsönös egymásra hatását. A csoportos és a kettes változatok – amelyeket az adott közösség legényes táncfolklórájának egy sajátos reprezentációjaként is felfoghatunk – jelentik a legényes táncok mozgáskincsének *törzsanyagát*. A legényes szemben vizsgálatakor a strukturális–morfológiai analízisen túl fokozottabban figyelembe kell venni a *proxemikát*, a *gesztusrendszert*, a *térhasználatot* a tánc előadásának *kontextusát*, a táncosok közötti társadalmi hierarchikus viszonyt, azaz a teljes *kommunikációs rendszert*, mert sokszor ezek alapján érthetjük meg magát a *táncalkotást*. A fenti példák alapján kijelenthető, hogy a kalotaszegi legényes műfaji-funkcionális tulajdonságai időben visszafelé haladva egyre változatosabbakká válnak. Az a vélemény, hogy itt csak egy produkciós jellegű szóló táncsal állunk szemben, elavultnak látszik. A táncok többféle alakban és formában létező változatai nemcsak annak *célzátára*, tartalmára és jelentésére, hanem főbb strukturális–morfológiai szintjeire is kihat. A kettes és csoportos előadásmód következtében a tánc zenei-formai szerkezeti szintjei bővülnek, egyre bonyolultabbakká válnak. Az is remélhető, hogy a további kutatások talán fényt deríthetnek e tánc típus elmúlt évszázadának teljes történetére.



Az inaktelki Gergely István és Balázs Ferenc közös legényese, Türe, 1969. június 1. (MTA Ft. 690.)



A bogártelki idős és ifjú Fekete János „Poncsa” közös legényese, Türe, 1969. június 1. (MTA Ft. 690.)

Szakirodalom

DOMBY Imre

1972 *Kalotaszegi népi táncok*. Kolozs megye Szocialista Művelődési és Nevelési Bizottsága Népi Alkotások és Művészeti Tömegmozgalom Kolozs megyei Irányító Központja, Kolozsvár.

KARÁCSONY Zoltán

1995 Az inaktelki Gergely János táncra vonatkozó visszaemlékezései. *Táncudományi Tanulmányok 1994–1995*. Budapest, 153–156.

2009 A kalotaszegi legényes műfaji-funkcionális változatai. *Zenetudományi Dolgozatok*. Budapest, 341–371.

KÜRTI László

1983 The Bachelors' Dance of Transylvania. *Arabesque* VIII. (VI) March–April, 8–14.

1987 Juhmérés és henderikázás Magyarlónán. *Ethnographia* XCVIII. (2–4) 385–393.

MARTIN György

1966 Egy erdélyi férfitánc szerkezeti sajátosságai. *MTA I. oszt. Közleményei* 23. 201–219.

1967 Kalotaszegi legényes. *Táncművészeti Értesítő* 3. 126–129.

1970–72 *Magyar tánc típusok és táncdialektusok*. Népművelési Intézet, Budapest, 266. + 144. kotta.

1974 *A magyar nép táncjai*. Corvina Kiadó, Budapest.

1977 Egy improvizatív férfitánc struktúrája. *Táncudományi Tanulmányok 1976–1977*. Budapest, 264–300.

1979 Tánc. In: Ortutay Gyula (szerk.): *A magyar folklór*. Tankönyvkiadó, Budapest, 477–439.

1980 Rögtönzés és szabályozódás a magyar néptáncokban. *Népi Kultúra – Népi Társadalom XI–XII*. MTA, Budapest, 411–449.

1990 Ugrós-legényes tánc típus. In: Dömötör Tekla (szerk.): *Magyar néprajz VI*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 328–340.

2004 *Mátyás István 'Mundruc' Egy kalotaszegi táncos egyéniségvizsgálata*. Plánétás Kiadó, Budapest.

MOLNÁR István

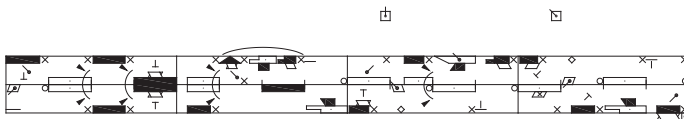
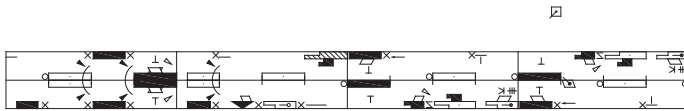
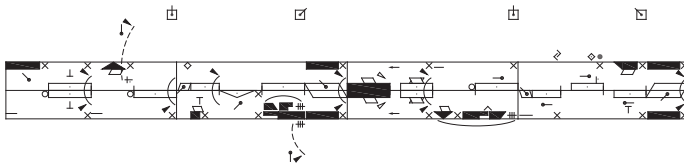
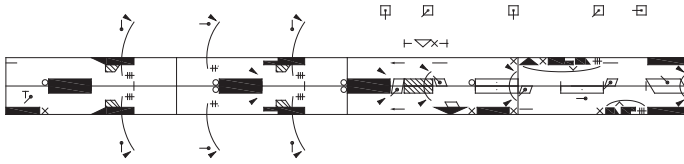
1947 *Magyar tánc hagyományok*. Magyar Élet Kiadó, Budapest.

PESOVÁR Ferenc

é. n. *A magyar nép táncélete*. Népművelési Intézet, Budapest.

SZENTIMREI Jenő

1969 „Jó estét, jó estét Csáki bírónénak.” *Művelődés*. (5) 39–40.

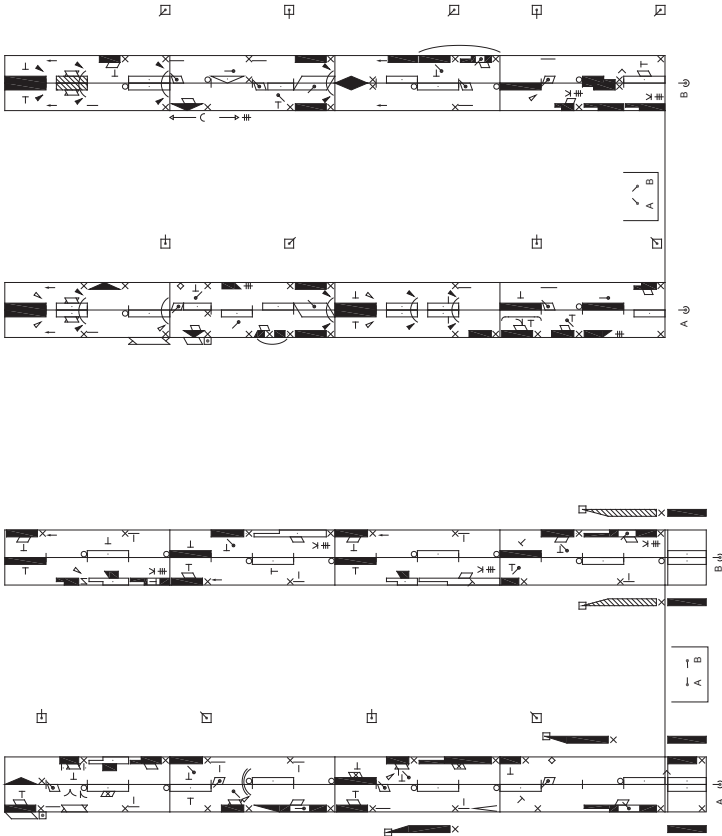


2. pont 5-8. ütem

1. pont 5-8. ütem

Ft.690.19

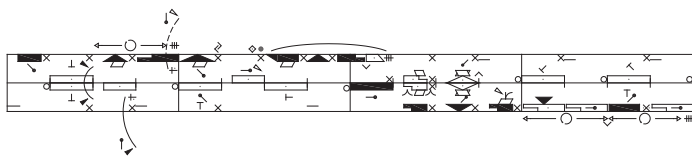
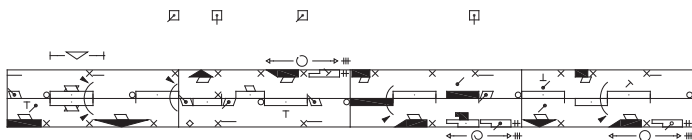
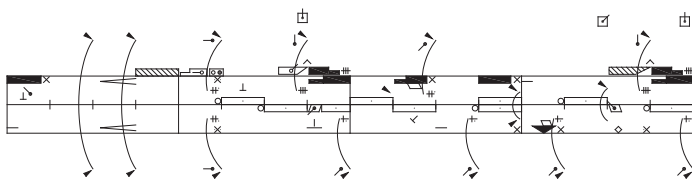
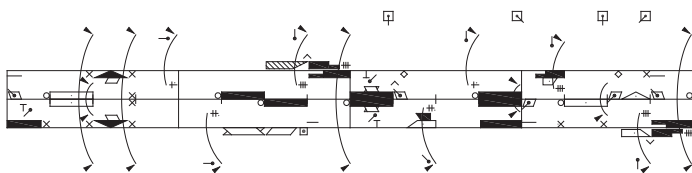
A türei
táncfolyamat



Ft.690.19

2. pont 1-4. ütem

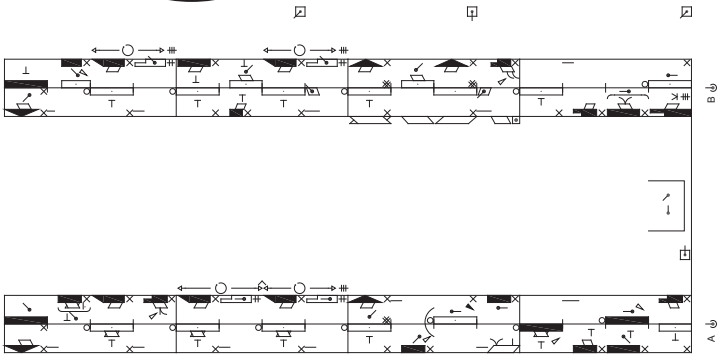
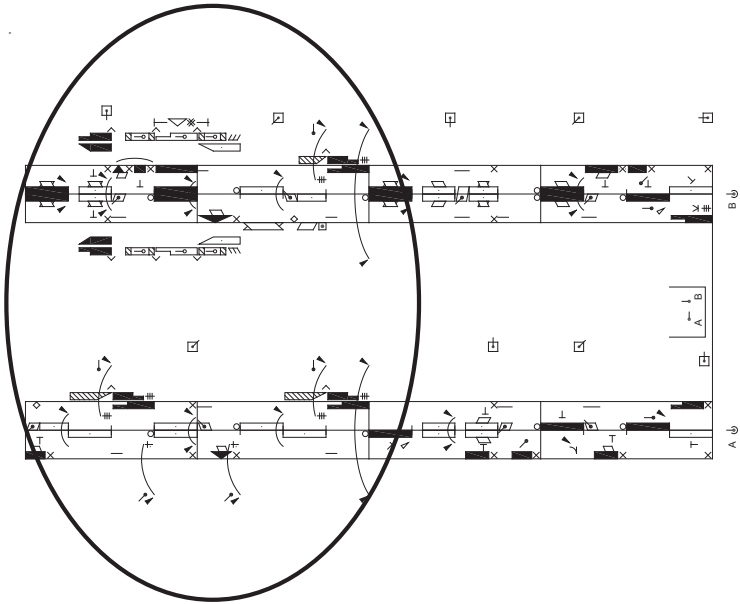
1. pont 1-4. ütem



4. pont 5-8. ütem

3. pont 5-8. ütem

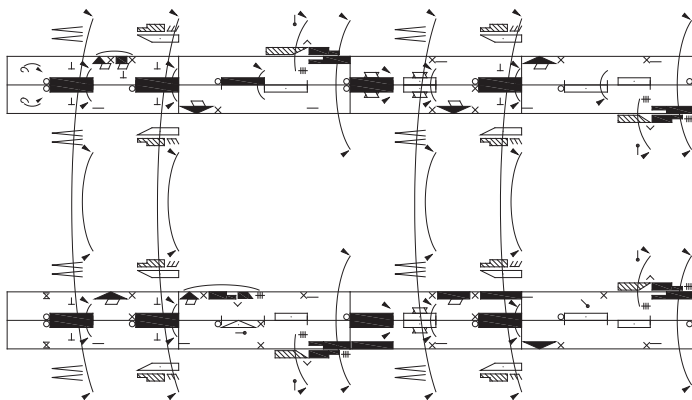
Ft.690.19



Ft.690.19

4. pont 1-4. ütem

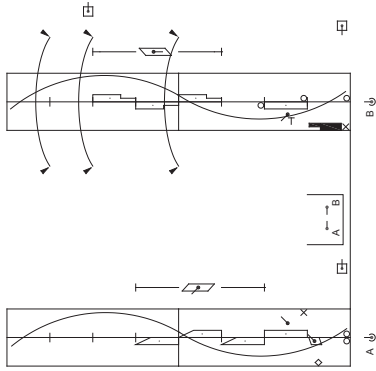
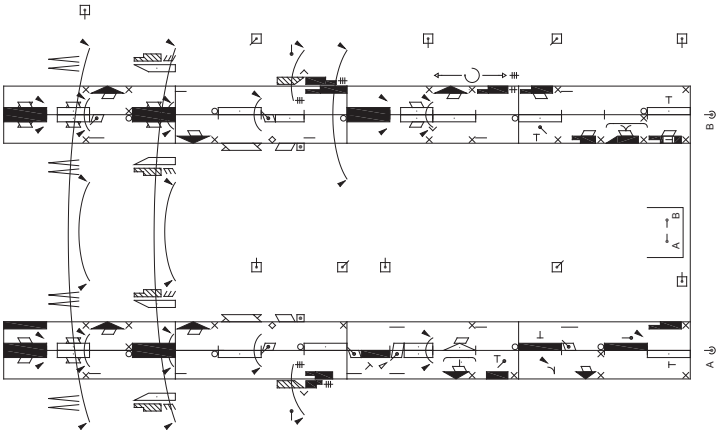
3. pont 1-4. ütem



Ft.690.19

5. pont 5-8. ütem

Ft.690.19



5. pont 1-4. ütem

Kilépés a táncból.

Az apa alkalmazkodik.

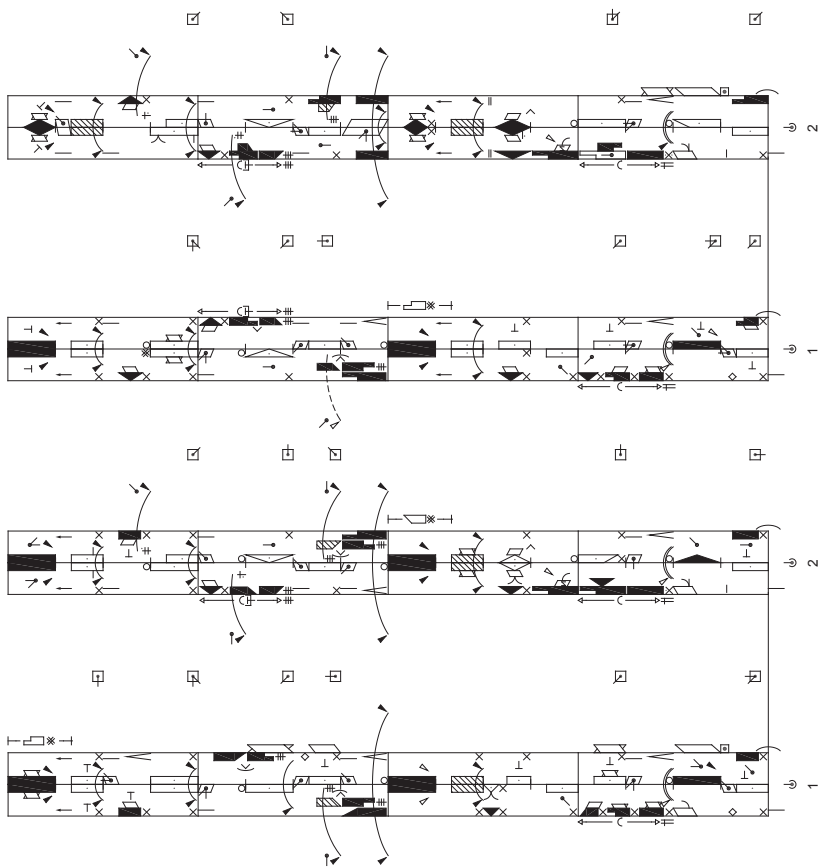
II. pont 5-8. ütem

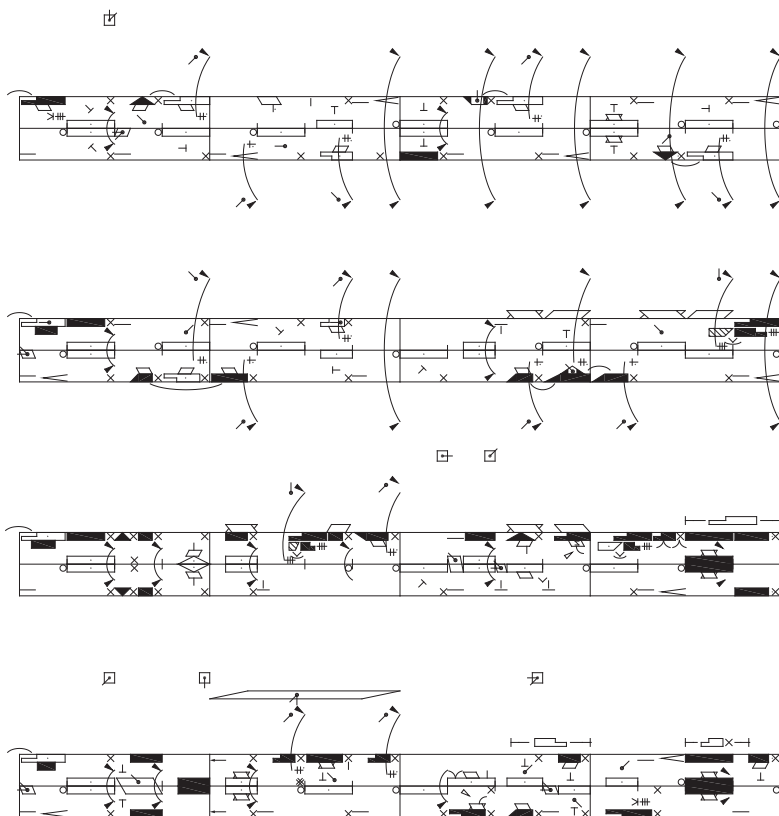
I. pont 5-8. ütem

A fiú alkalmazkodik.

III. pont 5-8. ütem

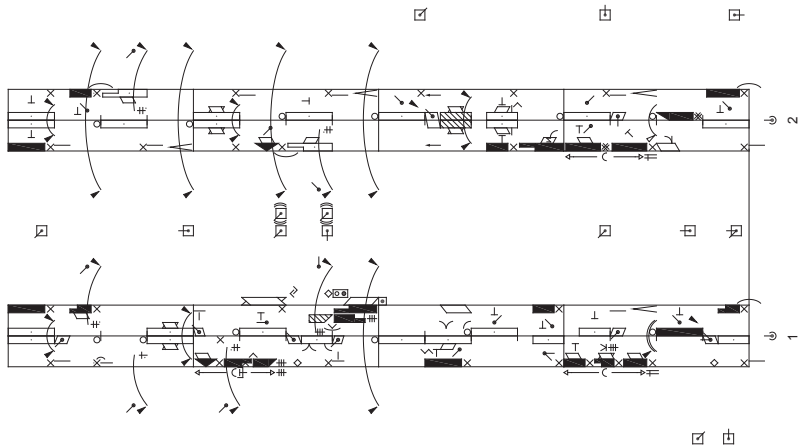
IV. pont 5-8. ütem



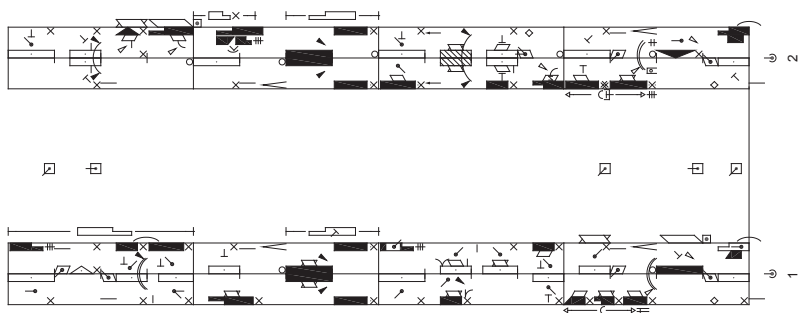


VI. pont 5-8 üteme

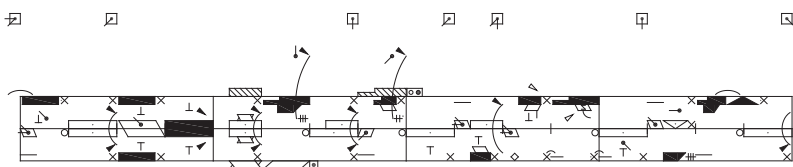
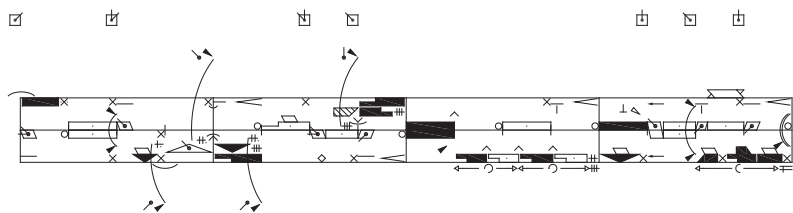
V. pont 5-8 üteme



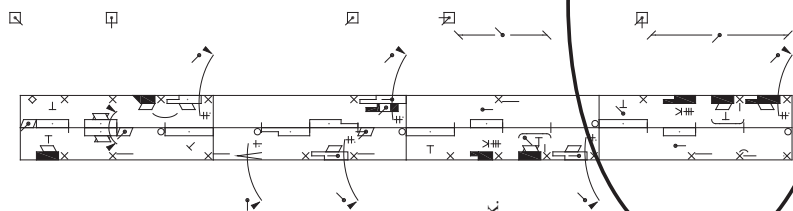
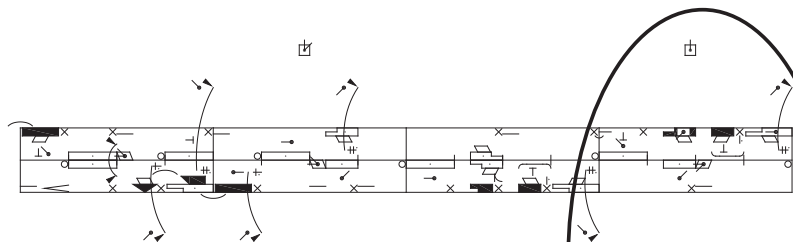
VI. pont 1-4 üteme



V. pont 1-4 üteme

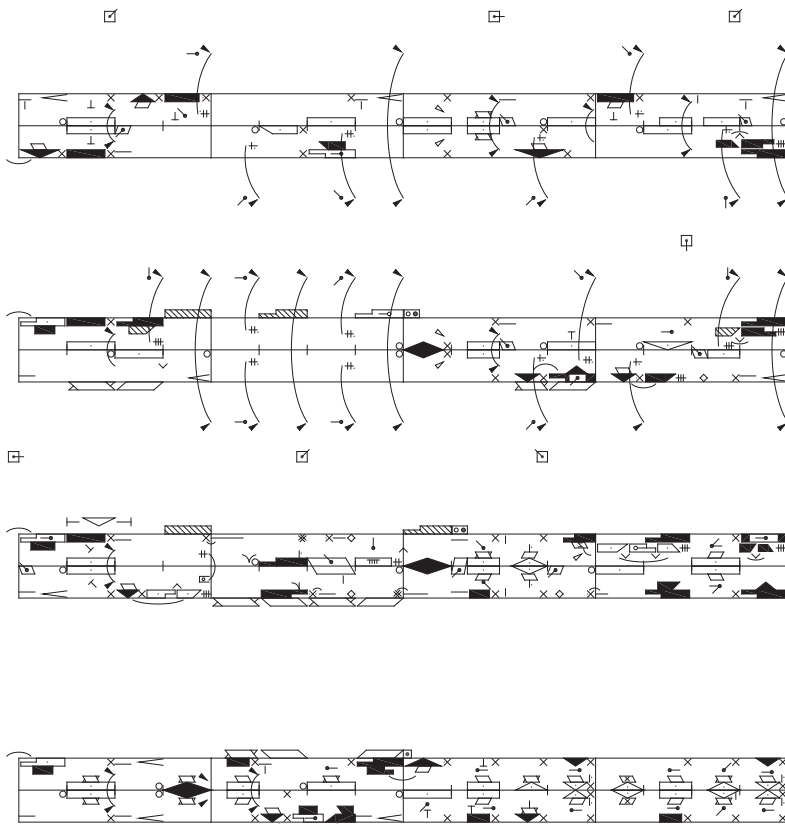


VIII. pont 5-8 üteme



VII. pont 5-8 üteme

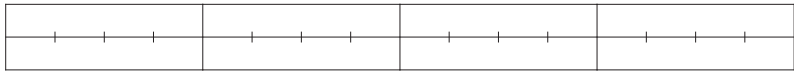
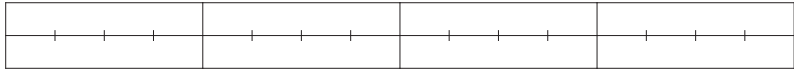
Az apa alkalmazkodik.



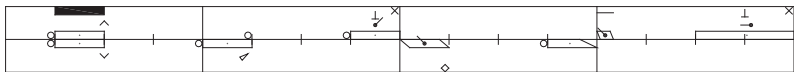
X. pont 5-8 üteme

IX. pont 5-8 üteme

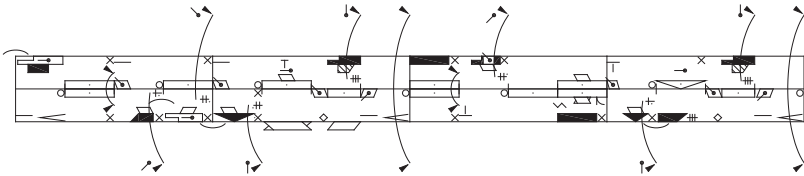
The image displays two musical staves, labeled IX. pont 1-4 üteme and X. pont 1-4 üteme. Each staff contains four measures of music. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. A large circle is drawn around the first measure of the IX. staff. Above the IX. staff, there are four square boxes containing the letters 'D', 'F', 'D', and 'F'. Above the X. staff, there are three square boxes containing the letters 'D', 'F', and 'D'. The staves are numbered 1 and 2 at the end of each line.



♩ ♪

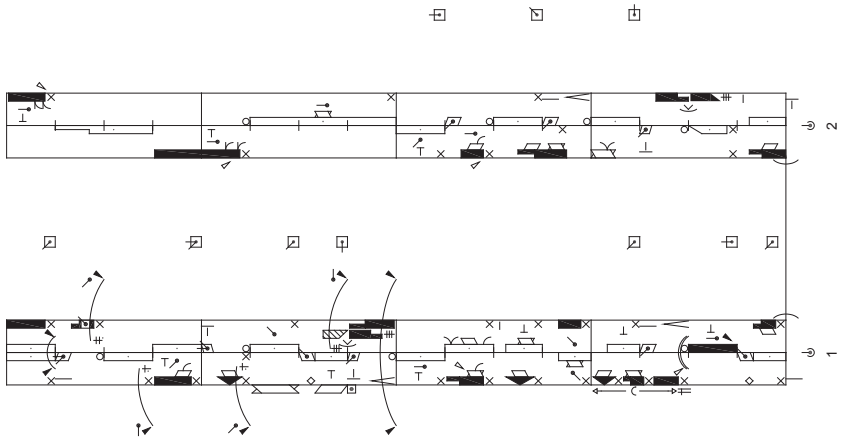
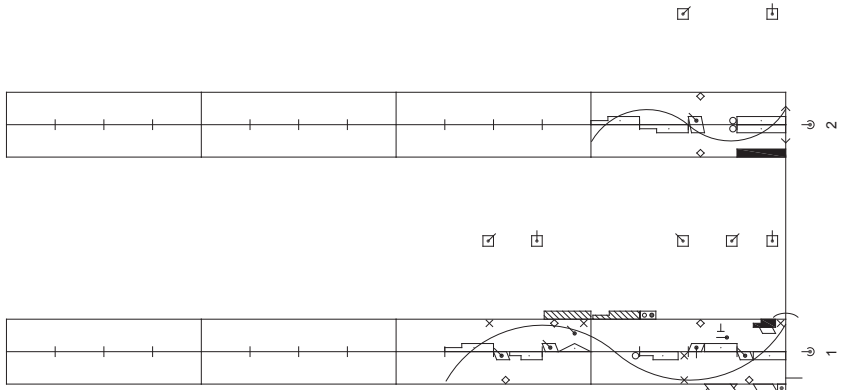


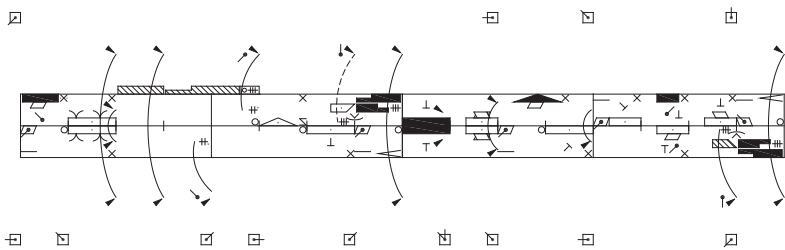
♩ ♪ ♩ ♪ ♩ ♪ ♩



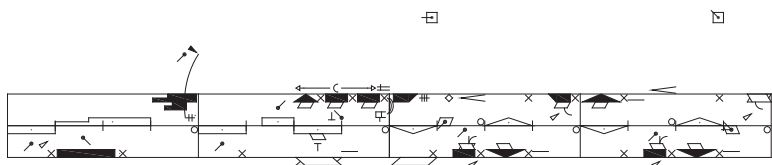
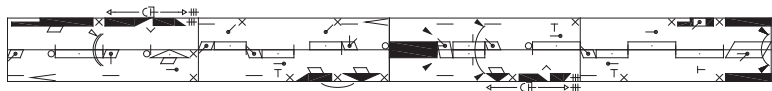
XII. pont 5-8 üteme

XII. pont 5-8 üteme

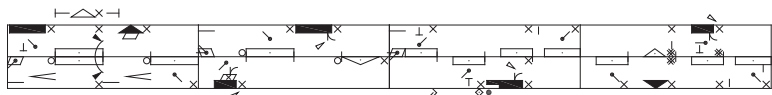




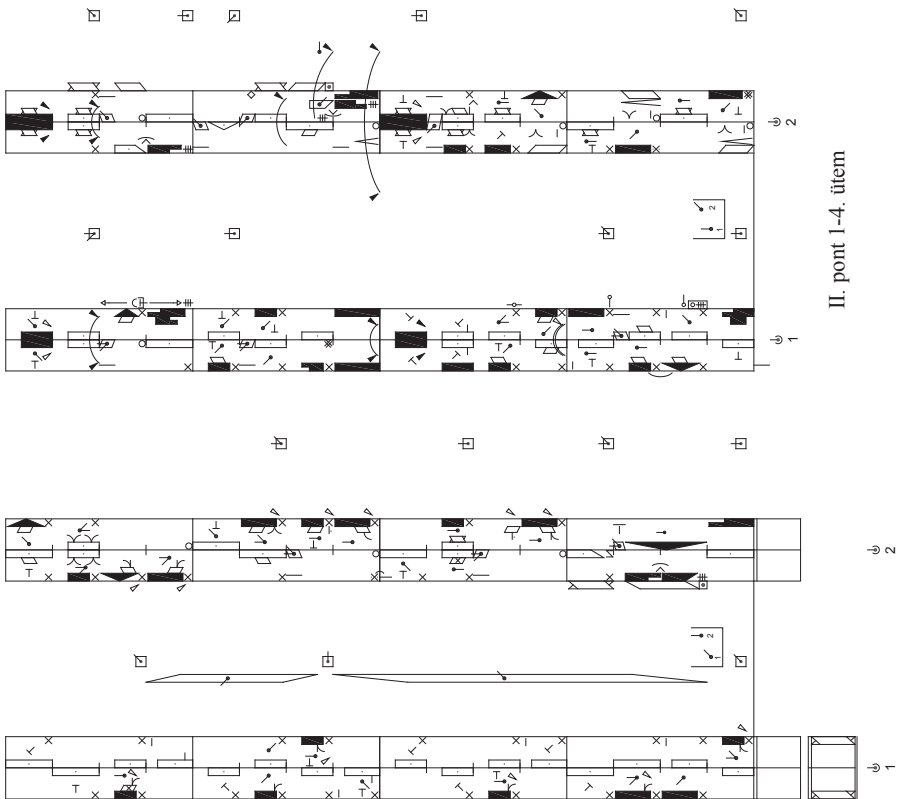
II. pont 5-8. ütem



I. pont 5-8. ütem

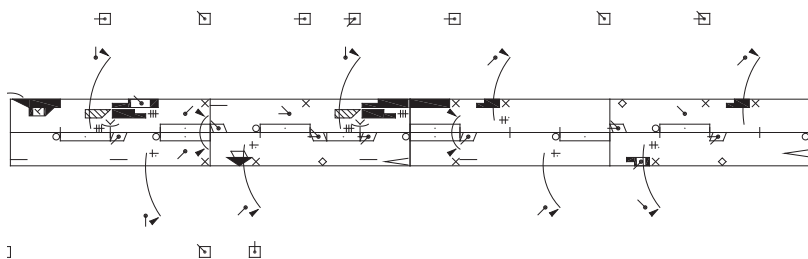


**A mérési
táncfolyamat**

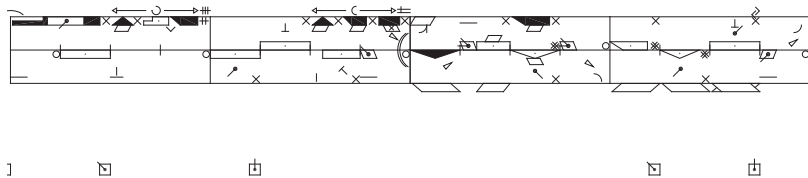
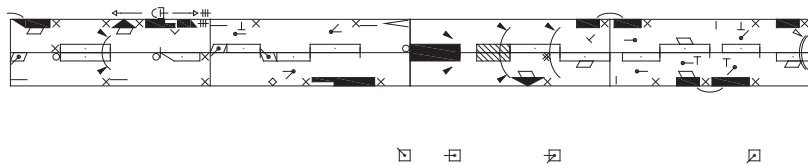


I. pont 1-4. ütem

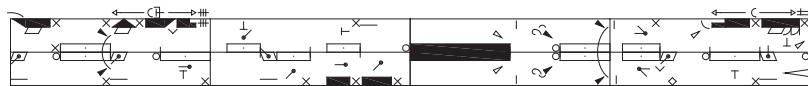
II. pont 1-4. ütem

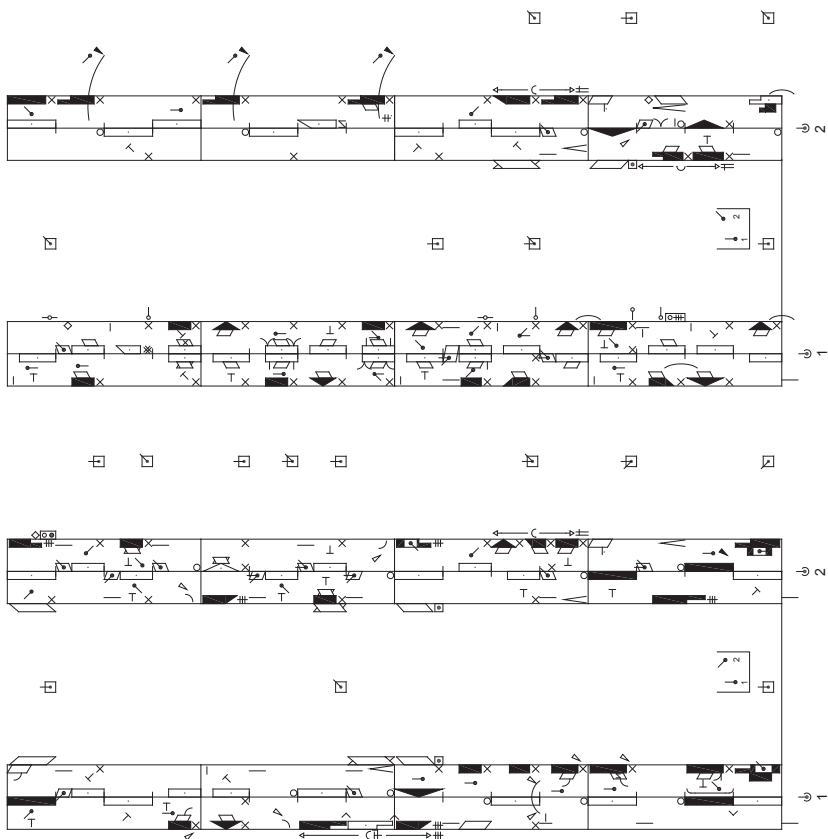


IV. pont 5-8. ütem



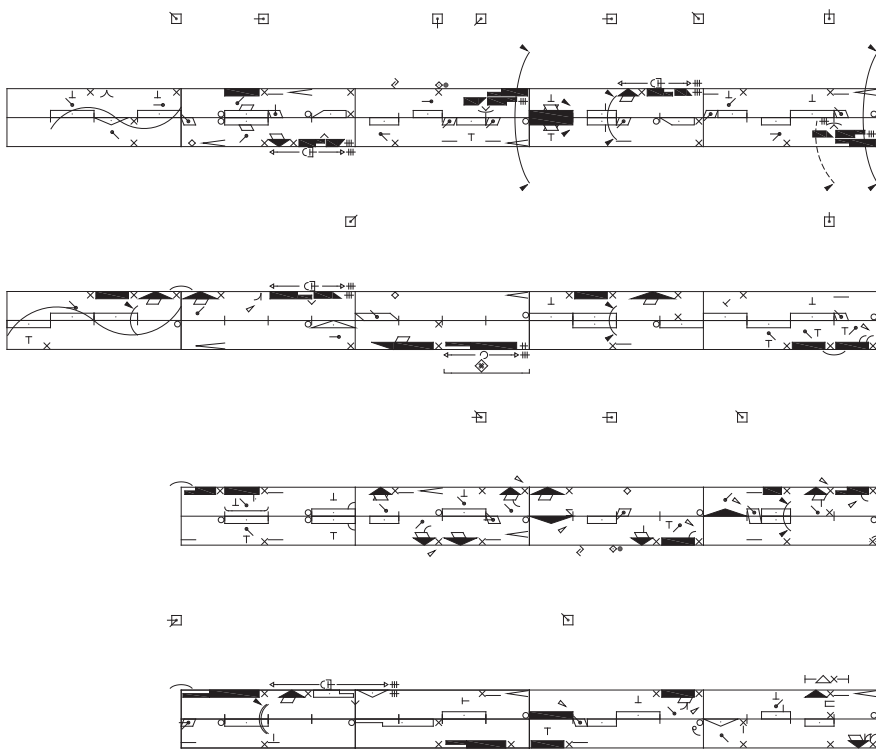
III. pont 5-8. ütem



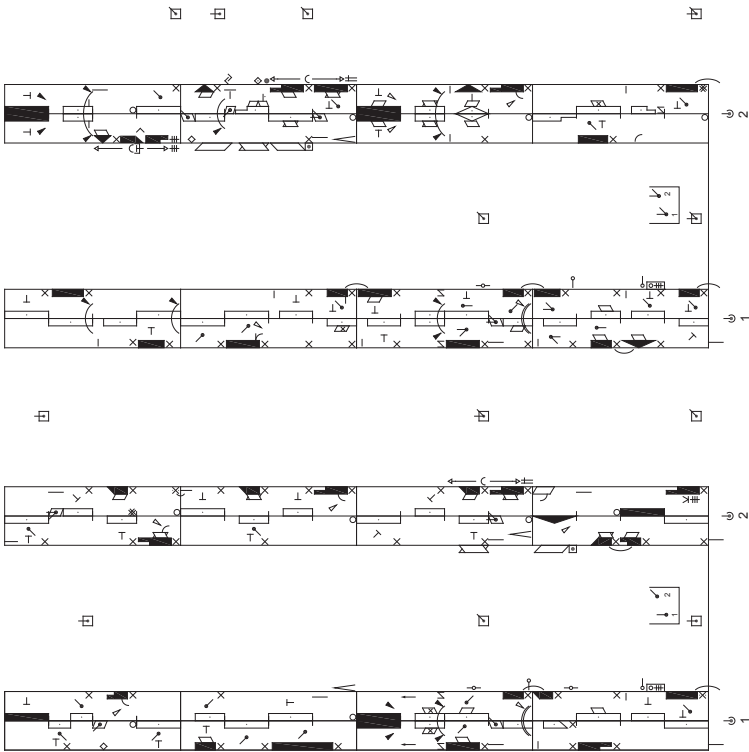


Kilépés a táncból

VI. pont 5-8 ítéme



V. pont 5-8 ítéme



VI. pont 1-4 üteme

V. pont 1-4 üteme

1. számú melléklet

A kendilónai legényes verseny¹

M. I.: Mikor tizenhét éves voltam, akkor mentem el Kendilónára aratni. [...] azt mondtam: „Elmenyek, ha megfizetik | a munkát.” Nekem búza meg kellett, osztán beállunk kivekötőnek. | Há’ amikor elmentünk, letőtt egy hét, s vasárnap. Nohát menjünk bé a tancba. Elmentünk a tancba, dehát nem táncoltunk, mer’ munkásruhába szígyeltem magamat, hogy táncoljak. Hazament a bátyám a jövő szombaton, akkor írtam egy levelet haza, hogy: az idesanyám küldjön el nekem egy rend ruhát, amivel ünnepnapon mentem a tancba odahaza. [...] Hát abba vót nadrág, csizma kalap, mellény. [...] Vasárnap reggel ügyesen felöltözök... Elmentünk a templomba, utána kijöttünk, akkor: na menjünk a tancba! [...] Fiúk, az odavalók mind táncoltak az egészen. Mind csak mondják: „Hát te Mátyás, há’ mé’ nem jösztek táncolni, mé’ nem jöttök táncolni?” Hát éppen azt mondja az a Szallós Márton, hogy: „Te, Mátyást hijjátok mer’ ő tud, de a többit ne hijjátok, a többiek nem tudtak táncolni legényest.” [...] Nahát mingyár’ már azt mondták, hogy megmondtam, hogy én tudok táncolni legényest akkor nem hattak békén, hát csak |: menjek |: . Felállok én is táncolni, akkor ők mind megállottak. [...] Mikor látják, hogy nekikezdek táncolni, na azt mondták a fiuk: „Héj | ez nem úgy táncol mint mi.” Mind megállott az egész. | Nem táncoltak. Akkor azt mondja: [...] „Álljak meg egy kisség, ne táncoljak!” Gondolom: mi a fene? Hát most mondják, hogy táncoljak, most mondják má’ mingyán, hogy ne is táncoljak na. Na jó hát nem táncolok, há’ lássuk mi lesz? | Akkor megállok egy kisség, az egyik fiú elszalad a román tancba. Mert, két tanc volt. A románoknak külön, azok táncoltak az ük táncikba. [...] Aztán egyszer látom jön egy fiú egy román legénnyel, egy magyar legény és egy román legény.

M. Gy.: Olyan korúak mint István bácsi vagy idősebbek?

M. I.: Olyan forma legények voltak mind én, ők is olyan tizenhét–tizennyóc évesek, hát én is tizenhét éves voltam akkor. Mikor | bėjönnek a tancba jön egy román legény bé a tancba, s állunk ott ketten szembe, nízük egymást. Mondja a fiú nekem: hogy: „Menjen na táncoljon, mi csinálja?” – aszongya.

1 A Mátyás Istvánnal készült interjú szövegét értelem szerint rövidítettem. Csak a versenyre vonatkozó részeket idézem. A kihagyásokat [...] jelöltem. Az eredeti szöveget lásd Martin 2004: 80–83.

Pont így mondta, ilyen, ilyen törött szóval, mer’ nem tudta jól mondani tisztán magyarul, hogy na tessék táncoljon vagy menjen maga táncoljon hamarább, hanem azt mondja: „Menjen na táncoljon, mi csinálja?” Mondom: „Menj te hamarább!” Hát akkor már látta a fiú, hogy én nem fogtam hozzá, akkor ű persze, ű hozzáfogott táncolni. | Nekifog, s táncol égyet s akkor megáll. Gondoltam: ejnye hát ez, ez nem versenytánc! Szökdösött ű ott, úgy ahogy tüle kitőtt [...] De gondoltam magamba... Állj meg! Meg se közelítette az én táncomat. Gondoltam magamba... [...] na megállja, mert te biztosan most csak markíroztál, hogy te így úgy (meg)...

M. Gy.: István bácsi mért mondja azt, hogy markírozott? Gyenge figurákat csinált?




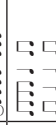







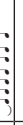

M. I.: Nem, azért mert ez a szó úgy jön ki, hogy ha markírozok ő gondolja ű gyön csinál egy gyenge táncot hamarább, s akkor mikor látja, hogy én most táncolok égyet, akkor majd ű elégedett, aztán akkor táncol égyet olyant, hogy ű akkor lerak ingemet. Há’ha versenytáncrul van szó, akkor, akkor mindenesetre az ember összeszedi a jobb figurákat, aztán megcsinálja, hogy a másik azt ne tudja csinálni. S mikor megáll, s gondoltam: má’mindegy, te úgy táncoltál, ahogy táncoltál, de én úgy táncolok, ahogy tudok. | Én nem csinálom a gyenge figurát, csinálom a jobbakat. Nekikezdek aztán ügyesen táncolni. A zenészek mikor nekifogtak látták, hogy én nekifogtam táncolni, még a nótát is kicserélte, már nem is azt húzta, amelyiket elsőbe. [...] Aztán ügyesen muzsikáltak a zenészek, osztán akkor egy olyant táncoltam égyet, hogy szoktuk mondani magyarul, hogy le a kalappal. Amikor nekikezdttem, csináltam négy-öt figurát, má’ akkor azt mondta a fiú: „Nahát mongyátok meg neki, hogy én is megtanulom azokat a figurákat, s aztán akkor én is úgy fogok táncolni, mint ő.” Akkor aval már ki is ment a szobából. Rendbe van. Én táncoltam, s mikor félbehagyom, mingyár’ elkezdte a zenész a lassú csárdást. [...] Na aztán aszongyák a fiúk: „Na gyere Mátyás!” – aszongya. „Hova, hova?” „A másik szobába.” A másik szoba persze, kocsmavót. Az égyik fele volt égy o’an táncterem, a másik felibe égy kocsmahelység. Mikor bemenyek van ötven üveg sör az asztalon. Persze égy láda sör, akkor olyan volt, egy láda sör ötven üveg sör vót. Ki van rakva az asztalra. [...] aztán láttam ott van ötven üveg sör. Azt mondják a fiúk: „Na Mátyás, maga ezt nyerte – aszongya – a táncal!” Mondom: „Há’ hogy?” „Úgy, hogy mikor elmentem – aszongya – azután a fiú után, akit idehíttak, fogadtunk – aszongya – egy láda sörbe. De úgy, | hogy a vesztő fél nem iszik. [...] Ha én kell fizessek – aszonta –, hogy én megfizetem az ötven üveg sört, s égy kortyot sē iszik belőle. De ha te kell (ő) megfizessed, akkor – aszongya – ő se iszik, de fizet.” Hát rendbe van, na mondom jó, hát aztán mondom: „Mér’ hattátok, hogy elmenjen má’ mégis há

akarhogy, nem kellett volna elmenjen, hogy ű ne igyík belőle.” „Mer’ így vót a fogadás” – aszongya. Na mondom: „Gyertek – mondom – igyunk. Én megiszok egy üveggel vagy kettővel, aztán gyertek bé – mondom – üljetek le az asztal mellé és megisszuk közösen. | Erre úgy is történt. Megittuk a sört, há’ vót ott, | aki megigya, mer’ ugye egy táncba sok fiú van. Megittuk aztán; csak táncoltunk tovább azután. De én mindig egyedül táncoltam legényest. Leültünk a táncossal egymás mellé. Mikor kezdtük a legényest, elkezdte a zenész a másik nótát, kezdte a legényest táncolni, akkor azt mondták a fiúk: „Na Mátyás, most te táncolsz egyedűl, aztán majd mink.” Nem akarták, nem akarták az én táncomat rontani, hogy ők... Táncoltam egyet ügyesen egyedűl, osztán, akkor űk neki fogtak az egészen, osztán táncoltak űk [...]


























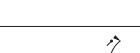








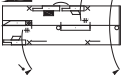
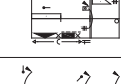



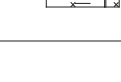

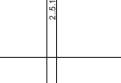
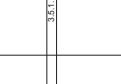
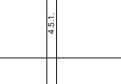
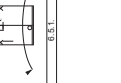

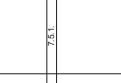
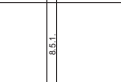
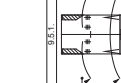


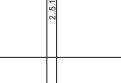
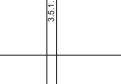
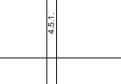
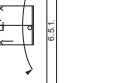

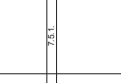
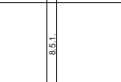
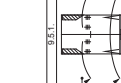


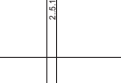
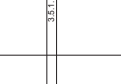
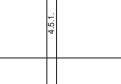
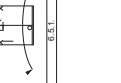

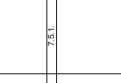
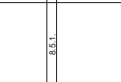
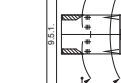


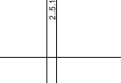
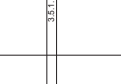
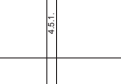
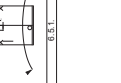

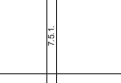
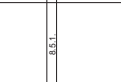
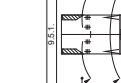


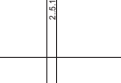
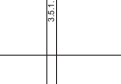
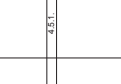
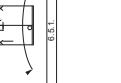

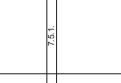
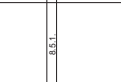
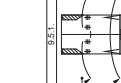


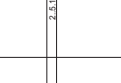
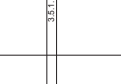
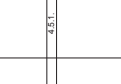
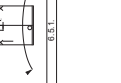

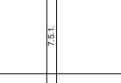
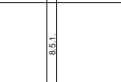
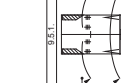


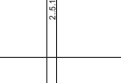
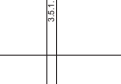
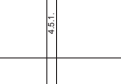
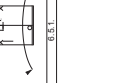

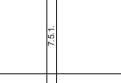
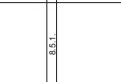
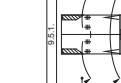

M. Gy.: Ilyen versenytánc többet nem fordult elő?

M. I.: Ilyen versenytánc több nem fordult elé, mer’ osztán | : már : | elíg volt | az egy verseny.

2. számú melléklet

Motívum						
típus altípus	ütem szám	ritmus	plastika	szerkezet	térhasználat	előfordulás
1.1.	1 2 2 ^{re} 3		láblendítés (II.) II. talajérintéssel II. bokázással II. rugással	egyszerű egyszerű egyszerű egyszerű	em. irányváltó em. irányváltó em. irányváltó em. irányváltó	(1) I. 1, 3, 5, (1) I. 2, 4, (1) I. 6, (2) I. 1-6.
3.1.	1 2 2		lábszárkörczés (lk.) lk. bokázózárlat lk. aprózással	bóvított összetett (2) többszörösen összetett (2)	egy helyben mozgó egy helyben mozgó egy helyben mozgó	(2) III. 3-6, (2) III. 7-8, (1) III. 3-6.
4.1.	1 ₂		ífenés lk-sel	összetett (2)	egy helyben mozgó	(1) III. 7-8.
9.2-3.	1 2 2 2 2 2		légbokázó (lb.) lb. átlépéssel lb. összetapsolással lb. öt. zárlat	összetett (2) összetett (2) összetett (2) összetett (2) összetett (2) összetett (2)	irányvált: oldaltmozg. irányvált: oldaltmozg. irányvált: oldaltmozg. irányvált: oldaltmozg.	(1) II. 3-6, (2) II. 3-6, (1-2) V. 3-6, (1-2) V. 7-8.
5.3.	1 2		ollós zárlat	összetett (2)	egy helyben mozgó	(1)-(2) I. 7-8.
1.2.	1 2		aprózó nyitó	összetett (2)	egy helyben mozgó	(2) II. 1-2, III. 1-2, V. 1-2.
7.2	1 2		előrevágó nyitó	összetett (2)	egy helyben mozgó	(2) IV. 1-2.
7.3.	1 2		átlépő nyitó (ány.)	összetett (2)	em. irányváltó	(1) II. 1-2. IV. 1-2- V. 1-2.
	2 2		ány. hátralépéssel	összetett (2)	em. irányváltó	III. 1-2.
9.3.	1 2 2		oldalt-előlcspó oldalt-sarokcsapó	összetett (2) összetett (2)	em. irányváltó em. irányváltó	(1)-(2) IV. 5-6, (1) IV. 3-4.
10.5	1 2		lent csapó	összetett (2)	egy helyben mozgó	(1) IV. 7-8.
	1v 2		lcs. eltolva	összetett (2)	egy helyben mozgó	(2) IV. 7-8.
9.5	1 2		nagyugró	bóvított	egy helyben mozgó	(2) II. 7-8.

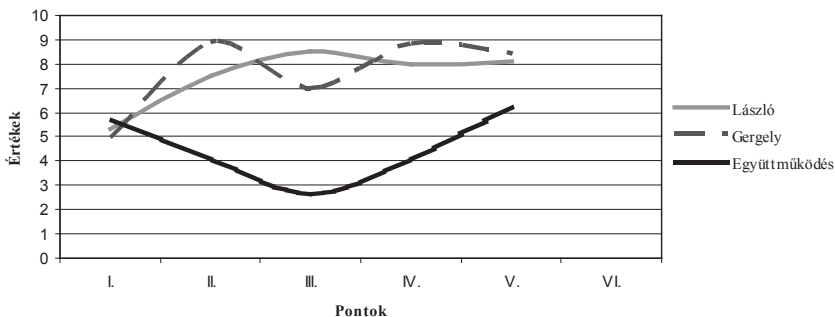
3. számú melléklet

1.	1.1.1.	1.1.1.	1.1.1.	1.1.1.	1.1.1.	1.1.1.	1.1.1.	1.1.1.	1.1.1.	1.1.1.
										
	2.1.1.	2.1.1.	2.1.1.	2.1.1.	2.1.1.	2.1.1.	2.1.1.	2.1.1.	2.1.1.	2.1.1.
										
	3.1.1.	3.1.1.	3.1.1.	3.1.1.	3.1.1.	3.1.1.	3.1.1.	3.1.1.	3.1.1.	3.1.1.
										
	4.1.1.	4.1.1.	4.1.1.	4.1.1.	4.1.1.	4.1.1.	4.1.1.	4.1.1.	4.1.1.	4.1.1.
										
	5.1.1.	5.1.1.	5.1.1.	5.1.1.	5.1.1.	5.1.1.	5.1.1.	5.1.1.	5.1.1.	5.1.1.
										
	6.1.1.	6.1.1.	6.1.1.	6.1.1.	6.1.1.	6.1.1.	6.1.1.	6.1.1.	6.1.1.	6.1.1.
										
	7.1.1.	7.1.1.	7.1.1.	7.1.1.	7.1.1.	7.1.1.	7.1.1.	7.1.1.	7.1.1.	7.1.1.
										
	8.1.1.	8.1.1.	8.1.1.	8.1.1.	8.1.1.	8.1.1.	8.1.1.	8.1.1.	8.1.1.	8.1.1.
										
	9.1.1.	9.1.1.	9.1.1.	9.1.1.	9.1.1.	9.1.1.	9.1.1.	9.1.1.	9.1.1.	9.1.1.
										
	10.1.1.	10.1.1.	10.1.1.	10.1.1.	10.1.1.	10.1.1.	10.1.1.	10.1.1.	10.1.1.	10.1.1.
										
	11.1.1.	11.1.1.	11.1.1.	11.1.1.	11.1.1.	11.1.1.	11.1.1.	11.1.1.	11.1.1.	11.1.1.
										

4. számú melléklet

Folyamat Ft. 0690.19 Türe, táncol: László György (1), Gergely Ferenc (2)										
Pont	Táncos	Pontszerkezet		Motívumtartalom		Mot. egyezés	Térhasználat		Dinamikai ért.	
		Pontszerkezet	Motívumtartalom	Ritmika	Motívumtartalom		Irány	Kont.	Σ1	Σ2
I.	1.	a a a b	1.1.2; 1.1.2; 1.1.2; 5.3.4	1.1.2; 1.1.2; 1.1.2; 5.3.4	♂	»«	5,3	5	5,7	
	2.	a a b	1.1.2; 1.1.2; 1.1.2; 5.3.4	1.1.2; 1.1.2; 1.1.2; 5.3.4	♂	»«	5			
II.	1.	a b b	7.3.4; 9.3.4; 9.3.4; 9.5.3	7.3.4; 9.3.4; 9.3.4; 9.5.3	→∩	»«	7,5	8,9	4	
	2.	a b c	1.3.4; 9.3.4; 9.3.4; 9.5.3	1.3.4; 9.3.4; 9.3.4; 9.5.3	←∩	»«	8,9			
III.	1.	a b c	7.3.4; 3.2.5; 3.2.5; 4.1.4	7.3.4; 3.2.5; 3.2.5; 4.1.4	∆	»«	8,5	7	2,6	
	2.	a b b	1.3.4; 3.2.3; 3.2.3; 3.2.4	1.3.4; 3.2.3; 3.2.3; 3.2.4	∆	»«	7			
IV.	1.	a b b	7.3.4; 9.3.3; 9.3.4; 9.3.4	7.3.4; 9.3.3; 9.3.4; 9.3.4	∆	><	8	8,8	4	
	2.	a b c	1.3.4; 9.3.4; 9.3.4; 9.3.4	1.3.4; 9.3.4; 9.3.4; 9.3.4	←♂	><	8,8			
V.	1.	a b b	7.3.4; 9.3.4; 9.3.4; 9.3.4	7.3.4; 9.3.4; 9.3.4; 9.3.4	∩	≥≤	8,1	8,4	6,2	
	2.	a b b	1.3.4; 9.3.4; 9.3.4; 9.3.4	1.3.4; 9.3.4; 9.3.4; 9.3.4	∩	≥≤	8,4			
VI.	1.		Kilép a táncból	Kilép a táncból						
	2.		Kilép a táncból	Kilép a táncból						

Az 1. számú tánc grafikonja



Jel- és számítás magyarázat

- 1./ A pontszerkezet dinamikai számítása az egyszerűbbtől a bonyolultabb felé emelkedik: 1 = a a a a; 1,5 = a a a a₂; 2 = a a a b; 2,5 = a a a_vb; 3 = a b b b₂; 3,5 = a b c b₂; 4 = a b b c, a b b_vc; 4,5 = a b c c₂; 5 = a b c d.
- 2./ A motívumtartalom első rendszáma a katalógus oszlopának a számát, a második rendszám pedig a sorban elfoglalt helyét mutatja. Ez a szám ugyanakkor a plasztikai értékét megadja a motívumnak, mert a lentebbi sorokban található motívumok nagyobb dinamikai és plasztikai hatásfokkal rendelkeznek. A harmadik rendszám a motívumok szerkezetéről és dinamikai értékeiről tájékoztatnak: 1 = gyökszerűen ismételt motívum, 2 = egyszerű motívum, 3 = bővített motívum, 4 = összetett motívum, 5 = többszörösen összetett motívum.
- 3./ A ritmuselemek dinamikai értékmutatói: 1 = ♩, ♪, ♫, ♬ stb.; 2 = ♩, ♪ stb.; 3 = ♩, ♪, ♫, ♬ stb.; 4 = ♩, ♪, ♫, ♬ stb.; 4,5 = ♩, ♪, ♫, ♬ stb.; 5 = ♩, ♪, ♫, ♬ stb.
- 4./ A motívummegyezés jelei és dinamikai értékei: ≠ = eltérő (0); ~ = variáltan megfelelő (1); ≈ = szimmetrikusan variáltan megfelelő (2); ÷ = megfelelő (3); ∞ = szimmetrikusan megfelelő (4).
- 5./ A térhasználat-irány jelei: △ = helyben, ↑ = előre, ↓ = hátra, ← = balra, → = jobbra, ↑↓ = előre-hátra, ↔ = balra-jobbra, ♂ = helyben irányváltó, ∩ = íven irányváltó.
- 6./ A kontaktus jelei: <> = külön, >< = szemben, »« = rézsút szemben, ≥ ≤ = szemben össze-ütéssel. A kontaktus dinamikai értékei: 1 = kapcsolat hiánya, 2 = kapcsolat megléte.
- 7./ Σ1 = a szakasz dinamikai értékeinek átlaga, Σ2 = az együttműködés értékeinek az átlaga.

5. számú melléklet

Tánc-
folyamat

Legényes szembe (41 ütem)

Rész

A (8 ütem)

B (16 ütem)

C (16 ütem)

Szakasz
(pont)

(1) I. a a a_v b

II. a b b b_v

III. a b b c

IV. a b b c

V. a b b b_z

(2) a a a b

a b b c

a b b c

a b c d

a b b b_z

Motívum

(1) $\alpha_1 \alpha_2 \alpha_1 \alpha_2 \alpha_1 \alpha_{2c} \varepsilon_1$
(2) $\alpha_3 \alpha_3 \alpha_3 \alpha_3 \alpha_3 \varepsilon_1$

$\theta_1 \delta_1 \delta_1 \delta_{2z}$
 $\zeta_1 \delta_1 \delta_2 \lambda_1$

$\theta_2 \beta_3 \beta_3 \gamma_1$
 $\zeta_1 \beta_1 \beta_1 \beta_z$

$\theta_1 \iota_2 \iota_1 \kappa_1$
 $\eta_1 \delta_{1b} \iota_{1v} \kappa_{1v}$

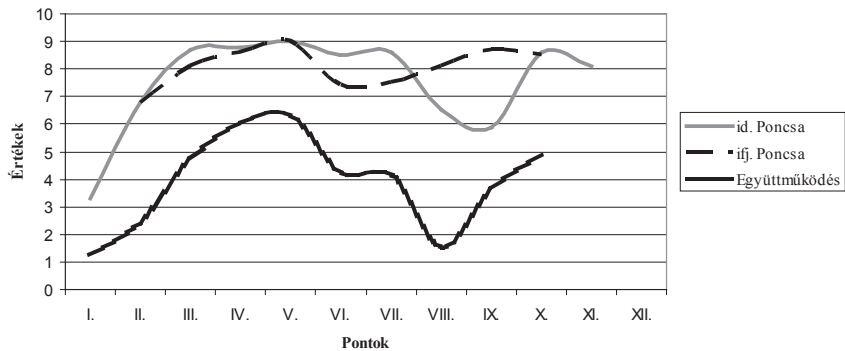
$\theta_1 \delta_1 \delta_2 \delta_{2z}$
 $\zeta_1 \delta_2 \delta_2 \delta_{2z}$

6. számú melléklet

Folyamat Ft. 0688.09. Bogártelke, táncol: id. Fekete János (1), ifj. Fekete János (2) „Poncák”									
Pont	Táncos	Pontszerkezet	Motívumtartalom		Mot. egyezés	Térhasználat		Dinamikai ért.	
			Pontszerkezet	Ritmika		Irány	Kont.	Σ1	Σ2
I.	1.	x x a av	Belép a táncba. 1.1.2; 1.1.2; 1.1.2.		≠	♂	»»	3,3	1,2
	2.		A pont végén belép a táncba						
II.	1.	a a avb	1.1.2; 1.1.2; 1.1.4; 1.1.4		÷ ≈ ≠	♂	»»	6,8	2,4
	2.	a avb c	1.2.2; 1.1.4; 3.2.4; 9.3.4						
III.	1.	a b b c	7.3.4; 9.3.4; 9.3.4; 9.5.4		~ ÷ ÷ ≠	∩	»»	8,7	4,7
	2.	a b b bz	7.3.4; 9.3.4; 9.3.4; 9.3.4						
IV.	1.	a b b c	7.3.4; 9.3.4; 9.3.4; 9.5.3		~ ÷ ÷ ÷	∩	»»	8,8	6
	2.	a b b c	7.3.4; 9.3.4; 9.3.4; 9.5.3						
V.	1.	a b b c	7.3.4; 10.4.4; 10.4.4; 1.3.4		~ ÷ ÷ =	↑	><	9	6,3
	2.	a b b c	7.3.4; 10.4.4; 10.4.4; 1.3.4						

VI.	1.	abc	7.3.4; 9.3.4; 9.3.4; 1.4.4	~ ÷ ≠ #	∩	> <	8,5	4,2
	2.	abbz	7.3.4; 1.4.2; 1.4.2; 1.4.3				7,4	
VII.	1.	abcd	7.3.4; 9.3.4; 1.3.2; 5.4.4	~ ≠ ~ ~	∪	> <	8,6	4,1
	2.	abb c/	7.3.4; 1.3.2; 1.3.2; 1.4.4				7,5	
VIII.	1.	aaab	8.1.4; 8.1.4; 8.1.4; 1.3.4	# ≠ # ≠ #	↔	» «	6,5	1,5
	2.	abbc	7.3.4; 2.1.5; 2.1.5; 9.3.4				8,1	
IX.	1.	abbc	7.3.4; 11.1.1; 11.1.1; 6.3.4	~ ~ ~ ≠	∪	> <	5,9	3,6
	2.	abbc	7.3.4; 11.3.4; 11.3.4; 4.3.4				8,7	
X.	1.	abbc	7.3.4; 9.1.4; 9.3.4; 10.5.4	~ ≈ ÷ ≠	∩	» «	8,6	4,9
	2.	abbc	7.3.4; 11.3.4; 11.3.4; 4.3.4				8,5	
XI.	1.	abbb	7.3.4; 9.3.4; 9.3.4; 9.3.4	≠	♂		8,1	
	2.	abbb	7.2.4; Kilép a táncból					
XII.	1.		Kilép a táncból					
	2.							

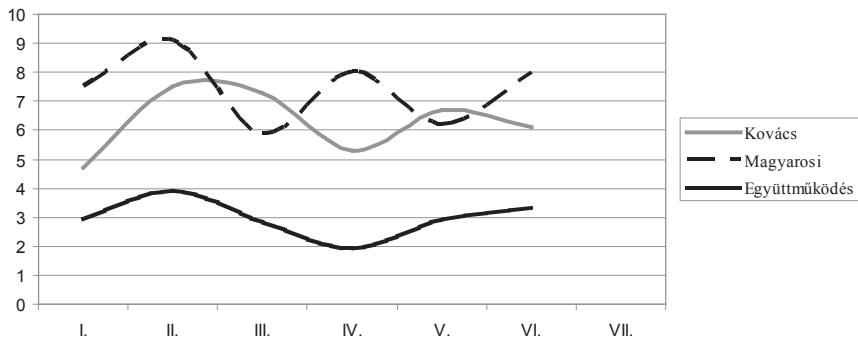
A 2. számú tánc grafikonja



7. számú melléklet

Folyamat Ft. 0512.03. Méra, táncol: Kovács Márton (1), Magyarosi János, „Zsiga”(2)		Pontszerkezet		Motívumtartalom		Mot. egyezés	Térhasználat		Dinamikai ért.	
Pont	Táncos	Ritmika					Írány	Kont.	Σ1	Σ2
I.	1.	aaa	5.2.1; 5.2.2; 5.2.2; 5.2.4			≠ ≈ ≠	Δ♂	<>	4,7	2,9
	2.	abcd	7.3.4; 11.1.2; 5.2.1; 2.1.4						7,5	
II.	1.	abbb	7.2.4; 9.2.4; 9.2.4; 9.1.4			≠ ∞ ≠	∩	<>	7,5	3,9
	2.	abbc	6.3.4; 9.3.4; 9.3.4; 10.5.4						9,1	
III.	1.	abcd	7.2.4; 4.1.4; 2.1.4; 9.1.4			≈ ≠ ≠	∩ Δ	<>	7,3	2,8
	2.	abbc	7.3.4; 4.1.2; 4.1.2; 2.01.4						5,9	
IV.	1.	abcd	7.2.4; 5.1.1; 6.1.1; 9.1.4			≈ ≠ ≠	↑	<>	5,3	1,9
	2.	abbc	7.3.4; 5.3.3; 5.3.3; 9.3.4						8	
V.	1.	abcb	7.2.4; 9.1.4; 5.3; 9.1.4			≈ ≠ ≠	∩ →	<>	6,7	2,9
	2.	abcb	7.3.4; 5.2.2; 11.1.2; 5.2.4						6,2	
VI.	1.	abcd	7.2.4; 5.1.4; 9.1.4; 3.2.4			≈ ≠ ≠	↑ ∩	<>	6,1	3,3
	2.	abcc	7.2.4; 2.1.4; 9.3.4; 9.3.4						8	
VII.	1.		Kilép a táncból							
	2.		Kilép a táncból							

A 3. számú tánc grafikonja



A táncházas turizmus hatása egy erdélyi falu társadalmi kapcsolataira és hagyományaihoz való viszonyára¹

VARGA Sándor

Bevezetés

Az etnológiában közhelynek számít, hogy a terepen dolgozó kutató interakciói során óhatatlanul hatást gyakorol az általa vizsgált közösségre, illetve annak kulturális reprezentációira (Kaschuba 2004 60, 169–170; vö: Vidák 2011). A nemzetközi gyakorlattal ellentétben a magyar etnográfusok tollából eddig kevés olyan írás jelent meg, melyekben saját munkájukra, vizsgálódásaikra ilyen módon reflektálnának (vö: Bakó 2004; Papp 1999; Zempléni 2000).² Tánckutatóként ezenkívül a metodológiai elmaradásainkkal is számot kell vetnünk, ne-

- 1 A dolgozat alapjául szolgáló kutatást az OTKA NK 77922 sz. pályázata támogatta. A témában korábban megjelent, Stein Katával közösen írt tanulmányunkat lásd: Stein – Varga 2010.
- 2 A publikációk kis száma véleményem szerint annak köszönhető, hogy a téma több kényes területet is érint: egyrészt a tudományunkra még ma is jellemző statikus, sokszor esztétizáló szemléletet kérdőjelezi meg, másrészt önreflexióra készítet – a kutató számára kényelmetlen lehet a saját magával való szembekerülés, annak beismerése, hogy jelenléte, „működése” akár negatív hatást is gyakorolhatott az általa vizsgált közösségre. A folklórjelenségek iránt érdeklődő turisták és az általuk látogatott falvak kapcsolatát érintő kutatásokat áttekintve az előzőnél valamivel kedvezőbb képet kapunk. Feischmidt Margit szerkesztésében megjelent tanulmánykötet írásai közvetett vagy közvetlen módon kapcsolódnak a témához (Feischmidt szerk. 2005). Lásd még: Fejős Zoltán, Kovács Flóra, Molnár Péter, Sándor Ildikó és Szabó Zoltán tanulmányait. (Fejős 1992; Kovács 2000; Molnár 2011; Sándor 2006; Szabó 1998, 2006)

vezetesen azzal a ténnyel, hogy a magyar táncfolklorisztika terepmunka-módszertana mindmáig kidolgozatlan,³ ami azért is furcsa, mivel a néprajzkutatók közül éppen mi vagyunk azok, akik között szinte egyáltalán nincs „szobatudós”, munkánk jelentős részét a terepen végezzük.⁴

A magyarországi néptánc kutatás és a néptáncmozgalom rendkívül szoros kapcsolatot tart fent már a kezdetektől: Martin Györgyék ott bábáskodtak a táncházmozgalom születésénél (Halmos 2006: 15), később egy sor táncos vált kutatóvá, így ma olyan főállású néptánc kutatóról nem is tudunk, aki korábban ne táncolt volna valamilyen néptáncgyűttesben.⁵ Az 1970-es években Magyarországon, majd Erdélyben is elinduló táncházmozgalom a hagyományőrzés „kemény” formáját⁶ képviselte, terjesztette el országszerte és tette az 1990-es évekre nemzetközileg is ismertté. Az erdélyi Mezőség táncai, amelyek ekkor váltak országszerte ismertté, az elmúlt húsz évben sem vesztek népszerűségükből: Magyarországon ma sem múlik el vonósbanda által megtartott táncház mezősegi táncrend nélkül, különböző hazai néptáncfesztiválok állandó vendégei a mezősegi hagyományőrző táncosok stb. (vö: Halmos 2006: 14). Ezzel pár-

- 3 Niedermüller Péter 1992-ben ezt még az egész magyar néprajzkutatás hiányosságaként említi. (Niedermüller 1992: 364).
- 4 Tapasztalatom szerint hivatásos és amatőr tánc kutatóink nagy része munkája során nem használja azokat a módszertani megközelítéseket, amelyeket az etnológusok az 1920-as években bekövetkezett nagy társadalomtudományi paradigmaváltás óta kidolgoztak (vö: Kürti 1995; Felföldi 1999: 57–62, 63–65). Ezek ismeretére a nemzetközi etnológiai-antropológiai gyakorlatban rendkívül nagy hangsúlyt fektetnek, az utóbbi negyven-ötven évben több fontos könyv, ill. könyvfejezet is jelent meg ebben a témában. (Babbie 2008; Emerson–Fretz–Shaw 1995; Faubion–Marcus 2009; Junker 1960; Kaschuba 2004: 167–182; Lawless–Sutlive–Zamora 1983; Naroll–Cohen 1973; Spradley 1979, 1980; Royce 1977; Wolcott 2005). A magyar néptáncok gyűjtésére vonatkozó útmutatókon kívül (Kaposi 1956; Morvay 1953; Pesovár 1983) a táncfolkloristák speciális adatgyűjtési technikájára, a táncfilmzésre vonatkozóan is csupán négy rövid, módszertani írás jelent meg (Martin 1983, 1998: 590–595; Pálffy 1990, 1991), amelyek közül egyik sem reflektál a fenti kérdésekre. A néprajzi filmzés, illetve a vizuális antropológia szakemberei által időközben felvetett kérdések, problémák (Ruby 1996; Tari 2002: 171–178, 184–185, 190–193) is megválaszolatlanok maradtak a magyar táncfolklorisztika részéről.
- 5 A magyarországi néptánc kutatás és a néptáncmozgalom szoros kapcsolatát jelzi az is, hogy Felföldi László egy 1998-as cikkében az alkalmazott tánc tudományról mint lehetséges új, önálló kutatási területről beszél. (Felföldi 1998).
- 6 Vitányi Iván nyomán Hofer Tamás a hagyományőrzésnek két formáját különbözteti meg: a „lágycat” (könnyed, szórakoztató, revüszzerű, elsősorban színpadra alkalmazott átmentése a népművészeti örökségnek), és a „keményet.” (Ez utóbbi az archaikus elemek szinte változatlan formában történő megtanulását és interpretációját jelenti. Ilyen például a Bartók, Kodály és később Martinék által propagált módja a népművészeti örökség megőrzésének. Hofer 1989: 71).

huzamosan, az 1980-as évektől kezdve a kutatómunka is újra és újra lendületet kap: a néprajzkutatók mellett lelkes amatőrök utaznak falvakba az egykori paraszti tánc- és zenekultúra survival elemeit megismerni, dokumentálni.⁷ E nagyfokú érdeklődés kulturális és társadalmi változások folyamatok elindítójává vált a hagyományos, falusi közösségekben.⁸

A felvetett témát illetően mindkét oldalról érintett vagyok: a dombostelkiekkel⁹ 1993-ban néptáncosként találkoztam először, majd egy évvel később tánc házas turistaként jutottam el hozzájuk, néprajzosként pedig 1997-től folyamatos terepmunkát végzek a faluban. Ezzel párhuzamosan máig aktív táncosként tanítom is mezősi falvak (így például Dombostelke) hagyományos táncait, az elmúlt tizenöt évben sokszor utaztattam Magyarországra dombostelki hagyományörzőket, és több alkalommal kalauzoltam érdeklődőket a Mezősége.

Tanulmányomban arra vállalkozom, hogy leírjam a „kemény” hagyományörzés (tánc házmozgalom, tánc házas turizmus) hatását egy mezősi falu, Dombostelke mai tánc kultúrájára. Ezzel szoros összefüggésben fontosnak tartom bemutatni, hogy ezek a változások milyen hatással vannak a falu közösségére, hogyan alakítják, befolyásolják mindennapjaikat, szociális kapcsolataikat, hagyományaikhoz való kötődésüket.

A terep bemutatása

Az erdélyi Mezősége a magyar lakosság a 17. század óta szigetszerűen szét szóródva, román falvak közé ékelődve, túlnyomóan vegyes lakosságú településeken él (Kósa-Filep 1980). Erdély többi nagytájával összehasonlítva Mezősége földrajzi, gazdasági és infrastrukturális értelemben is elmaradott terület, ahol az egymással szimbiózisban élő nemzetiségek egy sajátos, gazdag, archaizmusokban bővelkedő kultúrát alakítottak ki az elmúlt két-három évszázad alatt (vö: Kósa 1998: 334; Martin 1995: 110). Történeti és tájékológiai vizsgálatok szerint

- 7 Érdemes, hogy a magyar néptáncosok körében is megszületett a „tere pmunkás mítosza”, hasonlóan, mint a Malinowski utáni korszakban a néprajzosok körében (vö: Kaschuba 2004: 61).
- 8 Itt kell megemlíteni, hogy az erdélyi falvakban a kívülről érkező érdeklődőket nem különböztetik meg: tekintet nélkül arra, hogy az illető kutatni vagy kikapcsolódni érkezik a helyszínre, a folklórjelenségek iránti érdeklődőket általában egy kalap alá veszik: „vendég”, „idegen”, illetve „magyar”, „magyarországi” megnevezést használnak velük kapcsolatban.
- 9 A tanulmányban szereplő adatok, történetek esetlegesen személyes érzéseket sérthetnek, lokális társadalmi kapcsolatoknak árthatnak, ezért a falu nevét megváltoztattam, az adatközlők nevét nem, csupán nemüket és korukat tüntettem fel.

a 17–18. századi nagymértékű pusztításokat (hadjáratok, járványok, népvándorlások stb.) a terület gazdasága és ökológiája máig nem tudta kiheverni, az elzártságból nem tudott kilépni, sőt a rendszerváltás óta még rosszabb lett a helyzet (vö: Makkai 2003: 40–61, 119–120; Varga 2011: 20–25). Ma, a sikertelen „visszaparasztosodási” folyamat végén, a falvakban lakók többsége termelőszövetkezeti nyugdíjból él, ezt a már elavult földművelési, állattenyésztési stratégiákat követve igyekszik kiegészíteni. A fiatalok számára ez az élet kevés perspektívát nyújt, a legtöbbjük városba költözik, így a mezőségi falvak erősen elöregedő tendenciát mutatnak (vö: Kiss–Molnár–Varga 2011: 8–9).

Az erdélyi Mezőség tradicionális zenei- és táncművelését meglehetősen későn, csak a 20. század közepén fedezte fel a néprajztudomány (Mezőség felfedezésének korszakait lásd Keszeg 2010: 13–17), mára azonban rengeteg hang- és filmfelvétel, szöveges lejegyzés, fotó stb. áll rendelkezésünkre, ezek mellett néhány összefoglaló írás is született (pl. Martin 1995., lásd a mezőségi táncdialektusra, illetve a Mezőségen táncolt tánc típusokra vonatkozó fejezeteket). A kutatás hiányossága, hogy az archaikus jegyekre koncentráva nagyrészt a több évtizeddel ezelőtti múlt állapotát, az 1960-as évek közepéig-végéig működő táncos gyakorlatot vizsgálta, és nem reflektált a tradicionális kultúrának – szinte a kutatások megindulásával egyidejűleg elkezdődő – gyökeres átalakulására, sőt az egyes vizsgált jelenségek társadalmi hátterére vonatkozóan is csak ritkán tettünk fel kérdéseket (vö: Varga 2007: 124). A tradicionális és a modernizálódott világ kölcsönhatásai csupán néhány munkában jelentek meg,¹⁰ holott ezek az érintett falvakban időközben jelentős mértékben átforgatták a hagyományos táncok szerepét.

Az általam vizsgált település, Dombostelke Kolozsvártól légvonalban mintegy 40 km-re észak-keletre, Kolozs megyében fekszik. A körülbelül ezer főt számláló falu lakosságának nagy része magyar, kisebb része román származású. A román lakosok mindennapos kapcsolatban vannak a többségi magyarsággal, együttélésüket segíti, hogy folyékonyan beszélnek egymás nyelvét (vö: Kiss–Molnár–Varga 2011: 6–7).

A közösségi táncolás, a szórakozás hagyományos alkalmi, a hétközi *táncok* Dombostelkén az 1960-as években szűntek meg. A lakosság zömét kitevő ötven

10 Kovács Flóra tanulmánya a néprajzi irodalomban és a táncművészet köztudatban a hagyományainak megőrzéséről ismertté vált Szék község kultúrájának 20. század végi változását mutatja be, érintve a táncalkalmak körülményeinek átalakulását (Kovács 2000). Molnár Péter tanulmányaiban a hagyományos és modernizálódott táncművészet összevetésén keresztül a tánc társadalmi szerepét, helyét vizsgálja két mezőségi falura vonatkozóan (Molnár 2005, 2011). Könczei Csongor több tanulmányában érinti a hagyományos táncművészet jelenkori változásait (Könczei Csongor 2004a-c).

év feletti korosztály számára az évente egy alkalommal megrendezett juhmérés utáni táncmulatság, néha a szüreti bál, illetve a falun kívül megrendezésre kerülő különböző fesztiválokon, falunapokon való fellépések jelentik az egyedüli lehetőséget a táncolásra. A táncba való belenevelődés tradicionális kereteinek felbomlásával megtört a hagyományozódás folyamata. A ma felnövekvő generáció már az idősebbek számára szinte teljesen ismeretlen diszkótáncokat járja. A táncalkalmak időbeli átstrukturálódásával, a résztvevők körének átalakulásával, a táncok és tánc kíséző zenék formai változásával az idősebb és a fiatalabb generáció között kulturális szakadék képződött.

A kolozsvári táncház és a falusiak kapcsolata

Az 1970-es évek elején, az első budapesti táncházak nyomán kibontakozó népművészeti mozgalom az országhatárokon túl is felkeltette az érdeklődést a Kárpát-medence népi kultúrája iránt. A kolozsvári táncházak azzal a sajátos többlettel „büszkélkedhettek”, hogy a környező falvak hagyományőrzői elmaradhatatlan vendégei voltak egy-egy táncos összejöveteleknek. A kolozsvári táncház népszerűségének fokozódásával a városiak mellett egyre több fiatal vonzott a Mezőség falvaiból is. A Dombostelkéről, Buzából, Székről és Visából származó fiatalok a táncházakban olyan befogadó közegre találtak, ahol a faluból hozott tudásuk és kapcsolatrendszerük miatt fontossá vált személyük. Mindez érzelmi- leg is megkönnyítette beilleszkedésüket a nagyvárosi társadalomba. Itt fontos megemlíteni a táncházak társadalmi kohéziós szerepét: a falusi, sokszor még népviseletüket őrző idősek közös szórakozási alkalmat találtak a városi, értelmiségi középiskolás, főiskolás, egyetemista és munkásfiatalokkal.

Kiemelkedő erdélyi táncházas személyiségek (Kallós Zoltán, Könczei Ádám stb.) jó kapcsolatot ápoltak a magyarországi kutatókkal, táncosokkal, akik legtöbbször az ő segítségükkel jutottak el hagyományőrző magyar falvakba.¹¹ Az 1980-as évek közepétől kezdve az érdeklődők száma fokozatosan nőtt.

11 Andrásfalvy 1993: 45–47. A kezük alól kinőtt generációból számosan költöztek át az 1980-as évek végétől Magyarországra (vö. <http://www.hagyományokhaza.hu/oldal/1740/>). A kommunista hatalom az erdélyi táncházakat az 1980-as évek közepétől fokozatosan betiltotta, működésüket ellehetetlenítette. A táncházások nagy része Magyarországra költözött, akik Erdélyben maradtak, nagyrészt felhagytak a táncházas életformával. Az újraindítók feladata volt új alapokat teremteni 1990-ben, az új társadalmi és politikai helyzetben.

A táncházas turizmus

A revival táncházmozgalom megerősödésével, nemzetközivé válásával az erdélyi népművészet a turizmus egyik célpontjává vált: az 1990-es rendszerváltástól kezdve néhány, döntően magyar lakosságú helységben (például a mezőszegi Széken vagy a kalotaszegi Mérában) megszokott résztvevőkké váltak a fényképező és filmező külföldiek, elsősorban magyarországiak.¹² 1992-től kezdve máig számos népművészeti tábort szerveznek, melyek közül az egyik legnépszerűbb a Kallós Zoltán szülőfalujában, Válaszúton tartott mezőszegi tánc tábor.

A folklór és a turizmus összekapcsolódása világszerte ismert, a kapcsolat történetének kezdetei hazánkban visszanyúlnak a néphagyományok, népművészet osztársadalmi felfedezésének korába, a 20. század elejére (Fejős 1992: 338). Különösen erős a néphagyományok idegenforgalmi célból való felhasználása Kelet-Európában, ahol a nyugati polgári kultúrától eltérő, egy nyugat-európai turista számára tehát megfelelően egzotikus néphagyományokat is be tudnak mutatni.¹³ Szabó Zoltán a táncházas turizmus három fő formáját különbözteti meg:

1. **Közvetlen**, amely során a „valódi” folklórt saját környezetében ismeri meg az erre „szpecializálódott” „turista”.
2. **Átmeneti**, amelyben a „valódi” folklórt hagyományos környezetéből kiszakítva, színpadi produkcióként ismerhetik meg a nézők. Ebben az esetben a „turisták” maguk az adatközlők.
3. **Közvetett**, amelyben már nem az adatközlők közvetítik a folklórt, hanem azok, akik közvetlenül (vagy közvetve) az adatközlőktől tanulták. Emiatt ma már inkább a folklórizmus közvetítéséről beszélhetünk (Szabó 2006: 180).

- 12 A táncházas turizmus felerősödése, illetve elterjedése után egy-egy széki lakodalom vagy mérai juhmerés sikerességhez, presztízséhez már sok esetben a jelenlévő néprajzosok, bábészok turisták száma is nagymértékben hozzájárult.
- 13 Fejős Zoltán Magyarországot folklór nagyhatalomnak tartja, ahol különösen élesen vetődik fel az autentikusság kérdése. Ez sokszor anakronisztikus, hiszen a turisták és a népművészek találkozásai és egymással folytatott interakcióik során eleve egy új, a hagyományostól eltérő helyzet alakul ki (vö. Fejős 1992: 338, 343). Ebből a szempontból fontos a táncházak, táncmulatságok által biztosított turisztikai lehetőség, ahol a vendégek aktív résztvevőivé, alkotóivá válhatnak az eseményeknek. Mindez egyenrangú felek kulturális találkozásának, az egymástól való tanulásnak ad lehetőséget (vö. Fejős 1992: 344).

A táncházások és a dombostelkiek kapcsolata

A dombostelki tánckultúra felfedezésének és tudományos dokumentálásának kezdete (1960-as évek), majd a kolozsvári táncház elindulása után (1977) (Könczei Csongor 2004b: 78) a dombostelki táncosok (fiatalok és idősek egyaránt) hamar jó kapcsolatokat alakítottak ki a kolozsvári és magyarországi kutatókkal, koreográfusokkal és táncházásokkal. A relatíve könnyű kapcsolattartást több tényező is elősegítette:

- Dombostelke közel fekszik Kolozsvárhoz. Az 1970-es évektől megerősödő romániai iparosítás munkaerőigényének kielégítése miatt a helyközi buszjáratok is egyre sűrűbbé váltak.

- A városban dolgozó vagy tanuló dombostelkiek jelentős részét képezték a kolozsvári táncházak falusi látogatóinak. Közvetlenségük, jó kapcsolatteremtő képességük miatt gyorsan megbarátkoztak a többi táncházas fiatalal. Ennek köszönhetően többször előfordult például, hogy Dombostelkén az 1980-as években kolozsvári táncházas zenekarok muzsikáltak ki a helyi bálákat.

- Kallós Zoltán válaszúti származású, kolozsvári néprajzkutató, dombostelki rokonságára támaszkodva már az 1950-es évek elejétől kutatott a faluban. Az ő kalauzolásával sok erdélyi és magyarországi érdeklődő érkezett Dombostelkére.

- Nyelvi akadály sem állt a kapcsolatteremtés útjába, hiszen a falu lakosságának nagyobb része magyar, de a román lakosság is jól beszél magyarul.

- A romániai kommunista rezsim az 1970-es évek közepétől tiltotta a magánházaknál történő vendégfogadást. Ebből a szempontból nem volt elhanyagolható, hogy Dombostelkén nem működött rendőrőrs, így az érkező látogatók viszonylag háborítatlanul mozoghattak a faluban (vö: Molnár 2011: 67–69).

A táncházas turisták látogatásai az 1980-as évektől, elsősorban különböző táncos-zenés társadalmi események (elsősorban lakodalmak) alkalmával váltak egyre gyakoribbá. A magyarországi táncházas turisták főleg a specialistákat, jó táncosokat, illetve a könnyebb kapcsolatteremtés miatt kolozsvári táncházas ismerőseik falun élő rokonait keresték fel. A magyarországiak elszállásolása ugyan tilos volt, a jó rokoni, ismerősi kapcsolatok ápolása miatt mégis többen vállalták a kockázatot.¹⁴ A fent vázolt kapcsolatrendszer jellegzetességeiből adódóan a faluban ekkor már halványan körvonalazódni kezdett azoknak a köre, akik szinte állandó kapcsolatot tartanak fent a kutatókkal, illetve a táncházásokkal.

14 Fontos tényező volt ebből a szempontból még, hogy a vendégfogadás önmagában társadalmi presztízt jelentett (és jelent ma is) a falusiak körében, ami egy anyaországi vendég esetében még tovább nőtt.

A „táncházas turizmus” előbb említett három változatára Dombostelke tánckulturájával kapcsolatban számos példát találhatunk. *Közvetlen* táncházas turizmusnak leggyakrabban egy-egy hagyományos bál, táncmulatság kapcsán lehetünk tanúi, amelyen külső érdeklődők¹⁵ is részt vesznek, és figyelemmel kísérik, esetleg dokumentálják az eseményeket, sokszor aktívan is belefolynak a mulatságba. Az 1990-es évek politikai, társadalmi történései változást hoztak ezen a téren is. A *közvetlen táncházas turizmus* mind erőteljesebbé, egyre „keményebbé” vált, sőt a táncházas turizmus *átmeneti* formája is megjelent: a táncházások egyre több énekest, táncost vittek különböző tánc táborokba, fesztiválokra. Az *átmeneti* típus Dombostelkén az utóbbi évtizedben jelentős hatást gyakorolt a faluközösség szociális kapcsolathálójára, a hagyományőrző táncosokat gyakran hívják erdélyi, anyaországi, külföldi fesztiválokra, néptánc táborokba vendégszerepelni.¹⁶ Az említett két „út” vezet a közvetett táncházas turizmushoz. A dombostelki tánc hagyományokkal 1990 óta egyre többször találkozhatunk városi táncházakban, illetve színpadi előadások keretei között feldolgozott formában.

Mára a dombostelkiek és a táncházások kapcsolata szinte mindennapossá vált, a kedvelt, gyakran felkeresett és szerepeltetett adatközlők köre szinte állandósult. A fentiek mellett ennek több oka is van:

– Csak kevesen tudnak elszakadni több napra a falusi teendőtől, valamint az idősebbeknek sokszor gondot okoz a hosszú és fárasztó utazás. Helyettük sokszor a fiatalabb generáció képviselteti magát, akik közül már kevés a jó táncos.

– Gyakorlati szempontok is szerepet játszanak: gyakran olyan táncost kérnek fel vendégszereplésre, aki rendelkezik autóval. A csoport kialakításánál természetesen ilyenkor a sofőr rokonai, barátai előnyben részesülnek.

– A nők általában a férfiak által jutnak táncolási lehetőséghez, alapvetően a férfiakat hívják (sokszor név szerint) egy-egy előadásra, tánctanításra. Természetesen elsősorban feleségüket, testvérüket, valamelyik rokonukat választják kísérorúknak.

– A táncosok megválasztásánál rokoni szálak mellett fontos tényező a falu egy-egy lakosával ápolt jó viszony, a barátság is:

15 Általában amatőr néptáncosok, néprajzos hallgatók, néptánc csoport-vezetők, illetve népzeneészek.

16 A teljesség igénye nélkül csak néhányat említek: dombostelki hagyományőrző táncosok szerepeltek a 2007-es budapesti Országos TáncHázTalálkozó és Kirakodóvásáron, 2008-ban Szegeden többnapos tánctanítás résztvevői voltak, rendszerint jelen vannak a Szamosújváron évente megrendezésre kerülő Mezőségi Néptáncfesztiválon.

„Mer’ ez a Márton [a kocsmáros], ez a Gizi férje, ez nem jó táncos. De azért meghívták, mer’ a büfébe mindég oda mennek a magyarországiak...”¹⁷

A falu lakosságának e csoportja részben egy külső kapcsolati rendszer (a kolozsvári táncházások rokonai-ismerősei, a speciális tudásuk alapján „kijelölt” adatközlők), részben egy belső kapcsolatháló (az előbbieik szomszédi, barátai stb.) alapján szerveződött.

Változások a tánckészletben és a táncok formai megjelenésében

A hagyományos paraszti tánckultúra iránt megnyilvánuló folklorista érdeklődés és az ebből sarjadó táncház revival-mozgalom befolyásának köszönhetően kezdődtek Dombostelkén (is) az egyes hagyományelemek tudatos megőrzésére tett kísérletek. Kallós Zoltán rokoni kapcsolatai és korábbi folklórgyűjtései közben szerzett ismerősi kapcsolatai révén a Kolozsvárra került táncházas dombostelki fiatalokból tánc csoportot szervezett az 1980-as évek elején (vö: Molnár 2011: 67–68). A csoport tagjai több ízben megjárták Románia nagy folklórfesztiváljait.¹⁸ Az 1960-as években született táncosok Kallós útmutatásai alapján visszatantulták az 1940-es években született korosztály által már nem használt *lassú cigánytáncot*, valamint a *négyest*, amit organikus módon az 1920-as években születettek táncoltak utoljára.¹⁹ Az 1970-es évektől a városi táncházakba járó fiatalok a tánc tudás tekintetében kiemelkednek a korosztályukból. A kortársaik által használt mozdulatokat (átvető, forgás, a hát mögé történő, egyszeri eldobás és kar alatti forgatás) ők is ugyanolyan – sokszor esetlen – módon táncolják, mellette azonban sok olyan motívumot (csapásoló figurákat például) alkalmaznak, amit csak a korábbi generációk ismernek, sőt a táncházakban új, addig Dombostelkén nem használt motívumokat (pl. a kétkezes forgatást) is elhozta a faluba. Az 1990-es évektől, különböző magyarországi fellépésre utaztatott hagyományőrzők közül is tudunk néhány táncosról, aki a különböző fesztiválokon látott, számára addig ismeretlen motívumokat is beépített a táncába, sőt

17 66 éves asszony, gyűjtötte Stein Kata 2007. 04. 23-án, Dombostelkén.

18 Erről az MTA ZTI Néptáncosztályának az 1981-es és 1982-es székelyudvarhelyi táncház-találkozóon készített felvételei (MTA ZTI Ft. 1113, 1143.) és újságcikkek (Kelemen F. 1982) is tanúskodnak.

19 A csoportban táncolóok visszaemlékezése szerint a faluban ők már nem is látták a négyest, ami a lakodalmak tánckészletéből is kikopott az 1940-es évek közepére.

akár új tánc típus megtanulásával is próbálkozott. Az 1980-as években működő dombostelki táncsoport tagjai a legényesek közül a faluban ekkor még virágkorát élő *tîrnăveană*-t táncolták. A sűrű legényest, tánctechnikai nehézségek miatt nem tanulták vissza. A táncfolklorisztikai és tánc házas kánon által a nem tradicionálisnak tartott polgári társastáncokat egyáltalán nem táncolták sem színpadon, sem pedig az otthon, általuk szervezett bálokon.

Dombostelkén az 1990-es évek végén már tapasztalható volt, hogy a folklorista érdeklődés hatására felértékelődött a hagyományos tánc kultúra belső megítélése, és ezzel együtt a hagyományőrzés fontossága. Az idősebb, gazdag motívumkészlettel rendelkező táncosok – mivel őket hívták meg a filmfelvételekre, fesztiválokra, és tőlük tanultak a városi fiatalok – hírneve hamar megnőtt. Ugyanakkor a tizenéves fiatalok sokszor már azért sem próbálkoznak a hagyományos táncok előadásával, mert szégyellik magukat a vendégek előtt, akik nagyobb része – révén táncgyűttesekben szocializálódott fiatalokról van szó – sokkal jobban tud táncolni, mint ők. A faluba látogató tánc házasok sokszor egyoldalú érdeklődése miatt a helyi fiatalok és közöttük szinte egyáltalán nem alakul ki kapcsolat (annak ellenére, hogy életkorban közel állnak egymáshoz), amit a helyi fiatalok nem is vesznek mindig jó néven.

„Ne is haragudj, Sanyi, de te is mind az öregeket... [keresed.] Bejűnnek a magyarországiak, s mi nem is vagyunk. Mintha nem is lennénk. Még jó, hogy te köszönsz... [nevet]”²⁰

Így – paradox módon – a hagyományok iránti érdeklődés a fiatalok körében inkább azok továbbéltetése ellenében fejt ki hatást.

A tánc rendezésre gyakorolt hatás

A Kallós Zoltán neve által fémjelzett tánc házmozgalom másik hatása volt, hogy a városba kerülő fiatalok, akik sok esetben éppen szabadulni igyekeztek saját, „maradinak” tartott falusi kulturális jegyeiktől, más megvilágításban kezdték látni ezeket. Így a dombostelki fiatalok közül számosan saját hagyományaik felé fordultak, hangadóik között ott voltak azok a fiatalok, akik mintegy a családi hagyományaiknak megfelelően jó táncosok voltak. Ekkor ők váltak a faluban a „hagyományok letéteményeseivé”, nem mellesleg pedig ők folytatták a *kezeskedés* hagyományait. Az itt említett személyek az 1990-es évektől a legfon-

20 Tizennyolc éves férfi. Gyűjtötte Varga Sándor 2000. 01. 07-én, Dombostelkén.

tosabb segítői voltak a faluba látogató magyarországi kutatóknak és táncházasoknak. Több alkalommal segítettek helyi táncalkalmak megszervezésében, egy-egy alkalomra (néptáncfesztiválok stb.) táncsoportot állítottak össze a falu jobb táncosaiból – azt lehet tehát mondani, hogy táncszervezési tevékenységüket revival formában folytatták tovább. A folklorizmus által életben tartott folytonosságnak köszönhető tehát, hogy a *kezesség* intézménye még ma sem szűnt meg: azokat a már nagy ritkán előforduló táncalkalmakat (juh mérés, bál), ahol még megfogadott zenészek szolgáltatják a tánczenét, még ma is a *kezesek* irányítják.

A dombostelkiek társadalmi kapcsolataira gyakorolt hatás

Fentebb leírtuk, hogy egy-egy utazás (például magyarországi vendégszereplés) megszervezésekor a táncos adatközlők megválasztásánál, a tánc tudás mellett szerepet játszanak a rokonsági, barátsági kapcsolatok, gyakorlati tényezők, valamint nemi és generációs szempontok is. Ugyanakkor számos jó táncos van a faluban, aki soha nem szerepelt fesztiválokon, táncos rendezvényeken. Közülük a legtöbb olyan asszony, akinek a férje nem táncos. A férfiak körében is vannak olyanok, akik nem kerültek be az érdeklődők látókörébe, a legtöbb esetben azért, mert nem tartoztak a korai időszakban „felfedezett” táncosok rokonságához.

1995-ben a mosonmagyaróvári Lajta Néptáncgyűttes tagjaiként néhányan arra vállalkoztunk, hogy dombostelki táncosokat utaztatunk Magyarországra. A kísérő zenészekkel körülbelül negyven főt terveztünk vendégül látni. A táncsoport összeszervezését két helyi ismerősünkre bíztuk. A végeredmény az lett, hogy a tizenhat dombostelki táncos párból öt pár alig vagy nagyon gyengén tudott táncolni. Ők a szervezők rokonságához, szomszédságához tartoztak, illetve éppen aktuális munkakapcsolatban álltak velük.

Más, hasonló esetek alapján világosan kitént, hogy a belső kapcsolatrendszerben, a „táncosok” kiválasztásakor – főleg a nők esetében – gyakran nem a táncos tudás az elsődleges szempont.

Dombostelkén a fent vázolt külső és a belső kapcsolatrendszer ütközései miatt azonban számos konfliktus keletkezett családokon belül. Az alábbiakban egy, a falu közismerten táncos családjából származó férfi nyilatkozik.

„Most már tudod, hogy mi a helyzet? Kati néni [az adatközlő lánytestvére] egy kicsit haragudott ránk, mert mikor átcseréltem, hogy jöjjön el ő [a feleségére]

mutat] *velem táncolni. Valami csak volt, mer' nem jön hozzánk azóta. Nem hogy haragszik, mert beszélünk, jól vagyunk. Csak nem tetszett neki. Dezső bácsival [a lánytestvére ügyetlen mozgású férje] csak nem úgy táncol persze, mint velem.*²¹

A táncos pár lecserélése visszaütött a táncos férfi családjára. Ezután a hátterbe szorult lánytestvér fia, aki az 1990-es évek elejétől kisboltot üzemeltetett a faluban, bosszúból felmondott a táncos férfi lányának (saját unokatestvérének), aki addig alkalmazottként dolgozott nála.

Az egyik asszony, akinek a családját a korai időszakban (1970-es évek) meglehetősen gyakran keresték fel magyarországi táncházások, időközben megbetegedett, egyre nehezebben táncol. Férje viszont azon kevesek egyike, aki ismeri a helyi férfi szólótáncot.

*„Na, én nem engedem, hogy menjen az uram táncolni. Volt többször, nem csak most. Na? Senkivel többet! Nem engedem! Ha én itthon ülök ő is itthon ül, s kész, ennyi az egész. (...) Akarta vinni az anyatársát, hogy menjen Péter bácsi az anyatársával. S én azt mondtam erre, hogy nem, ez a táncnálalkozó engemet illet és őtet! [ti. a férjét] Mer' mi ketten voltunk nyócvanhétől mostanig jártunk táncolni. (...) A leányom a Pista [rokon és szomszéd, akivel korábban többször szerepeltek együtt] feleségének a testvére után van. Sógornők. Mégis így. Irigy az a Pista. S aztán olyan lett a Mátyás bácsi is [szintén rokon és korábbi táncos társ]. Nem is gondoltuk volna. Olyan jól voltunk együtt, s nézd meg, hogy milyen cirkszt csapott, hogy nem mehetett az anyatársával. Na, hadd vigye, nem haragszunk, de Péterrel [a férjével] nem megy soha. Ő se megy, nem is mondja, hogy menjünk [Péter bácsira néz]. Hát menjenek, nem haragszunk, úgyse kapnak olyan verbunkost, mint ő [Péter bácsi táncára utal]. Az egész faluba csak egyedül ő van.*²²

Miután az asszony évekig nem engedte elmenni a férjét táncolni, fokozatosan kikerültek a külső kapcsolatrendszer által meghatározott körből, egyre ritkábban keresik fel őket az érdeklődők. Ebből kifolyólag a falubeliekkel számos nézeteltérésük van. Egy táncfesztiválon való szereplés alkalmával egy szomszédjukkal együtt emlékérmeket kaptak:

„Tényleg, megvan az ezüstérmünk, amit kapott [a férjem]. És a Pista [a szomszéd] kapott egy bronzot. A város címere van rajta, nagyon szép. Na és (...) aztán mikor jöttünk haza, itthon kiabált át a kerítésen, (...) Megsértett, úgyhogy most is volt egy temetés, aszt meg se' szólítottuk egymást. Neki nénje volt, akit temettek. S ott volt ő is, Mátyás, ott lakik a szomszédba', de nem beszéltek. Úgy

21 59 éves férfi. Gyűjtötte Stein Kata, 2007. 04. 24-én, Dombostelkén.

22 66 éves asszony. Gyűjtötte Stein Kata 2007. 04. 23-án, Dombostelkén.

*megyünk, mint a némák. Nem beszélünk, nem szólunk. Hát ez a Pista tíz éve, vagy több van, hogy nem szól... azért az éremér'. Azt kiabálta át a kerten, hogy ba...uk meg az érmünket, mer' az úgyse' jó semmire.'*²³

A dombostelki táncokról készült felvételeket sokszor sugározzák a televízióban, ami szintén felkavarja a helyiek egymáshoz való viszonyát. Jól szemlélteti ezt az alábbi idézet:

„Azér' mer' [a szomszédot] egyszer mutatták a tévében, há'most hogy mondjam... fölkapott [büszke lett]. Mondjuk már öregek vagyunk, azért egy lasút el tudunk jární, keringőt is jártunk, meg kettőt-hármat, amennyit ők fordultak... – most is néztem – a színpadon, mer néztem a Duna Tévén. Annyit én is tudtam volna táncolni, úgy, ahogy meg vagyok operálva. ²⁴

A vendéglátó-vendég viszonyrendszerben is sokszor problémák merülnek fel: egy-egy, a táncházmozgalomban jól ismert táncos, zenész adatközlő-höz gyakran tömegesen látogatnak el táncházas vendégek. Ezek vendéglátása aránytalanul nagy terhet ró az illető családjára.²⁵ A kölcsönös szívességek-ajándékok terén megkívánható reciprocitás nem mindig működik arányosan, a városi látogatók gyakran kihasználják a falusiak vendégszeretetét.²⁶ Ez a legszembetűnőbbben, az 1980 és 2005 közötti lakodalomalkalmával mutatkozott meg, melyek kítűnő alkalomnak bizonyultak a magyarországi és erdélyi kutatók, táncházasok számára, hogy a hagyományos dombostelki táncokat funkcióban figyelhessék meg, esetleg gyakorolhassák azokat. Visszaemlékezések és saját tapasztalataim szerint is gyakran előfordult, hogy mindenféle meghívás, illetve előzetes egyeztetés nélkül érkeztek külföldi vendégek. Az általam megfigyelt tizenhárom lakodalom mindegyikében előfordult, hogy néhány táncházas vendég a *mutatáskor*²⁷ „diszkréten” távozott a lakodalomból, majd néhány óra múlva

23 66 éves asszony. Gyűjtötte Stein Kata 2007. 04. 23-án, Dombostelkén.

24 66 éves asszony. Gyűjtötte Stein Kata 2007. 04. 23-án, Dombostelkén.

25 A látogatások általában a nyári időszakra esnek, amikor a mezőgazdasági munkák amúgy is lefoglalják a falusi embereket.

26 A fentiek illusztrálására két konkrét példával is tudok szolgálni: 2000 nyarán egy ismert énekes és táncos széki férfi családjánál az egy hétig tartó Széki Napok alatt a harmadik napra már tizenkettőre szaporodott a Magyarország különböző városaiból érkező vendégek száma. A családdal beszélgetve kiderült, hogy mindegyik vendég előzetes bejelentkezés nélkül érkezett, majd egy hét leteltével jóformán szó nélkül „elpárolgott”. 1998 nyarán egy felvidéki csoport érkezett egy széki lakodalomra. Kétnapi vendégeskedés után az esküvőt meg sem várva, több rend viseletet eltulajdonítva a csoport eltűnt. Szerencsére az utóbbihoz hasonló esetek ritkán történnek meg.

27 A dombostelki lakodalomban éjjel körül szünetet tartanak, amikor a vőfélyek egy lavórral, vödörrel a kezükben körbejárnak, és mindenkitől elkérik az ajándékot vagy a fiatal párnak szánt pénzt. Az ajándékozó nevét és a pénzösszeget (azt, hogy az illető mennyit *mutat*) hangosan kikiáltják.

visszatért. Ennek eredményeképp az 1980-as évek végén már a Dombostelkére érkező erdélyi táncházásokat *kudusoknak* [koldus] hívták a faluban, az 1990-es évek közepétől a lakodalmak szervezői pedig előre egy külön asztalt rendeztek be a magyarországi látogatók (az *idegenyek*) számára,²⁸ amit az ajándékot összeszedő vőfélyek kétszer is meglátogattak, sőt a *mutatás* alatt néhányan még a lakodalom helyszínét is körbejárták, hogy a csellengőket beinvitálják.

Sok esetben a helyi társadalom normáihoz való alkalmazkodás teljes hiánya is megfigyelhető volt.²⁹ Ennek a legkirívóbb példáját olvashatjuk az alábbi interjúrészletben:

„*Béla bácsi is figurázott [itt kb.: bohóckodott]. (...) Ő mikor iszik [mindig így viselkedik.] Aztán mind a japánnok [egy japán néptánckutatónak]... figurázott. Aztán a japán gondolta, hogy meg akarja ütni, és húzott neki egy pofont. (...) / Mit csinált?/ Egy esküvőn... (...) [A Nagy családban] van ez a szokás, hogy mikor iszik, akkor... figurázik. Na, ez is figurázott annak a japánnak. Az [a japán] körülbelül gondolta, hogy az meg akarja ütni. Úgy megütötte [Nagy Bélát], hogy mindjárt fel is fordult. (...)*”³⁰

Saját tapasztalataim szerint a szívességek terén a kölcsönösséget a dombostelki vendéglátók nagyon is szem előtt tartják. Amíg a dombostelkiek társadalmi kapcsolatrendszerének alapjait, és a kapcsolódó viselkedési normákat, illetve vendéglátási szokásait meg nem ismertem – különösen a kutatásom első öt esztendejében –, többször kerültem magam is rendkívül kínos helyzetbe.³¹ A falubeli, meglehetősen kiterjedt kapcsolatrendszerem ápolása azóta

28 Ez általában a zenekarhoz legközelebb eső asztal volt. A vendégek számára ezt úgy kommunikálták, hogy innen „jobban hallják a népzenét”, igazából itt csak jobban szem előtt voltak a táncházások.

29 Ezek különösen a nyári tánc táborokban figyelhetők meg. A külföldről érkező vendégek a saját városias viszony- és normarendszerüket megtartva külön kulturális egységet („a tábor”) képeznek egy héten át az adott faluban, melyhez általában a táborba látogató helyiek alkalmazkodnak. Ilyen esetben a helyi viselkedési szokások, a „másság” megtapasztalása szinte lehetetlen. (Tapasztalataimat a kalotaszentkirályi, széki és válaszüti táborokban szerkeztem.)

30 75 éves férfi. Gyűjtötte: Varga Sándor, 1997. 05. 10-én. A történethez hozzátartozik, hogy az illető, Nagy Béla nevű férfi ekkor 70 éven felül volt.

31 Legelső látogatásom alkalmával, 1994 nyarán útítársaimmal egy kirándulásból hazatérve észrevettük, hogy kíváncsi háziasszonyunk belenézett csomagjainkba, sőt néhány használati tárgyunkat meg sem találtuk azon este. Hirtelen haragunkban, a helyzetet végig sem gondolva átköltöztünk egy másik családhoz. A faluban ennek természetesen híre kelt, ami az érintett családra óriási szégyent jelentett. Hazaindulás előtt, pakolás közben megtaláltuk az „ellopottnak hitt” tárgyainkat, ezt el is mondtuk az új házigazdáinknak, de természetesen ez ekkor már nem segített. Csomagjaim felforgatásának ma sem örülnék, de tudva azt, hogy hogyan kell egy átköltözést „lekommunikálni” a két érintett család, illetve az érdeklődők

sem működik teljesen zökkenőmentesen, az igazi barátságok mellett sok időt, energiát és anyagiakat emészt fel egy-egy szívesség „meghálálása”.

Mindez természetesen nagyon egyoldalú képet mutat a táncházas látogatók és a dombostelkiek viszonyáról. Az igazsághoz tartozik, hogy mind Erdélyben, mind Magyarországon nagyon sokan jó kapcsolatot ápolnak dombostelki családokkal. Több, kölcsönösségen alapuló munkakapcsolat, mély barátság, sőt még házasság is alakult az elmúlt évtizedekben ebből a viszonyrendszerből.

A helyi kultúrára gyakorolt hatásról

Napjainkban egy-egy helyi rendezvény, hagyományos táncmultság már nem önszerveződő módon, a helyiek szervezése által valósul meg, hanem kívülről, a külső érdeklődés közbenjárásával. A legszemléltetőbb példa a juhmérés, ami minden tavasszal, Szent György napján, pontosabban az ehhez legközelebb eső hétvégén kerül megrendezésre. Ekkor hajtják ki először az évben a juhokat a legelőre. Mielőtt ez megtörténne, megméri az egyes gazdák juhainak tejhozamát, ami alapján eldöntik, hogy a nyári legeltetés folyamán melyik gazda hány alkalommal mehet megfejni a közös nyájban legeltetett állatokat. A szokás gazdasági szempontból is kiemelkedő jelentőségű a közösség életében. A nap végén a tejmérést zenés-táncos multság követi.

2003-tól kezdve többször előfordult, hogy a mérési multságra magyarországi táncházások fogadtak zenészt.³² 2007-ben az egyetemi hallgatóimmal szemtanúi lehettünk annak, miként jön létre az esti multság külső szervezés eredményeként, valamint 2008-ban annak, hogy mi történik ennek hiányában.

Az első esetben egy lelkes magyarországi érdeklődő volt az esti táncház főszervezője, *kezese*. Ő fogadta meg a zenészeket, a juhos gazdák közössége

irányába, és hogy bizonyos eseményekről kinek mit lehet elmondani – később már sokkal diplomatikusabban kezeltém az ehhez hasonló kényes helyzeteket. Talán szerénytelenség nélkül állíthatom, hogy a dombostelkiekkel jó kapcsolatot ápolok, ehhez azonban hozzá kell tennem, hogy az illető háziasszony máig nem bocsátott meg nekem.

32 Az 1970-es évektől egyre ritkábban fogadtak zenekart a dombostelki juhos gazdák a mérésre. A legtöbb esetben népzenei bakelitlemezekről, illetve kazettákról hallgatták a tánczenét. Az egyre fokozódó magyarországi érdeklődés hatására merült fel az ötlet, hogy felelevenítsék a régi, élő zenés multságokat, az egyre drágább zenekarok miatt azonban ehhez szükséges a magyarországiak anyagi hozzájárulása. Az 1990-es évek végi első mérések anynyira jó hangulatúak voltak, hogy az ezzel együtt járó multság híre viszont széles körben elterjedt a táncházmozgalom berkein belül, egyre több látogatót vonzva.

[*turma*]³³ az ő véleményét is figyelembe vette a juhmérés időpontját illetően. A hajnalig tartó táncban a juhmérés résztvevői emelkedett hangulatban, önfeladten szórakoztak a helyi „büfé”-ben, mindezt a magyarországi látogatók szorgalmasan dokumentálták mint kihalóban lévő hagyományos népszokást. Valóban olyan eseménynek lehettünk tanúi, ahol a dombostelkiek hagyományos közegben, eredeti funkciójában használják néptánchagyományukat. A multság során azonban kiderült, hogy a *kezes* a kellő hozzáértés és az előkészületek hiányában többször hibázott: 1. Nem szervezte meg a zenészek etetését, ami miatt a zenészek felháborodtak és nem akartak zenélni. A kezes helyi ismerősének kellett megmenteni a helyzetet, aránytalanul nagy részarányt vállalva a multság lebonyolításában. 2. A magyarországi *kezes* nem ismerte a juhtartó közösséget, így nem tudta, ki jogosult részt venni a multságon és ki nem. Az egyre növekvő tömeg miatt táncolni nem tudó gazdák egy része hazament, majd másnap a táncházasokkal jó kapcsolatot ápoló gazdától visszakövetelte a mérés költségeire befizetett összeg egy részét.

A 2008. évi mérés körüli szervezkedésről egymástól eltérő információk keringtek, pontosan az időpontot sem lehetett tudni. A dombostelkiekkel való telefonos egyeztetés után végül kíváncsian indultunk útnak a kitűzött napon. Nem kis meglepetésünkre a szállásadónk azzal a kérdéssel fogadott, hogy mi szervezzük-e a mérés utáni multságot. Az esemény napján még nem tudták a helyiek, hogy jönnek-e muzsikálni a magyarpalatkai zenészek vagy nem. Amikor kiderült, hogy mi nem fogadtuk meg őket, a dombostelkiek CD-ket, hangkazetákat kerestek elő, hogy ne múljon el a mérés multság nélkül.

A 2009-es mérés története újabb tanulsággal szolgált. Az előző év tapasztalatán okulva több magyarországi táncházas összefogott, és telefonon egyeztetett a dombostelki juhos gazdákkal a mérés időpontját illetően. A zenészek szállítását és tiszteletdíját a magyarországiak állták, az étkeztetésüket a helyiek biztosították volna. A megbeszélte időpont előtt egy héttel jött a telefonhívás: a juhmérést megtartották az előző hétvégén. Később kiderült, hogy a juhos gazdák két csoportra oszlottak: az egyik részük (közülük szép számmal táncosok) tartották volna magukat a megállapodáshoz, kisebb részük azonban a közel eső román húsvét időpontjára akarta szervezni mérést, mivel ilyenkor az elválasztott bárányokat jó árban lehet eladni. Ezt érthetően fontosabbnak tartották, mint a táncházasokkal való jó viszonyt. Szószólójuk körbejárta a falut azzal, hogy „...*ne a magyarországi tarisnyások határozzák meg, mikor tartunk a mérést Dombostelkén!*”³⁴ és ezzel

33 Turmä. Jelentése: juhnyáj, de a dombostelkiek a juhtartó gazdák közösségét is így nevezik.

34 75 éves férfi. Gyűjtötte Varga Sándor 2010. 01. 15-én, Dombostelkén.

a többséget sikerült is a saját oldalára állítani, így a juhmérés időpontja egy héttel korábbra került. A magyarországi tánc házas turistákkal aktívan jó kapcsolatot ápoló néhány család megsértődött, és kivált a juhos gazdák közösségéből. Ennek hatására a visai *turma* létszáma jelentősen visszaesett, funkciói sérültek. (Például a helyi társadalmat összetartó ereje meggyengült.)

A külső érdeklődés hatása ez esetben tehát kettős: egyrészt rövid távon továbbéltehet egy népszokást, másrészt viszont sérti a faluközösség belső kohézióját, ezáltal hosszú távon saját célját (a hagyomány „örzését”) nehezíti meg.

A juhmérés lassan új funkcióbba kerül: míg korábban a juhos gazdák összetartásának volt a színtere, ma már a helyi hagyományokat reprezentálja a külső érdeklődés számára, valamint a faluközösség néhány kiválasztott személye és a tánc házas turisták közötti kapcsolatot erősíti.³⁵

Összegzés

Tanulmányomban arra vállalkoztam, hogy felvázolom a tánc házas turizmus egy mezőségi falu társadalmi kapcsolataira, valamint a helyi hagyományos kultúra presztízsére gyakorolt hatását.

Dombostelke bekerülése a néprajzi és tánc kutatás látóterébe kétirányú kommunikációs kapcsolat létrejöttét eredményezte, melynek egyik alkotóeleme a hagyományos kultúrával rendelkező faluközösség, a másik pedig az ez iránt érdeklődők csoportja (vö: Molnár 2011: 67). Információk mindkét irányba áramolnak és hatnak: a folklorizmus válaszokra készítette/készíteti a dombostelki közösséget. A helyi lakosság a kezdetektől fogva akarva-akaratlanul érzékeli a hagyományai iránt megnyilvánuló érdeklődést, a hagyományörző kezdeményezést, és reflektál is erre. A hagyományos kultúra felkutatására érkező kutatók, amatőr gyűjtők pusztán érdeklődésükkel is elültették a dombostelki közösségben a még meglévő tradíciók megbecsülésének, felértékelődésének, a már feledésbe merült hagyományok újraélesztésének a gondolatát (vö: Sándor 2006: 26, 28). A helyiek önkéntelenül szembesültek a hagyományörző szerepkel, amelyet a folklorista érdeklődés idézett elő. Az ismertetett folyamat arról tanúskodik, hogy az érték felismerése következtében az eltűnt hagyomány

35 Bartók Béla szavait idézve: „A falu művészete csakis spontán megnyilvánulás lehet; amint abba valaki bele akarja magát ártani és azt mesterségesen akarja irányítani, abban az órában befellegzett a falusi művészetnek.” (Idézi: Sárosi 1972: 16).

egyres elemei visszakerülhetnek a közösség életébe, de funkciójuk átalakul. Más részről azonban a városi érdeklődés hatására kialakult kapcsolatháló, és a hagyományos tudás felértékelődése nagymértékben, és nem mindig pozitív értelemben befolyásolja a belső társadalmi kapcsolatok minőségét, intenzitását.

Zárásként meg kell jegyezni, hogy a táncézés turizmusról szóló diskurzus során általában kevés figyelmet fordítunk az emberek közötti kulturális kapcsolatok etikájára, a folklórjelenségek pedagógiai vonatkozásaira. Pedig ezek esztétikai értéke, közösségképző ereje szembehelyezhető a kizárólag gazdasági érdekből éltetett revü-, és сувениr-folklorizmussal (vö: Bausinger 1982: 85, 90; Fejős 1992: 344).



Magyarországi táncházások táncolnak egy dombostelki táncmulatságon, helyi viseletbe öltözve.

(Készítette Varga Sándor, 2005. január 28-án.)

Szakirodalom

ANDRÁSFALVY Bertalan

1993 Visszatekintés az 1950-es és 60-as évek néptánc gyűjtéseire. In: Felföldi László (szerk.): *Martin György emlékezete. Visszaemlékezések és tanulmányok születésének hatvanadik évfordulójára*. Magyar Művelődési Intézet, Budapest, 41–47.

BABBIE, Earl

2008 *A társadalomtudományi kutatás gyakorlata*, Balassi Kiadó, Budapest.

BAKÓ Boglárka

2004 A terepmunka értelmezése, avagy az etikusság határán. *Kisebbségkutatás* 3. 388–395.

BAUSINGER, Hermann

1982 A folklorizmus-kritika bírálatához. In: Verebélyi Kincső (szerk.): *Az újrarájzolt nép. Hermann Bausinger válogatott tanulmányai*. Forrásgyűjtemény. *Folcloristica* 7. ELTE BTK Folklore Tanszék, Budapest, 79–95.

EMERSON, Robert M. – FRETZ, Rachel, I. – SHAW, Linda L.

1995 *Writing Ethnographic Fieldnotes*. The University of Chicago Press, Chicago.

FAUBION, James D. – MARCUS, George E. ed.

2009 *Fieldwork Is Not What It Used To Be*. Cornell University Press, London.

FEISCHMIDT Margit szerk.

2005 *Erdély-(de)konstrukciók*. Néprajzi Múzeum – PTE Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék, Budapest–Pécs, 123–142.

FEJŐS Zoltán

1992 Folklor és turizmus. Jegyzet a kultúraközi kommunikáció egy lehetőségéről. In: Mohay Tamás (szerk.): *Közelítések. Néprajzi, történeti, antropológiai tanulmányok Hofer Tamás 60. születésnapjára*. KLTE Néprajzi Tanszék, Debrecen, 337–346.

FELFÖLDI László

1998 A tánckutatás és táncoktatás kapcsolata, problémái. In: Karácsony Molnár Erika – Kraiciné dr. Szokoly Mária (szerk.): *Hon- és népismeret, néphagyomány az oktató-, nevelőmunkában*. Budapesti Tanítóképző Főiskola, Budapest.

1999 Folk Dance Research in Hungary: Relations among Theory, Fieldwork and the Archive. In: Buckland, Theresa J. (ed.): *Dance in the Field. Theory, Methods and Issues in Dance Ethnography*. Macmillan Press Ltd., London, 55–70.

HALMOS Béla

2006 A táncházmozgalomról. In: Sándor Ildikó (szerk.): *A betonon is kinő a fű. Tanulmányok a táncházmozgalomról*. Hagyományok Háza, Budapest, 7–22.

HOFER Tamás

1989 Paraszti hagyományokból nemzeti szimbólumok – adalékok a magyar nemzeti műveltég történetéhez az utolsó száz évben. *Janus* VI. (1) 59–74.

JUNKER, Buford H.

1960 *Field Work. An Introduction to the Social Sciences*. The University of Chicago Press.

KAPOSI Edit

1956 Néptáncaink gyűjtésének fontossága tánc csoportjainknál és a gyűjtés módszerei. *Fáklya* 6. 34–36.

KASCHUBA, Wolfgang

2004 *Bevezetés az európai etnológiába*. Csokonai, Debrecen.

KELEMEN Ferenc

1982 Néptáncaink szépsége, ereje. *Új Élet* jan. XXV. (2) A Szocialista és Egység Frontja Országos Tanácsának Képeslapja. Marosvásárhely, 13.

KESZEG Vilmos

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

KISS Géza – MOLNÁR Péter – VARGA Sándor

2011 A terep bemutatása: Mezőség és Visa. In: Varga Sándor (szerk.): *„A visai Kőrís alatt...” Tanulmányok egy erdélyi, mezősegi falu népi kultúrájáról*. Belvedere Meridionale XXIII. 1. 6–9.

KÓSA László

1998 *Paraszti polgárosulás és a népi kultúra táji megoszlása Magyarországon (1880–1920)*. Planétás, Budapest.

KÓSA László – FILEP Antal

1980 Mezőség. Szócikk. In: Ortutay Gyula (szerk.): *Magyar Néprajzi Lexikon III.*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 605–606.

KOVÁCS Flóra

2000 *Változások Szék község életében*. T3 Kiadó, Sepsiszentgyörgy.

KÖNCZEI Csongor

2004a A kolozsvári civilszervezetek mulatsága. In: Könczei Ádám – Könczei Csongor: *Táncház – Írások az erdélyi táncház vonzásoköréből*. Kriza János Néprajzi Társaság, Kolozsvár, 65–69.

- 2004b A Zurboló Táncház – másfél év a huszonötből. In: Könczei Ádám – Könczei Csongor: *Táncház. Írások az erdélyi táncház vonzásköréből*. Kriza János Néprajzi Társaság, Kolozsvár, 77–80.
- 2004c A táncház kulturális paradoxonjai. In: Könczei Ádám – Könczei Csongor: *Táncház. Írások az erdélyi táncház vonzásköréből*. Kriza János Néprajzi Társaság, Kolozsvár, 81–84.
- KÜRTI László
- 1995 Antropológiai gondolatok a táncról. In: Zakariás Erzsébet (szerk.): *Kriza János Néprajzi Társaság Évkönyve III*. Kriza János Néprajzi Társaság, Kolozsvár, 137–153.
- LAWLESS, Robert – SUTLIVE, Vinson H. Jr. – ZAMORA, Mario D. ed.
- 1983 *Fieldwork. The Human Experience*. Gordon and Breach, New York – London – Paris.
- MAKKAI Gergely
- 2003 *Az erdélyi Mezőség tájékológiája*. Mentor, Marosvásárhely.
- MARTIN György
- 1983 A néptáncok rögzítése és lejegyzése. In: Bodai József (szerk.): *Tánc kutatás és tánc hagyomány Dél-Dunántúlon*. Népművelési Propaganda Iroda, Budapest, 175–184.
- 1995 *Magyar tánc típusok és tánc dialektusok*. Planétás, Budapest.
- 1998 Táncrögzítés, tánclejegyzés. In: Voigt Vilmos (szerk.): *A magyar folklór*. Osiris, Budapest, 590–598.
- MOLNÁR Péter
- 2005 A táncház mítosza és valósága: amit a 21. század néprajzosa Széken talál. In: Feischmidt Margit (szerk.): *Erdély-(de)konstrukciók*. Néprajzi Múzeum – PTE Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék, Budapest–Pécs, 123–142.
- 2011 *A néptáncot átalakították*. Hagyomány és modernizáció egy erdélyi falu tánc kultúrájában. In: Varga Sándor (szerk.): *„A visai Kőrös alatt...” Tanulmányok egy erdélyi, mezősi falu népi kultúrájáról*. Belvedere Meridionale XXIII. 1. 49–76.
- MORVAY Péter
- 1953 *Útmutató népi táncaink gyűjtéséhez*. Művelt Nép Könyvkiadó, Budapest.
- NAROLL, Raoul – COHEN, Ronald ed.
- 1973 *A Handbook of Method in Cultural Anthropology*. Columbia University Press, New York – London.

NIEDERMÜLLER Péter

1992 Új törekvések a magyar néprajzban. In: Mohay Tamás (szerk.): *Közelítések. Néprajzi, történeti, antropológiai tanulmányok Hofer Tamás 60. születésnapjára*. KLTE Néprajz Tanszék, Debrecen, 353–369.

PÁLFY Gyula

1990 Útmutató néptáncok gyűjtéséhez. *Honismeret* 2–3. (6 oldalas melléklet)

1991 A különböző filmtípusok és a video alkalmazásának előnyei és hátrányai az archivális célú rögzítésnél. *Zenatudományi Dolgozatok* 1990. 269–272.

PAPP Richárd

1999 Intuitív antropológia. In: Kézdi Nagy G. (szerk.): *Tanulmányok Boglár Lajos 70. születésnapjára*. Szimbiózis, Budapest, 98–115.

PESOVÁR Ferenc

1983 Útmutató a néptáncok gyűjtéséhez. (A táncélet). In: Bodai József (szerk.): *Táncutatás és táncagyomány Dél-Dunántúlon*. Népművelési Propaganda Iroda, Budapest, 152–174.

ROYCE, Anya Peterson

1977 *The Anthropology of Dance*. Indiana University Press, California.

RUBY, Jay

1996 Visual Anthropology. In: Levinson, David – Embers, Melvin (ed.): *Encyclopedia of Cultural Anthropology. Vol. 4*. Henry Holt and Co. New York, 1345–1351.

SÁNDOR Ildikó

2006 „Zene és tánc úgy, mint Széken.” A táncház, mint folklorizmus- és művelődési jelenség. In: Uő (szerk.): *A betonon is kinő a fű. Tanulmányok a táncházmozgalomról*. Hagyományok Háza, Budapest, 23–39.

SÁROSI Bálint

1972 Élő népzene? In: Sebő Ferenc (szerk.): *A táncház sajtója. Válogatás a korai évekből 1968–1992*. Hagyományok Háza – Timp Kiadó, Budapest, 12–19.

SPRADLEY, James P.

1979 *The Ethnographic Interview*. Harcourt Brace Jovanovich College Inc., Orlando.

1980 *Participant Observation*. Harcourt Brace Jovanovich College Inc., Orlando.

STEIN Kata – VARGA Sándor

2010 A táncházas turizmus hatása Dombostelke társadalmi kapcsolataira, és a saját hagyományaihoz való viszonyára. In: Varga Sándor (szerk.): *Kései virágkor. Tanulmányok az erdélyi Mezőség tánc kultúrájáról*. Folkszemle, 2010. október.

http://www.folkradio.hu/folkszemle/stein_varga_tanchazasturizmus/

SZABÓ Zoltán

1998 „Indulj el egy úton...” Adatok a táncházas turizmus kérdéséhez. In: Fejős Zoltán (szerk.): *A turizmus, mint kulturális rendszer*. Néprajzi Múzeum, Budapest, 169–181.

2006 „Elindultam hosszú útra...” Egy társadalmi csoport utazásai a 20. század utolsó három évtizedében. In: Sándor Ildikó (szerk.): *A betonon is kinő a fű*. Hagyományok Háza, Budapest, 161–182.

TARI János

2002 *Néprajzi filmzés Magyarországon*. Európai Folklor Intézet, Budapest.

VARGA Sándor

2007 Néptánc kutatás az erdélyi Mezőségen. *Művelődés* LX. (6–9) 122–124.

2011 Az erdélyi Mezőség a középkortól napjainkig. In: Uő: (szerk.) „*A visai Kőrös alatt...*” *Tanulmányok egy erdélyi, mezőszégy falu népi kultúrájáról*. Belvedere Meridionale. XXXIII./1–2. 10–31.

VIDÁK Zsófia

2011 A kultúra szövege. A kutatás dilemmái – a kutató hatása a kutatott közösségre.

<http://www.felsofokon.hu/a-kultura-szovete/2011/08/08/a-kutatas-dilemmai-a-kutato-hatas-a-kutatott-kozossegre>

WOLCOTT, Harry F.

2005 *The Art of Fieldwork*. Altamira Press, New York.

ZEMPLÉNI András

2000 Hallgatni tudni. A titokról és az etnológus mások életébe való betolakodásáról. *Tabula* 3. (2) 181–214.

A színpadi táncművészet hatása a hagyományos tánckultúrára, avagy „etno-táncmesterek” működése az ezredforduló erdélyi falvaiban

KÖNCZEI CSONGOR

Felvezetés

2006 óta hívnak és járok nyaranta a Széki Napoknak nevezett széki néptánc-táborba tanítani, ahol túlnyomó többségében széki – igaz, közöttük már sok Szamosújváron és Kolozsváron élő, nyáron otthon nyaraló széki származású – gyereket tanítok széki táncokra. Ez a helyzet az elmúlt években számomra két kérdést vetett fel. Az első etikai: mennyire etikus kívülről, tudatosan tanítani egy olyan tánckultúrát, amelyik tulajdonképpen még él? A második pedig társadalomkutatói: milyen folyamatok játszódnak le egy-egy valamikor jelentős táncgyománnyal rendelkező erdélyi falu jelenlegi táncéletében? Ez utóbbi kérdést azért is érzem fontosnak, mert a tudatos hagyományőrzés formái – a helyi néptáncsoport működése, a nyári néptánc-tábor és egyéb rendezvények, táncalkalmak szervezése, amelyek a hazalátogató gyerekek, fiatalok számára amolyan lokális és egyben etnikus identitást erősítő szereppel bír, nem tudják megállítani a tradicionális táncélet és tánckultúra romlását és felbomlását, hanem új formákat teremtve új funkciókkal ruházzák fel az adott tánckultúra megnyilvánulásait. És természetesen itt újabb kérdések merülnek fel: melyek ezek az új formák? Kik és mit tanítanak és táncolnak jelenleg Erdély falvaiban néptáncként? S egyáltalán, térségünkben mit is nevezünk jelenleg hagyományőrző néptánc-kultúrának?

Tényállás

A színpadi táncművészet mindig is hatott a közösségi tánc kultúrára, tánc történeti tény, hogy a műtánc és a tradicionális népi tánc kultúra között folyamatos a hatás-visszahatás kapcsolat, ezért a műtánc – hangsúlyosan az utóbbi két évszázadban – a hagyományos tánc kultúra egyik legfontosabb alakítójának tekinthető. Ugyanakkor a század-, pontosabban az ezredforduló korának hagyományos népi tánc kultúráját térségünkben a szinte teljes körű felbomlás, illetve átalakulás jellemzi. Ezért a tánc kultúránkat egy fokozott, napjaink társadalmi élete által elősegített „professzionizálódás” jellemzi, azaz lassan már csak a „profik”, a szakmabeliek tudnak táncolni, a többség pedig elfelejt, a tánc tehát kikerült a társadalom közhasználatú entitásai közül. Ez a folyamat korunk tánc kultúrájának egészére vonatkozatható, hiszen manapság, ha valaki valamilyen táncot – a polgári vagy latin-amerikai társastáncoktól a modern táncok széles skálájáig – el akar sajátítani, azt csak a különböző tánc tanfolyamokon, megfelelő képzettségű tánc szakemberek irányításával tudja elérni, s ezáltal önmaga is az adott tánc műfaj „képzett” táncosává válik. Ugyanígy a hagyományos tánc kultúra tudatos ápolásának valamenyny formája (a tánc háztól, a tánc táboroktól vagy az iskolai, bizonyos esetekben tantárgyszerű oktatástól a hagyományőrző műkedvelő néptánc együtteseken át a hivatásos tánc művészetig) elősegítette egy új, gyakorlati néptánc szakember, azaz a „néptánc oktató” megjelenését (Könczei Csongor 2004: 131).

A professzionizálódás és a tudatos hagyományőrzés eredményeként Erdélyben is gyakori jelenséggé vált, hogy egyre több *hagyományőrző falusi néptánc együttes* működik. Itt voltaképpen két, gyakran összekapcsolható folyamat egymásra hatását figyelhetjük meg: a tánc hagyomány felbomlásának és a színpadi tánc művészetnek mint *a néptánc* (s ezen belül az etnikus és kulturális identitás) *új reprezentációs formájának* a hatását. A minta a „színpadi néptánc”: egy-egy faluban csak azok a fiatalok ismerik a hagyományos tánc kultúrát (vagy az annak tekintett táncokat!), akik tagjai egy-egy „hagyományőrző” néptánc csoportnak.¹ Így viszont a tánc elveszíti a közösségi szerepét, s csak kiemelt alkalmak reprezentációs közegeként él, és már csak jobb esetekben, ahol a törés a hagyomány és a tánc csoport között még annyira nem éles – mint például a széki Szalmakalap Tánc együttes esetében – tudják még közösségi szórakozás-ként is megélni, használni a táncokat.

1 Megjegyezendő, hogy a revival jellegű városi tánc házakba is többnyire már csak olyanok járnak, akik valamilyen néptánc együttes tagjai.

Összegezve tehát megállapítható, hogy a színpadi táncművészet hatását az utóbbi évtizedekben már nem az új táncformák, tánc típusok vagy akár táncmotívumok elterjedésében, majd a tánc hagyományba való beépülésében lehet nyomon követni, hanem a felbomló tradicionális tánc kultúra új reprezentációs formájának megszületésében.

Visszatekintés

A tradicionális népi tánc kultúrába való *tudatos művi beavatkozás* is immár évszázados folyamat, a tánc mesterek működése a 18. század második felétől, falvainkban hangsúlyosan a 19. század végétől dokumentálható. 1891-ben alakult meg a Magyarországi Tánc tanítók Egyesülete, amelynek intézményesült keretében immár okleveles tánc tanítók fejtették ki tevékenységüket. A 19. században megváltozott társadalmi viszonyok között (a jobbágyság eltörlése, a kötelező sorkatonaság és tankötelezettség bevezetése, a városi cselédkedés, a migrációs folyamatok, a falusi értelmiség megjelenése stb.) mindez az új nemzeti társastánc törekvések, később pedig a népies műtáncok és polgári divattáncok elterjedését és meghonosodását, majd ezek erőteljes folklorizálódását eredményezte a tradicionális néptánc kultúráinkban.²

Miután a 20. század színpadi tánc művészete „felfedezte” a hagyományos tánc kultúrát, az erősen stilizált (és gyakran megideologizált) formák erőteljesen hatottak a falusi táncéletre. Itt először az ún. Gyöngyösbokrétás mozgalom³ hatását kell említenünk, amelyhez az 1940-es politikai változások következtében több erdélyi falu is csatlakozott.⁴ A Gyöngyösbokrétára való felkészülések és a budapesti fellépések jelentősen befolyásolták és meghatározták egy-egy adott falu táncéletét. Később a szocialista országok színpadi tánc művészetére jellemző mojszejevi stilizált formák széles körű elterjedése befolyásolta nagymérték-

- 2 Erdélyben is ebben az időszakban épült be a hagyományos tánc kultúrába a hétlépés, a polka, a gólya stb., minderről lásd részletesen Kavacsánszki 2010.
- 3 „Gyöngyösbokréta” néven azt a rendszeresen visszatérő színházi látványosságot ismerjük, amely parasztcsoportok tánc-, ének- és játékbemutatóiból állt Budapesten 1931-től 1944-ig, minden év augusztus 20-a táján.” Pálfy 1970: 115.
- 4 A Gyöngyösbokrétás mozgalomban részt vevő erdélyi falvak: Csíkmenaság (1941), Csík-szenttamás (1941), Gyimesközéplek (1942), Inaktelke (1941, 1943), Kalotaszentkirály (1941, 1942), Kecsedkisfalva (1942), Kide (1942), Lövéte (1942), Nádasdaróc (1941, 1943), Szék (1941, 1942, 1943) és Szentgerice (1942, 1943) – lásd Pálfy: 1970.

ben a már felbomló hagyományos tánc kultúrát.⁵ Erdélyben a régi Székely, majd Maros Művészegyüttes hatása még az 1990-es években is kimutatható volt magyar falusi táncosoknál, ugyanakkor az említett korszak falusi tanítóinak hasonló stílusú „működése” is hosszan tartó állapotokat eredményezett.⁶

Az 1977-ben Erdélyben is beinduló revival jellegű városi tánc ház is jelentős közvetett és közvetlen visszahatással volt/van a hagyományos tánc kultúrára, amelyek közül a legfontosabbnak talán a „tudatos hagyományörzés” elterjedését tekinthetjük.⁷ A városi tánc házak egyúttal a színpadi tánc művészetre is hatottak, bizonyos értelemben stílusváltást eredményezve – aminek véleményem szerint egy etnokoreológiailag nem értelmezhető „autentikusság” vált a központi ideológiájává –, majd ezen keresztül visszahatottak a hagyományos néptánc kultúrára is: az utóbbi évtizedek néptánc együttesének színpadi koreográfiái megpróbálják visszaadni az „eredeti” tánc hagyományt.

Helyzetjelentés: a „visszatartás” mint a hagyományörzés „aktív” formája

A fentiek eredményeként jelenleg az erdélyi falusi hagyományörző néptánc csoportok oktatóinak túlnyomó többsége vagy városi műkedvelő/hivatásos tánc együttesben táncol, vagy tánc házban. S noha Romániában nincs intézményesült táncpedagógiai képzés, ezért – az amúgy széles körben zajló – néptánc oktatást az esetlegesség jellemzi, amelyik egyelőre teljes mértékben a műkedvelő hagyományörzés szférájához tartozik, mindenezek ellenére (vagy talán ezért?!) igen erőteljes a néptánc oktató „elhivatottság”, így napjainkban egyre több *etno-táncmester működik*, azaz „menti” a hagyományt.⁸ Ezért, ha egyáltalán

- 5 Román vonatkozásban ez a mai napig így van, lásd például akár a hagyományos táncalkalmakkor is a „megkoreografáltságot”, erről bővebben Könczei Csongor 2009a.
- 6 Például a Kolozsvár melletti Györgyfalván a mai napig azt nevezik „györgyfalvi” táncrendnek, amit az 1960-as években megszervezett iskolai néptánc csoport számára állítottak össze a helyi pedagógusok, s ez a „koreográfia” később nemzedékről nemzedékre átöröklődött, a még élő helyi tánc hagyománnyal párhuzamosan és tulajdonképpen vele szemben.
- 7 Például érdekes volna megvizsgálni azt is, hogy a falusi „adatközlők”, később „sztáradatközlők” felfedezése, majd etalonná válása miként hatott egy-egy közösség tánc kultúrájára.
- 8 Könczei Csongor 2010b. Ugyanakkor a néptánc oktatás Erdélyben még nem, de Magyarországon már szervezett formában történik, ahol a hivatásos néptáncpedagógusok, táncoktató együttesvezetők szakmai szervezetekbe tömörülnek. És akkor kérdezem: nem lehet-e ebből a szempontból párhuzamot vonni az egykori Magyarországi Tánctanítók Egyesülete és például a Martin vagy Muharay Szövetség között?

(vagy hipotetikusán) beszélhetünk még funkcionális néptáncművészetről, akkor egy-egy adott falu vagy vidék táncművészetét a magyar néptáncművészet által a 20. században felgyűjtött és archivált táncanyag „visszatartása” változtatja meg – adott esetekben gyökeresen és gyakran visszasan. Rövid tanulmányom alapvetően ezeknek a jelenségeknek a bemutatására vállalkozik. Példáimat az általam jól ismert Kolozsvár környéki falusi hagyományőrző tánc csoportok helyzetéből, működéséből veszem.⁹

Ezen belül többféle helyzetet különböztethetünk meg:

1. Ahol a működő tánc csoport tagjai még részesei lehetnek a helyi tánc hagyománynak (például Magyarpalatka, Méra vagy Szék esete). Itt általában (igaz, a városi tánc házakkal vagy néptánc csoportokkal kapcsolatban levő, ezek által befolyásolt) helyi „oktatókkal” számolhatunk.
2. Ahol a működő tánc csoport tagjai már nem vagy csak alig lehetnek részesei a helyi tánc hagyománynak (például Kalotaszentkirályon, Magyarlónán vagy Várfalván), ezekben az esetekben már egy megszűnt tánc készlet „visszatartása” zajlik, általában a helyi elit (lelkész, polgármester, tanító stb.) kezdeményezésére.
3. Ahol a helyi tánc hagyomány már annyira elkopott, hogy a „visszatartás” már nem tudja ezt követni (például Alsó-felsőszentmihályon, Kisbácsban vagy Gyaluban), így a csoport más falvak, vidékek táncait tanulja. Ez utóbbi két helyzetben már általában „tanult” városi néptáncosok járnak ki oktatni.
4. Ahol nincs állandóan működő tánc csoport, csak bizonyos ünnepi események alkalmából, mintegy „élő hagyományként” betanítanak bizonyos táncokat (például a kisbácsai vagy kidei „csosztánc” szüretkor stb.), de ezek a még régebbi stilizált színpadi táncok gyenge másolatai, s nem az etno-tánc mesterek működésének eredményei.

9 1992 óta szervezem két évente a kolozsvári Ifjúsági Néptánc Találkozókat, a Kolozs megyei magyar néptánc csoportok találkozóját. Az elmúlt két év tizenegy találkozásán az alábbi hagyományőrző tánc csoportok vettek részt: Kalotaszegről az inakelki, a kisbácsai, a magyarlónai, a magyarnagykapusi, a magyarvistai, a mérai, a tordaszentlászlói, a bánffyuhnyadi *Suhanc*, a gyalui *Tulipántos*, a kalotaszentkirályi *Felszeg Gyöngye* és a türei *Gyöngyvirág*, Mezőségről a magyarpalatka, a bálványosváraljai *Árványhaj*, a széki *Kisszalmakalap* és *Szalmakalap*, Aranyosszékről az alsó-felsőszentmihályi, az aranyosegerbegyi és a várfalvi *Aranyosszék*, Erdőaljáról a györgyfalvi és a kolozsi néptánc csoportok. Ezenkívül kalotaszegi egyetemista és diák fiatalok 2009-ben megalakították a *Kalotaszeg* Néptánc csoportot, valamint működött egy időben a hóstáti *Virágos* Tánc csoport is. Fontos megjegyezni, hogy a felsorolt csoportok egy részének a működése nem folytonos, általában oktatófüggő.

És bizony, a felsorolt szituációk gyakran teremtenek visszas helyzeteket. Kalotaszentkirályon például az első erdélyi nyári néptánc tábor hatására kezdtek el táncolni a helyi fiatalok. Itt a kilencvenes évek elején régi kolozsvári táncházak Nádas menti, azaz a közismert „tánc ház kalotaszegit” tanítottak a helybelieknek, és nem a helyi belső lábás felszegi kalotaszegi páros táncot. Ez a helyzet addig tartott, ameddig akadt egy helybeli, „tanult” táncos együttes vezető, aki megtanulta az idősebbektől, valamint gyűjtésekből a régi felszegi táncokat, tudatosan visszatánítva a *Felszeg Gyöngye* együttesnek azokat, viszont ezt a szentkirályi fiatalok – főleg kötetlen táncalkalmakkor – gond nélkül keverik a Nádas menti motívumokkal, figurákkal. Vagy a már csak gyűjtések, táncemlékek alapján történt „visszatánítás” esetében is találkozhatunk furcsa helyzetekkel. Például Várfalván, a helyi elit kezdeményezésére az 1990-es években megalakult egy hagyományörző tánc csoport, az *Aranyosszék* Néptánc együttes, majd később egy nyári, aranyosszéki tánc tábor szervezését is felvállalták. Szakembert keresve jutottak el személyemhez, útmutatásaim által pedig helyi gyűjtésekhez.¹⁰ A gond ott kezdődött, hogy a Várfalvára kijáró néptánc oktató „sajátságosan” értelmezve tanulta meg és tanította tovább a némafilmekről a helyi táncokat,¹¹ illetve, hogy idővel más oktatók is tanították, különböző értelmezésekben ugyanott ugyanazt az anyagot. A helyi emlékezetre kevésbé támaszkodva így az elmúlt évtizedben „megszületett” egy olyan várfalvi-aranyosszékosi (azaz aranyosszéki!) tánc, amelyik csak nyomokban hasonlíthat az egykori helyi tánc hagyományra! És az elmúlt évtizedekben volt néhány teljesen elrettentő példa is, amikor egy adott falutól, vidéktől teljesen eltérő tánc kultúrát próbáltak – ráadásul a színpadi jelenlét miatt nagyon rosszul – betanítani. Ilyen volt például a kisbácsiak szatmári verbunkja mezősegi ruhában előadva, vagy az alsó-felsőszentmihályiak „Mulatós” című „produkciója”, amelyik már sem viseletében, sem zenéjében, sem táncában nem kapcsolódott semmilyen helyi hagyományhoz, hanem egyszerűen egy „dárídós” szubkultúra giccstermékének lehetett felfogni.

10 Demény Piroska *Aranyosszék népzeneje* (Budapest, 1998) című kötet és a MTA ZTI Archivumában tárolt Ft. 1177-es és Ft. 1181-es sorszámú aranyosszékosi némafilmek megszerzésében segédkeztem.

11 Eleve az is kérdéses, hogy mennyire tekinthető helyi tánc anyagnak az említett két aranyosszékosi gyűjtés, hiszen az egyik táncos egy Alsó-felsőszentmihályon született cigánybőgős, a másik táncos pedig Marosugráról 29 évesen költözött Aranyosszékra.

Következtetés: az etno-táncmester mint az élő táncművészet anakronisztikus jelensége

Ha nyomon követjük a régi táncmesterek és a jelenlegi etno-táncmesterek működését, és párhuzamot vonunk közöttük, egy érdekes, ugyanakkor anakronisztikus folyamatot tudunk megfigyelni: a régi táncmesterek újítani, változtatni akarták a falusi táncagyományt, a mai etno-táncmesterek ezzel ellentétben a tradicionális „néptáncot” tekintik etalonnak. S mivel a régi táncmesterek működése szervesen kapcsolódott saját koruk táncművészetéhez, szemben a mai etno-táncmesterek működésével, akik pontosan egy régebbi, rögzített és megmerevedett táncművészetet próbálnak élő hagyományként átadni, megállapítható, hogy jelenleg egy, a kor divathullámaival tudatosan szembemenő folyamat játszódik le, amelyik táncművészeti szempontból tulajdonképpen egy anakronisztikus jelenség.

Pesovár Ernő írta az új magyar táncstílus kialakulásáról: „A táncos ízlés változását tükröző új néptáncstílus kialakulása nem elszigetelt jelenség, hanem szerves része annak az általánosabb érvényű táncművészeti folyamatnak, mely Európa-szerte kimutatható. Ennek az új táncművészetnek közös vonása, hogy a korábbi hagyományból szervesen bontakoztak ki a kor igényeinek megfelelő, korszerű formák, meghatározva a néptánc további alakulását, a néptáncból sarjadó társastáncok és nemzeti táncok jellemző vonásait. E sokrétű, gyökereikben szerteágazó népi-nemzeti táncstílusok európai példáiként a keringőt, mazurkát és polkát idézhetjük. Mindegyiknek megragadhatók ugyanis az előzményei a korábbi hagyományban, s jól szemléltetik a népi-nemzeti karakterű táncok kialakulását, valamint azt, hogy mint divatos társastáncok szélesebb körben is elterjedtek.” (Pesovár 1990: 363): Az előbbi idézettel szemben a mai etno-táncmesterek – mivel már nem organikus és természetes a táncok közösségi elsajátítása és használata – egy rögzített (történelmi) táncművészetet tanítanak,¹² gyakran az adott táncagyománytól amúgy idegen (például nemzetmentő) ideológiák mentén, ráadásul általában színpadi megformáltságban. És ha ezt a több szempontból is „elhivatott” néptáncoktatást elemezzük, akkor zárásként feltehetjük a következő kérdést: biztosak vagyunk abban, hogy a 20. században tudományosan felgyűjtött, azaz rögzített anyag az „igazi”?¹³

12 Ez tényállás, még akkor is, ha adott esetekben az érintett oktató és közösség még „élő kultúráként” viszonyul az oktatott táncanyaghoz! És továbbgondolva a kérdést: ha történelmi táncművészetnek tekintjük az etno-táncmesterek működésének tárgyát, akkor például vonható-e bármilyen párhuzam közöttük és a jelenleg divatos reneszánsz táncgyűjtemények működése között?

13 Hiszen az élő táncművészetet mindig meghatározta, változtatta az éppen aktuális divathullám vagy akár a táncmesterek működése.



Köncei Csongor és Vincze Júlia széki csárdást tanítanak gyerekeknek a X. Széki Napokon. (Készítette Németh Róbert, 2009. augusztus 21-én.)

Szakirodalom

KAVECSÁNSZKI Máté

2010 Társastáncok a magyar paraszti közösségekben. *Folkszemle* 2010. január – http://www.folkradio.hu/folkszemle/kavecsanszki_tarsastancok/index.php

KÖNCZEI Csongor

2004 Amikor a nép táncol, akkor néptáncol? Gondolatok a hagyományos tánc-kultúra jelenkori változásairól. In: Szabó Á. Töhötöm (szerk.): *Lenyomatok 3. Fiatal kutatók a népi kultúráról* (Kriza Könyvek 23.). Kolozsvár, 126–133.

2010a Javaslat a romániai magyar intézményesített táncművészeti oktatás bevezetésére. In: Könczei Csongor (szerk.): *Az erdélyi magyar táncművészet és tánctudomány az ezredfordulón*. Nemzeti Kisebbségkutató Intézet – Kriterion Könyvkiadó, Kolozsvár, 51–66.

2010b *Művészeti szakoktatás, avagy műkedvelő hagyományörzés? Helyzetkép a romániai magyar iskolai néptáncoktatásról* – Műhelytanulmányok a romániai kisebbségekről (NKI kiadvány), 32.

PÁLFY Csaba

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

PESOVÁR Ernő

1990 Új magyar táncstílus. In: Dömötör Tekla (főszerk.): *Magyar Néprajz VI*. Budapest, 363–389.

**Táncalkalom, hagyományörzés,
közösségi szórakozás,
társadalmi jelenség –
35 éves az erdélyi táncház**



*A Táncalkalom, hagyományőrzés, közösségi szórakozás, társadalmi jelenség – 35 éves az erdélyi táncház tudományos ülészak előadói a kolozsvári Tranzit Házban 2012. február 24-én, balról jobbra: Könczei Csilla, Pávai István, Simonffy Katalin, Zakariás Erzsébet és Pozsony Ferenc.
(Készítette Jakab Albert Zsolt.)*

A táncház forrásvidéke

PÁVAI István

A tánchely megnevezésére igen sokféle kifejezést használt a hagyományos közösségi életet élő vidéki magyarság. A tánchely fogalomköre gyakran a táncalomra is kiterjedt, így pl. a *táncház* szó nemcsak azt a helyet jelentette, ahol táncoltak, hanem a falusi fiatalság heti egy vagy több alkalommal megrendezett zenés, táncos, énekes szórakozási formáját, amely a párválasztásban, a párkapcsolatok kialakításában játszott fontos szerepet. Filep Istvánné Győri Klára széki asszony így emlékezik a 20. század derekán az ő házában rendezett táncházakra:

„...az akkori legénységnek eszibe jutott, hogy próbálják meg: Filep Pista nem adná ki haszonbérbe a házat a felszegei fiatalságnak? Táncolni nagyon alkalmasnak találták, gyönyörű szép, fő út mellett, kút az udvaron. Három-négy legény felszerelve jó üveg pálinkával, de kínálják, itatják nagyba, s mondják, hogy kivennék a házat táncháznak, s jó pénzt adnak, taksát, azt mondták: házbír. Az öreg odaadta, kész lett a vásár. S örvendett, mert ahányszor összegyűltek a legények, pálinka mindig volt, s a házigazdát mindig kínálgatták. Én annyiból örvendtem, mert a muzsikaszót mindig nagyon szerettem, pedig nagyon sok nehéz dolgom volt...

Ünnepnapokon délután két órától kezdve jöttek, gyűltek; először a legények, s mindjárt jődögéltek a lányok is. A lakásunk úgy volt: három teremforma, elég jó nagyok. Elöl az első ház, melybe laktunk, ott nem táncolhattak, mert pince volt alatta, s rezgett; közbül a bejáró előszoba, mit itt Széken pitarnak nevezünk. Abba csak a kenyérsütő kemence volt, s körbe jó ülések, jó földbe erősített padok, mit ne lehessen húzgálni, dobálni. Itt is, mikor pihenni akartak, jól ültek, s a harmadik szoba volt a táncnak kiadva. Abba csak egy téglából rakott kemence volt téli fűtésre, s a zenészeknek is mozdíthatatlan pad, magosan, hogy a három tagból álló zenélést ne zavarja beleütközés. Ahol mi laktunk, az első ház, arra is jó volt a fiúknak, hogy ott igyanak. Tíz-tizenöt fiú, mikor mennyi; így mondták: gyertek, pótoljunk. Akkor egyenlően tettek össze pénzt, s üvegből ittak. Csak az jöhetett bé az első házba, aki pótol; nótázva, még zenészt is hoztak bé, s az is ivott: kimentek a táncterembe, s majd csoportostul más rendbeli jött be. Nyáron

volt az udvaron szép nagy csűr, ott táncoltak a drága jó levegőn, éjfél után három- négy óráig, semmi felvigyázás nélkül” (Győri Klára 1975: 141–142).

A fenti idézetből is nyilvánvaló, hogy a tájnyelvben a *ház* szó ’helyiség’, ’szoba’ jelentésű, így a *táncház* a lakóépületnek azt a szobáját jelöli, amelyet táncos mulatozás céljára rendeztek be. A *ház* szó ilyen értelmezése az írott magyar nyelvemlékekben 1395 óta jelen van, s a népnyelvben igen nagy területen általános, annak ellenére, hogy az azonos jelentéstartalmú *szoba* írott alakban már szintén 1300 körül megjelenik (Ortutay Gyula 1979: 497).

A városi táncházak körében az vált köztudottá, hogy a *táncház* kifejezés az erdélyi Mezőség észak-nyugati részén található Szék községből származik. Ez annyiban igaz, hogy a magyarországi táncházak innen kölcsönözték, magával a szórakozási formával együtt, s ezt honosították meg városi környezetben. Erdélyben azonban ez a kifejezés korábban szélesebb körben ismert volt, néha *táncolóház* alakban is. A polgári és értelmiségi úton terjesztett újabb táncalkalmak, bálók, illetve a falvakon is fokozatosan elterjedt művelődési házak szorították háttérbe, ahová a tánchelyet fokozatosan áttelepítették.

1942-ben Csete Balázs érdekes leírását adja a karácsonyi táncrendezésnek a kalotaszegi Nyárszón. Az esemény több tisztségviselőjét említi (*leginygazda, két kócsár, két hivogató, egy pandúr*), ezek szerepkörét részletesen ecseteli, szól a *leginyesről*, a *párról* (táncrendről), a *próbatáncról* (zenészek kipróbálásáról), ahol a zenészek még ingyen muzsikáltak, és a táncos multság helyszínéként a *táncházat* nevezi meg (Kaposi–Maác 1958: 231). De a Széktől Kalotaszegnél jóval messzebb fekvő Székelyföldön is több adat igazolja a ’tánchely’ és ’táncalkalom’ jelentéssel egyaránt bíró *táncház* szó előfordulását (Piroska József 2002: 79). 1958-ban, az akkor 58 éves csíkrákosi Péter Sándor, egyik közismert dalszövegünk kezdősorát így énekelte Sárosi Bálintnak: *Nyitva van a csíkrákosi táncházajtó*. Hasonló szöveg Gyergyóból is előkerült, a megfelelő falunévvvel behelyettesítve: *Nyitva van a gyóditrai táncházajtó*.¹ A 20. század első felében a csíki székelység körében még *táncház* volt tehát a tánchely elnevezése, s hogy ez valóban ugyanazt jelentette, mint Széken, az Bándy Mária és Vámszer Géza korabeli leírásból is kiderül:

„A *táncház* üres, dísztelen szoba, csupán a fal mellett nyújtózkodik egy-egy szál fenyődeszkából rögtönzött alacsony lóca. Annál magasabb aztán a sarokba állított, kecskelábon nyugvó asztal. Az *asztalon* Gömbő cigány trónusaként elcsámpásodott szék kevélykedik. Itt ül a nagy primás, amikor táncrahevítő nótáit húzza. Itt rángatja, itt nyúvi a vonót és *kontorázik* neki sok fia közül felváltva

1 MTA BTK Zenetudományi Intézet Népzenei Archívuma, AP 2985e.

egyik vagy másik. És hűséges élete párja sem hiányzik mellőle, hiszen a híres malacbandában ő a *gardonyos* vagy *tekenyős cigánné*. Így titulázza a falu, mivel a *művésznő* hangszere egy fűzfából teknőszerűen kivájt, hosszú nyakú, három húrral felszerelt alkotmány, amelynek aztán, valószínűleg a gordonkához hasonlítván, *gardony* lett a neve.

A *tekenyős cigánné* ezen a *gardonyon* játszik, éspedig a tánc ritmusának megfelelően bal kezével pengeti a legmélyebb hangú húrt, jobb kezében tartott pálcával ütögeti a gordonkán feszülő három húrt, miáltal abból furcsa doboló hangok szökdelnek elő és elhallatszanak messze-messze, ha kicsiny a falu, felszegről le alszegbe, sokszor még azon is túl, ki egészen a behavazott mezőkre.

A gyermek, akinek *nagyanyó* megígérte: – *hadd el no, ma este én viszlek el a táncba* – nem törődik a *csitorgó* hideggel, hanem *mindegyre kison* a kapuba, hogy leskelődjék, *hallgatkozzék* ezek után a doboló hangok után s amikor fülbe jutnak azok, ujjongva rohan befelé és nagyhangon lelkendezi:

– *Nagymámam lelkem! béállott, béállott a tánc s münk es mehetünk immán.*

Így aztán sok *ember összekerül*, akikkel egészen megtelik a táncház. Öregasszony nem vénasszony, öregember nem vénember és rajtuk kívül is mindenki ott van, aki csak épkezélsz s még nem halni való”. (Kiemelések az eredeti szerzőktől.) (Bándy–Vámszer 1937: 9–11).

Tehát régen Csíkban is *táncház*nak nevezték a falusi fiatalok heti táncmulatságának helyszínét, amelynek berendezése is hasonlított a széki táncházéra: üres szoba, amelynek egyik sarkában a zenészek számára *ácsolt* emelvény, a *cigánypad* állt. A zenészek státusza és szerepe is azonos volt, továbbá a hangszerek, hangszerjátékosok elnevezéseiben is több analógia figyelhető meg (*mu-zsikás–mozsikás, kontra–kontora, gordon–gardon* stb.). A különbség talán csak annyi volt, hogy a székieknél a fiatalok magukban mulattak, a székelyeknek ezt az idősebb generáció passzív felügyelete mellett tették.

A mezőségi, közelebről széki zenés-táncos szokások párhuzamba állítása a csíki (székelyföldi) hagyományokkal azért fontos a táncházmozgalom vonatkozásában, mert a magyarországi és erdélyi városi táncházak a széki tradícióra támaszkodva jöttek létre, s emiatt a városi táncházak körökben kialakult olyan hiedelem, hogy a táncház a székiek találmánya. Ezzel szemben csupán arról volt szó, hogy a városi táncházak létrejöttékor Széken még élt a hagyományos táncház, így modellként könnyen alkalmazható volt. A széki táncoknak a legelső városi táncházakban való alkalmazása táncpedagógiaiilag is a lehető legerősebb választás volt. Martin György így magyarázza 1981-ben a jelenséget:

„Éppen a széki zene- és tánc kultúra bizonyíthatta a legjobban a maga megragadó műfaji-stiliztikai és történeti sokrétűségével a még ép, közösségi parasztkultúra esztétikai és társadalmi használhatóságát...

Szék a legutóbbi évekig a Kárpát-medence szinte élő tánc történeti múzeumának tekinthető a „szeg”-enként (falurészenként) elkülönülő tánc házaival, a községen kívül alig zenélő muzsikusaival, régies és csaknem teljesen ép táncrendjével, többféle sajátos tánc típusával és szervezett, hagyományos táncéletével. A magyar falvak többségének már a századfordulóra felbomló táncéletével és javarészt új stílusú táncaival szemben itt még a 20. század közepén is a régi szervezett közösségi táncélet virágzott, tánc készletében még csak régi és átmeneti típusok uralkodtak, és az új stílus beszivárgása épp hogy csak megkezdődött...

A Kárpát-medence tánc kultúrájának egy korábbi fejlődési szintjén megrekedt archaikus szigeteken mintegy sűrítve, a legteljesebb formájában szinte napjainkig megőrizte az e tájon érvényesülő korábbi tánc történeti divatokat” (Martin 1981: 247–249; lásd még Pávai 1978: 20).

Martin György értelmezése arra is utal, hogy a városi tánc házak létrejöttkor Széken még élő tánc szokások nem helyi keletkezésűek, hanem olyan állapotot őriztek, amely Erdélyben korábban általánosan elterjedt volt.

Csorba János a széki hagyományokat tudatosan megörökíteni szándékozó parasztember a tánc szervezésének és lefolyásának részleteit így ecseteli:

„A tánc szervezést, mint mindenkor, a fiatalság irányította, körülbelül a huszadik század első negyedéig, amikor négy ügyesebb legény megfogadta a cigányt [zenészt] tíz vasárnapra. Ezt kiszámítva arányosan osztották fel, és az első csárdásban kikiáltással tudomására hozták a fiatalságnak, hogy megkezdődött a tíz vasárnap, hogy tudja minden legény és leány, hogy mikor jár le.

A cigány pénzről a legények, a cigány enivalójáról a leányok gondoskodtak. Miután lejárt az öt vasárnap, akkor megint megállította a cigányfogadó a cigányt a csárdásban, és kikiáltotta, hogy az öt vasárnap lejárt, minden legény adja meg a cigány pénzt, és türelmesen szedték, amíg lejárt a másik öt vasárnap is. Akkor újra kikiáltották: ma a tíz vasárnap lejárt, aki még nem adta meg a cigány pénzt, adja meg, mert a következő vasárnap kezdődik a másik tíz vasárnap.

[...] mikor délután begyűlt a tánc, a legények gyűltek össze, a leányok megvárták, hogy a legények hívassák vagy hívják el személyesen őket. Általában az egész fiatal fiúkat szokták küldeni, akik szívesen elmentek, mert akkor az első csárdást a leánnyal ők táncolták, s ez jó alkalom volt, hogy tanuljanak táncolni. A másik előnye meg az volt, hogy a fiatal serdülő fiúk már bátrabban tanulták a táncot, mert úgy érezték, hogy reászolgáltak, és a nagyobb legények elnézéssel is voltak, még ha sokszor zavarták is a szép ütemű táncot...

A fiatal gyerekek elég korán kezdték a táncot, és nemcsak a nagyok táncán, hanem ünnepnapokon csináltak maguknak aprók táncát. A nagyok táncára csak olyan tíz-tizenöt éves kortul mehettek, miután konfirmáltak. Ebben az átmeneti korszakban felserdülteknek mondták őket.

Az ünnepi tánc is, mint akármelyik a csárdással kezdődött. A csárdásról reáfordították magyarrá. A magyar, amit két legény és két leány járt, elég hosszú volt, mert mulattató volt, jól lehetett reá dúdalni [énekelni]. A jobb kedvű, vagyis a tempós legények még tempózni [legényest járni] is szoktak, miután eljárt a magyar. Utána pihenő volt. A leányok kimentek a pitarba, ott elbeszélgettek leánybarátaikkal. A legények vagy kimentek egy kicsit hülepedni vagy némelyik húzatott magának tempót, amibe aztán többen is belekapcsolódtak. A cigány szívesen húzta a tempót, mert onnan inkább került borralaló.

Azután a cigány tudta az ő kötelességét, miután elszívott egy szivart, rákezdett a lassúra. A legények, mint egy parancsszóra, úgy álltak fel helyükről. Egyenként, majdnem libasorban és körbejártak, dúdaltak a muzsika után. Miután elfújtak egy vagy két nótát, megálltak mind, befelé fordulva, körbe. A pitarajtó felül [felől] hagytak egy bejáratot a körben, és a leányok tudták a kötelességüket: a kör bejáratán mindegyik bement hívás nélkül az ő legényéhez, akivel eltáncolta a lassút. Ez olyan gyönyörű, szép és szabályos látvány volt, hogy talán színészek sem tudták volna szebben bemutatni, mint ahogy azt az ősi szokás hagyta fiúról fiúra. A leányok mind belül a körben, háttal egymásnak. A legények meg kívül, szemben egymással, szép, szabályos két lépést léptek hátra, avval ügyesen kifordították a bal vállra hajló leányt a körből, és utána két lépéssel ugyanoda visszafordították a körbe, a muzsikaszó után.

A lassút elég sokáig járták. A cigány három-négy lassú keservest húzott, teljesen egy taktusra. A legény a leány derekát átölelve, a leány meg a legény két vállára tette két karját. Nem egészen ölelte át, a bal kezire piros fődjú [alapszínű] fehérbabos kicsi keszkenyő volt tekerve, jobb kezivel a másik végét fogta, és evvel együtt ölelte át a legény vállát. Ha a cigánynak némelykor olyan kedve volt, hogy sírt a muzsika a kezébe, meg a legény olyan nótát fújta a muzsika után, ami a leánynak szívéhez közel volt vagy bántatta, a legény bal vállára borulva még könnyet is hullatott, ami szinte a muzsikaszó után pergett a legény vállára.

Miután kisírta magát a muzsika meg kidúdalták magukat a legények, egy kis szapora lassú következett. És ezután egy gyönyörű áttétel a csárdásra. Nem volt nóta, esetleg egy-egy belerikkantás, szótagolva. A csárdás megkezdésével egy kis nyüzsgés volt, de utána megint szépen rendbe jött: szép sorrendbe mentek a cigány eleibe, és a cigány minden legény kedvenc csárdását húzta. A legény, miután hármat-négyet fordult a cigány előtt, átadta a helyit a következőnek,

míg ő odébb ment, és még két-három helyen megforgatta a leányt. Utána újra beállt a sorba, hogy a cigány eleibe kerüljen. A csárdás után volt a porka meg a hételpés, és ezzel befejeződött a pár.

A csárdás vagy a porka után a legények, mint egy törvényes helyre, a táncház közepére gyűltek és ott mondták meg egymásnak, hogy a következő párba kit hívnak táncolni. Ebből sokszor vita lett, mert minden legény a legjobb táncos leányt hívta volna, és ha nem tudtak megegyezni, még össze is verekedtek. (Erre az illető leány büszke is volt, hogy miatta verekednek a legények.)

Amikor megkezdte a cigány a következő magyart, akkor kettesével felálltak a legények, újra nevéen kiáltották a leányokat. Azok ismerve a legények hangját, mentek be a körben járó, dúdaló legényekhez, és így megkezdődött a következő pár.

A vasárnapi tánc délután két óraker kezdődött. Ahhoz már nem kellett hívni a leányokat sem, mert ők is mentek hívás nélkül, és gondosan sorrendbe vittek ebédet meg vacsorát a cigánynak. A tánc öste szürkületig tartott, és akkor legények meg leányok hazamentek vacsorálni. Csak a cigány maradt, ő is vacsorált. Utána megint összegyűltek, és táncoltak éjfélig.

Mivel a község nagy volt, a három fertályban [falurészben] három tánc volt. Ha egy legény más faluba kellett volna menjen leányért, azt lecsúfolták, hogy nem kap magának leányt a faluba. Hogy egy leány más faluba menjen férjhez, ilyesmi nem fordult elő. Inkább vínleánynak maradt.

De az hagyomány volt, hogy egyik fertályból a másikba menjenek a táncra a legények. Például Felszegről lement négy vagy hat legény Csipkeszegre a táncra. A barátságtól függett a fogadtatás. A vendég legények csak úgy kaptak táncot, ha az ottani legények adtak nekik leányt. Mivel a más utcára való járásnak mindig volt oka, a legények így oldották meg, hogy a barátság is megmaradjon, s a másutcai legény is tudjon másutcai leányhoz járni” (Csorba 2001: 37–40).

Csorba Jánosnak az a megjegyzése, amely szerint a tánc csárdással kezdődött, nem a szünettől szünetig tartó táncciklusra, táncrendre, helyi kifejezéssel *pár*ra vonatkozik, hanem azt jelenti, hogy a táncalkalom legelején, míg begyűlt a tánc, addig csárdást húztak. Utána kezdődött a táncrendek ciklikus ismétlődése. Ez a szokás sok másik területen is megvolt, pl. Gyimesben is. A fenti emlékek abból az időszakból származnak, amikor már Széken sem kötelezően férfitáncokkal kezdődött a táncrend, ezeket a táncszünetben, külön kérésre húzták a legények. A zenészeknek jobban is tetszett ez a megoldás, hiszen a külön rendelésre járt tánc muzsikáját külön meg kellett fizetni. A széki pár viszont a 20. század első felében még a *sűrű és ritka tempó*val kezdődött. Ezt követte a *magyar*, városi tánc házas nevéen *négyes*. Már neve is arról árulkodik, hogy

rokonságban áll a Kis-Szamos völgyében ismert *lassú magyar* nevű férfitáncsal, amelyet női körtánc kísért, s amelybe olykor beálltak azok a férfiak is, akik éppen nem táncolták a férfitáncot. Ezt a rokonságot erősíti, hogy a székiek viszont, ahol – akárcsak a Belső-Mezőségen – a *magyarban* két párból álló köröket képeztek, három irányváltás után a „kieresztettek” az összefogódzásból, s körben sétáltak, miközben a férfiak a ritka tempó lábfiguráit, csapásoló motívumait táncolták a *magyar* zenéjére. Így természetes, hogy a régi széki táncrendben a *sűrű és ritka tempó a magyarral egy félpárt* képezett. A félpár azt jelentette, hogy bár a *magyar* után mindig volt kis szünet, ami alatt a körök akár fel is bomlottak, a második félpárban minden férfi azzal a nővel táncolt, aki a *magyarban* is párjaként vett részt. Egyébként régen a széki *magyarban* is szokás volt, ami a csárdásból jobban ismert, hogy a négyes körök egyenként törekedtek a zenész elé jutni, s ott egy forgásciklust eljáráni. Ilyenkor a zenész igyekezett az előtte táncolók kedvenc dallamát játszani (Martin 1979: 206–216.).

A második félpár a *lassúval* kezdődött, amit csárdással „ráztak össze”. A második bécsi döntés után, Észak-Erdély Magyarországhoz való visszacsatolása idején terjedt el magyarországi hatásra a *lassú* csárdás, néhány műdallam kíséretével, amit a székiek *szapora lassú*nak neveztek el. Azóta alkalmilag a *lassút* össze lehet rázni *szapora lassúval* is, és csak azután következik az igazi széki *csárdás*. Ez a megoldás viszont nem vált általánossá Széken, inkább a budapesti táncházakban állandósult, mivel a táncházak újabb kori irányítói gyakran egy-egy konkrét felvételtől általánosítanak, nem felvételek sokaságát nézik át, és nem mindig törekednek a hagyomány egykori állapotának tisztázására. Persze ez nem is könnyű a hagyomány felbomlottságának mai állapotában, de a megfelelő szakirodalom és archívumi anyag áttekintésével sok mindent lehetne tisztázni.

A *lassú* kétféle *összerázási* lehetősége (*csárdás* vagy *szapora lassú*) azt is jelzi, hogy az *összerázás* nem egy konkrét tánc típus, hanem egy eljárás, ami egy *lassú* tánc viszonylag gyorsabban való feloldását jelenti. Ennek fényében érdemes újragondolni a magyaroszováti *összerázás* jelentését is, ugyanis az ottani *lassú cigánytáncot* sem mindig ritka szökőssel *rázzák össze*, hanem néha *ritka csárdással* is.

Visszatérve a széki táncrend második félpárjára, elmondhatjuk, hogy a 20. század első felében ez a *lassú–csárdás* táncpárból állt, amelyet alkalmilag követhetett a később elterjedt *porka–hétlépés* táncpár. Az 1925-ös születésű Csorba János vallomása szerint „mikor gyermek voltam, nem minden pár után volt a *porka*”.² Későbbi adatok is azt igazolják, hogy ez a két jövevény tánc sosem vált a széki táncrend szerves részévé, a városi táncházak viszont annak tekintik.

2 Pávai István és Sebő Ferenc gyűjtése Csorba Jánostól Budapesten, 1998. december 19-én.

A városi táncházakban tapasztalható egy még újabb jelenség, ami ellentétes a hagyományos megoldásokkal, és nemcsak a széki, hanem pl. a kalotaszegi táncok esetében is megfigyelhető. Eszerint a városi táncházzenekarok a leggyorsabb, eredetileg cikluszáró páros tánc után közvetlenül kezdik húzni a szintén gyors férfitáncot, ezzel fejezve be a táncrendet. Azon túl, hogy ez komoly erőpróbát jelent a fiúknak, teljesen ellentétes a férfitánc cikluskezdő jellegének eredeti értelmével. A hagyományban élők számára a férfitánc „üzenete” a lányok figyelmének felkeltése, a férfiaság, rátermettség, ügyesség bizonyítása, funkciója a páros táncok előkészítése. Nem véletlen, hogy a Kárpát-medencében magyarok, románok és szlovákok körében egyaránt általános a hagyományos táncrendek olyan felépítése, amelyben a cikluskezdő férfitáncot követi a páros táncok sora. A városi táncházak minden bizonnyal hatásvadász színpadi koreográfiákból vették át ezeket a megoldásokat, hiszen ma gyakran ugyanazok a zenészek muzsikálnak koreográfiákat, mint táncházat, s a táncház táncoló közönsége is jelentős számban amatőr és hivatásos táncosokból kerül ki.

A táncházmozgalom negyven évvel ezelőtt elindított egy olyan folyamatot, amely gyökeresen megváltoztatta az addigi színpadi néptánc jellegét. Ma viszont a színpadi megoldások hatnak vissza a táncházra, megváltoztatva annak eredeti értelmét. Megállapításom nem kíván ítélet lenni senki és semmi fölött, csupán konstataciók egy ma megfigyelhető kulturális trendet. Történelmi távlatban nézve így is jelentős, hogy pár évtizedig a kultúra egy kisebb területén (táncház), a városi emberek egy töredéke a hagyományos falusi modellt követte. Évezredekre tekintve nem ez a jellemző, hanem a városi modellek követése a falu által. Régen a falu önellátó életmódja a városi modellekből is tudott olyan kultúrát teremteni, amely hosszú évszázadok alatt a hagyományos kultúrához idomult. Ma, a globalizált társadalmi térben, a felgyorsult időben erre már nincs lehetőség. Ezért szűnt meg a falusi táncház még olyan erős hagyományú közösségben is, mint amilyen a székieké volt egykor.

Az általános polgárosulási tendenciák ellenére a széki táncházas hagyomány 1970-es évekbeli kései túlélése tette lehetővé annak modellként való felhasználását a városi folklorizmus részéről. Ha ez a kései túlélés Széken nem következik be, akkor minden bizonnyal 2012-ben nem kerülhetett volna sor a magyarországi városi táncházmozgalom 40 éves, az erdélyi 35 éves évfordulójának ünneplésére.



Táncházenészek gyűjtőúton, Gyimesközéplek, 1977. Balról jobbra állnak: Györffy Erzsébet, Sinkó András, Porzsolt Antal (Tóni), Könczei Árpád, Bokor Imre, Székely Levente, Zakariás Erzsébet (Pendzsi), Kostyák Alpár, Pávai István, Sepsi Dezső, elöl: Simó József, Papp István (Gázsa), Zakariás Attila (Zaki).
(A fotó Zakariás Erzsébet tulajdona.)



Táncházenészek gyűjtőúton, Gyimesközéplek, 1977. Balról jobbra: Pávai István, Porzsolt Antal (Tóni), Könczei Árpád, Györffy Erzsébet, Székely Levente, Sinkó András, Zakariás Erzsébet (Pendzsi), Papp István (Gázsa), Simó József, valamint a sofőr, elöl: Bokor Imre és Kostyák Alpár.
(A fotó Zakariás Erzsébet tulajdona.)

Szakirodalom

BÁNDY Mária – VÁMSZER Géza:

1937 *Székely táncok*. Minerva Irodalmi és Nyomdai Műintézet. Kolozsvár, 9–11.

GYÓRI Klára:

1975 *Kiszáradt az én örömem zöld fája*. Sajtó alá rendezte és előszóval ellátta Nagy Olga. Kriterion Könyvkiadó. Bukarest, 141–142.

CSORBA János:

2001 *Bár emlékezete maradjon meg*. Szerkesztette és sajtó alá rendezte Sebő Ferenc. A CD-mellékletet szerkesztette Pávai István. Magyar Könyvklub. Budapest, 37–40.

KAPOSI Edit – MAÁ CZ László

1958 *Magyar népi táncok és táncos népszokások*. Bibliotheca Kiadó, Budapest, 231.

ORTUTAY Gyula (főszerk)

1979 *Magyar Néprajzi Lexikon II*. Főszerk. Ortutay Gyula. Akadémiai Kiadó, Budapest, 497.

MARTIN György:

1981 *Szék felfedezése és táncagyományai*. Tánctudományi Tanulmányok 1980–1981. Budapest, 247–249.

1979 *A magyar körtánc és európai rokonsága*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 206–216.

PÁVAI István

1978 Kell-e eredeti népzene, széki tánc és táncírás? *A Hét* 20.

PIROSKA József

2002 *Küsmőd évszázadai*. Mentor Kiadó, Marosvásárhely, 79.

Táncház és a KALÁKA

SIMONFFY Katalin

Ezerkilencszázkilencvenhét decemberében Ausztráliába mentem filmezni. Karácsony előtt egy héttel érkeztünk meg kollégáimmal, Galbács Pállal és Schaffhauser Ildikóval, Sydney-be. Másnap este, meleg nyári időben, sétára hívtak vendéglátóink, Józsa Erika, a magyar tévéadás egykori szerkesztő-bemondója, és férje, Demian József filmrendező. Hosszas autózás után kertes házak közelében parkoltunk és a virágillatú csendes utcán gyalog sétáltunk az ismerőseikhez.

Kábult voltam a közel 30 órás repülőúttól, nem csoda, ha azt hittem, hallucinálok, amikor széki muzsikát hallottam egy udvarról kiszüremleni. Onnan, ahová betessékeltek. Ez volt ám a meglepetés! Marc, a nyelvünket jól beszélő ausztrál fiatalember, Magyarországon fedezte fel a táncházat, Erdélyben pedig Kallós Zoli bácsit. Azóta együtttest alapított, táncsoportot vezet. Az esténk zenehallgatással telt, és szerveztük a filmezést az óriásváros egyik zöldövezetébe.

Aznap ismét megbizonyosodtam arról, hogy kultúrtörténeti eseményt teremtetünk a hetvenes évek végén, a KALÁKA ifjúsági műsorral, amelyben egymásra talált táncház és tévé.

Ezerkilencszázhetvenhét november 21-én sugározta Bukarestből az RTV Magyar Adása az első KALÁKÁ-t, melyet a kolozsvári Sportcsarnokban szerveztünk, a helyi Brassai Sámuel, a nagyenyedi Bethlen Gábor és a kovásznai Ipari Líceum tanulóinak részvételével. Az *Igazság* napilap beharangozójában több nevet is említ, Ion Moisescu rendezőt, Csáky Zoltán és Simonffy Katalin szerkesztőt és meghívottaikat: Bandi Dezsőt, Farkas Árpádot, Forró Lászlót, Kelemen Ferencet, Lőrincz Lajost és Szabó Zsoltot. A közreműködők közül pedig Mioara Ceaușescu, argeși nótafát, Papp Mártonné Filep Mari széki énekest és „Gioni Răducanu” jazzmuzsikust. A korabeli sajtónak köszönhetően a KALÁKA a Magyar Szerkesztőségek legtöbbet mediatizált műsora lett.

„Annyi már bizonyos – írta róla Krizsán Zoltán 1978. április 21-én, az *Igazságban* –, hogy a magyar adás egyetlen műsorának sem volt még akkor visszhangja lapunkban, mint a Kalákának. Ha jól számoljuk, ötödször írunk az eddigi három műsorról. Meg is érdemlik, mert egyre javul színvonaluk, mind hangulatosabbak, fegyelmezettebbek, és mégis felszabadultabbak.”

A műsor ötlete Csíkszeredában fogant. Ezerkilencszázhetvenhét kora őszén riportfilmezésen találkoztam Pávai Istvánnal. Ő is a kolozsvári Zene-konzervatóriumban végzett, tudtam róla, hogy népzeneét gyűjt és akkoriban a Népi Alkotások Házának szakirányítójaként tevékenykedett. Meghívott magukhoz azzal, hogy „mutatok neked olyat, amilyent még nem láttál”.

Pici lakásukban, a „szintén zenész” Simó Jóskával és Bokor Imrével leültünk a magnó mellé, és Pista hajnalig tett fel nekünk – saját gyűjtéséből is – eredeti népzeneét. Mesélt a Székelyudvarhelyen „beindult” táncházról, és győzködött, hogy képernyőre kell vinni. A magyar adásban ugyanis mindaddig főként hivatásos és félhivatásos néptáncgyűttesek szerepeltek, Feczko Zoltán műsorai-ban. Én akkoriban a *Bölcsődaltól siratóig*, folklór dokumentumfilm-sorozatot szerkesztettem. A Mezőség népzenejét, néptáncait megörökítő adás kiötlője, szakértője és műsorvezetője Demény Piroska zenetanár volt, a filmben szereplő viselet, a tárgyi környezet hitelességét Szentimrei Judit néprajzgyűjtő szavatolta. Olyat, hogy a városi fiatalok tanulják és járók a paraszttáncokat, úgy tudtam, még nem láttak nézőink. (Utóbb Panek Kati Bodor Pálhoz írt levelében olvastam, idézem: „az első táncénekes adást kiengedted a dobozból 1976. március 15-én, szabad madárként útjára bocsátva, hogy hírt adjon Erdély népének arról, hogy ha a szülőföldet elvenni hitték is Trianonkor, de a népzeneiket nem veheti el tőlünk senki.”)

Visszatérve tehát, Csíkszeredában ismerkedtem a táncműveléssel, másnap pedig Székelyudvarhelyen, a Siculus klubban. Onnan már úgy mentem Bukarestbe, hogy ebből műsor lesz.

Óriási lelkesedéssel kezdtünk tervezni, Csáky Zoltánnal szövetkezve. A diákságot céloztuk meg, őket akartuk bevonni a paraszttánc működéskébe. Nehezen ment a műsor elfogadtatása, mert a színházi táncművelés jelentették akkoriban a néphagyományt. Végül kísértam az első KALÁKA-t. Bodor Pál főszerkesztővel ültünk a tévé kávézójában, s amikor kifogytam az érvekből, könnyezve megkérdeztem: „hogya nem érted meg, ez a jövő zenéje a képernyőn.”

(Józsa Erika, akinek elküldtem írásomat rövid észrevételt fűzött hozzá: „Beszéltünk róla, csak biztos elfelejtetted. Pali azért is ódzkodott, mert az én korábbi szerény kis próbálkozásomat lerántotta a kritika. Jó lenne megtalálni azt a cikket, S. írta, de csak akkor hivatkoznék rá név szerint, ha meg is találom. Persze akkor, '74-ben más is sűrűn helyeselt, hogy városi fiatalok ne kontárkodjanak bele a népzenebe.” Józsa Erika és Horváth Károly 1974-ben sugárzott gyimesi riportja után két évvel Boros Zoltán készített Panek Katalival és Csörtán Mártonnal eredeti népdalokat bemutató műsort.)

Bodor rugalmasságát és emberi értékét dicséri az a tény, hogy hamar ráérezett a tánccházmozgalom jelentőségére és teljes mellszélességgel vállalta a továbbiakban a műsor kockázatait.

Így tört utat magának 1977 késő őszén a KALÁKA, és sorra szerelte le a korábbi fenntartásokat azzal kapcsolatban, hogy a néphagyomány beépülhet-e szervesen a városi kultúrába, vagy sem, s hogy nem színpadi mutatvány, nemcsak látványként, hanem belülről is megélhető közösségi élmény. Emlékeztetni szeretnék arra is, hogy az erdélyi tánccház születését megelőzően késhegyre menő vita zajlott a sajtóban a népdal–műdal témára, s ez a műsor a legjobbkor tisztázott elvi és gyakorlati dolgokat, a szellemi és tárgyi örökséghez való viszonyulás tekintetében. De nemcsak a nézők népes taborát, a kritikusokat, hanem minket is egyre jobban meggyőzött arról, hogy mennyire fontos az önazonosság tudatosításához. Minden kánonnal és intézményekkel szembeni lázadásnak ez volt a fontos többlete. A nagy találmánya a tánccháznak, amiben ma is, holnap is hinni lehet: a cselekvő emberi együttlét. Az pedig, hogy a tánccházal és a KALÁKA műsorokkal egy időben a nemzeti értékekre hivatkozó, nacionalista mítoszt építő, Ceaușescu kultúrforradalmát támogató országos mozgalom, a *Megéneklünk, Románia Fesztivál* zajlott, így utólag nézve (is) külön szerencse volt. Mert el lehetett hitetni a hatalommal, a tévé vezetőségével, hogy ez a műsor is annak a szekerét tolja, miközben pontosan tudtuk, hogy ellene dolgozott, ellene nevelt és tudatosított.

A néptáncot a szovjet Mojszejev-együttes mintájára kialakított tánckarok, a Maros, a Hargita, a Vadrózsák és a Ciocârlia színpadi produkcióival azonosították a nézők. Ezek jelentették számukra a népzene is. Ezért volt idegen az eredeti parasztzene, sokan azt mondták róla, hogy nem is magyar.

Az első KALÁKA-t Kolozsváron vettük fel, volt benne vers, játék, szerepelt meghívottként a neves jazzmuzikus Johnny Răducanu, mert „húzó név” volt, és kellett ahhoz, hogy elfogadtassuk a tévé vezetőségével az új műsort. Mind emellé behoztuk a küüllődombói falusi embereket. Ugyanis az első gyűjtőútra, Küüllődombóra magunkkal vittük a műsorban szereplő középiskolásokat is. Ott tanulták meg *A dombói nagy hegy alatt* című népdalt, ez lett a továbbiakban a KALÁKA-induló. Pávaiék együttese, a Barozda muzsikált, Györfi Erzsébet és Panek Kati énekelt. Sokat dolgoztunk együtt, később meghívtunk másokat is, a Bodzafát, az Ördögsekeret, a Regősöket. Volt úgy, hogy egyesített tánccházzenekarok léptek fel. Összesen kilenc KALÁKA készült el három és fél év alatt.

Idővel a kiszemelt iskolák diákjai tanáraik irányításával gyűjtöttek és bemutatották a KALÁKA nyilvános felvételén a közönségnek, a saját vidékük népze-

néjét néptáncait, a viseletet, tárgyi és szellemi hagyatékot. A műsor díszletét gerendákból ácsolták a tévé asztalosműhelyében, román rendező kollégánk, Ion Moisescu tervezte, a széki táncház mintájára. Lebontható volt, mindig vittek Bukarestből a soros helyszínre. A KALÁKA-k óriási műszaki háttérrel, nagy költségvetéssel készültek. Mindig szerveztünk egy közös utat a három szereplő iskola diákjainak, a kísérő tanároknak, szakértőknek. Ismerkedtünk a választott tájegységgel, az ott élőkkel. Ezeket az gyűjtőutakat is a televízió fizette. Erdély minden jeles középiskolája bekapcsolódott a mozgalomba. A kilenc KALÁKA-n 27 középiskola vett részt.

A kolozsvári, marosvásárhelyi, besztercei, után a csíkszeredai CSÁNGÓ KALÁKA „robbantott”. Sikerült a négy csángó vidék, Gyimes, Moldva, Hétfalu és Déva népi adatközlőit, nem kis izgalmak árán, az adás történetében első ízben a képernyőn összehozni. Román rendező kollégánk a Bákó megyei Pártbizottságon kötött ki, a falusi embereket pedig a helyi rendőrök fenyegették meg, hogy otthonoról ki ne merjenek mozdulni. A tordai VÁSÁROS KALÁKA a székelly székek összetartozását, a történelmi gyökereket, a közös hagyományokat tárta föl. Az ötödik után különváltunk Csákyval, ő a kalotaszegi, én pedig a zilahi tematikus KALÁKA-t szerkesztettem. (*Szerelem és halál a szilágysági népművészetben*). Volt még egy műsor Székelyudvarhelyen és az utolsó Rugonfalván, a TÁJHÁZÉPÍTŐ KALÁKA. Az Electrecord hanglemezvállalat három táncházlemezt adott ki a műsorokban fellépő együttesek közreműködésével.

A KALÁKA mozgalom lett, az iskolák versengtek, hogy részt vegyenek a műsorban. A nyolcvanok évek elejéig, a Magyar Adás ernyőként védte a táncházmozgalmat. Isten háta mögötti településekre eljutottak ily módon zenészek és táncosok, láttak élő népszokásokat, jegyzeteltek, fényképeztek, a tévé költségén készült felvételeket megtarthatták. Pávai István és társai a jövőre gondolva gyűjtöttek. A kilencvenes évektől kezdve, amikor már lehetett közölni is, többen jelentettek meg CD-t, DVD-t az akkori anyagokból.

Sok szakember vett részt a közös munkában: dr. Almási István népzene-tudós, Kallós Zoltán népzene-gyűjtő, a tárgyi néprajz területéről dr. Kós Károly, Nagy Jenő, Szentimrei Judit, Lőrincz Lajos és Kelemen Ferenc táncmesterek. Farkas Árpád, a költő, állandó meghívottunk, „szóvivőnk” volt. Az *Alagutak a hóban* c. versét a kalákásoknak írta, s emlékezetem szerint Marosvásárhelyen olvasta fel, először a nyilvánosság előtt. A Csángó KALÁKA-ban Illyés Kinga szín-művésznő volt egyik jeles vendégünk. De hosszan sorolhatnám a helytörténe-szeket, irodalmárokat, művészeket, segítőkész, nagyszerű embereket.

A rugonfalvi KALÁKA mintegy összegzése volt mindannak, amit ezzel a mű-sorral felvállaltunk. Férjem, H. Szabó Gyula, akkoriban a Kriterion Könyvkiadó

szerkesztője ötlötte ki, hogy hozzunk létre egy tájházat a faluban, a Székelykeresztúri Múzeum égisze alatt, magánszemélyek és hivatalosságok támogatásával. A rugonfalvi „múzeumot” 1980 szeptemberében, az utolsó KALÁKA-ban avattuk föl.

A falu legrégebbi házát szemeltük ki erre a célra. Lakóit elköltöztették, az omladozó, pókokkal és poloskával teli épület helyreállításán sok dolgos kéz munkálkodott. Hivatalos engedélyeztetéssel, épületanyaggal a községháza, polgármester segített, kőművesek, ácsok, építők és tanárok köszönetért dolgoztak, hogy fehérre meszelve, kitakarítva, kijavított kerítéssel, zöldellő udvarral fogadjuk a műsorban szereplő diákokat. Többször is lementünk filmezni a munkálatokat. Terveztük és megszerveztük, hogy a házba összegyűjtjük a polgárosodó életformával padlásra, pincékbe, csűrökbe került bútorokat, szőtteket, edényeket, tárgyi emlékeket, egyszerűen mindazt, ami egy parasztgazdaságban valamikor megvolt. Erre a munkára hívtuk meg a kalákás diákok színe-javát, elindítva őket a közeli falvakba, hogy kopogjanak be minden ajtón, ismerkedjenek, tájékozódjanak, milyen volt itt egykor az élet, majd hozzák el azt, amit az emberek a múzeumnak ajándékoznak. A begyűlt anyagot szakemberek irányításával tisztították meg, konzerválták, rendszerezték. Emlékszem, ahogy lelkesen mesélték az udvarra összehordott tárgyak eredetét Fülöp Lajosnak, a keresztúri múzeum igazgatójának.

A kis házban rendre helyükre kerültek a dolgok, ezalatt Vári Attila szerkesztő társammal a tévéfelvétel napján bemutatásra kerülő műsorszámokat ötlöttük ki. Emlékezetessé szerettük volna tenni ezt a nem mindennapi eseményt. Sejtettük, hogy az utolsó KALÁKA lesz, mert Bodor Pál távozását követően kilátásba helyezett utódai kevésbé rázós ügyekért sem tartották volna a hátukat. *Minek fájjon a fejük magyarkodó szerkesztők világmegváltó szándékai miatt.* Emlékszem, ahogy az utolsó pillanatban Bodor minden hivatalos papírt, költségvetést, kifizetéseket, konferansziészöveget aláírt, hogy senki ne állíthassa le a műsor sugárzását. Persze minket akkor, a felvételt megelőző napokban, még ez a szomorú jövőkép sem izgatott. Bízunk benne, hogy a környékről sokan eljönnek, akiknek a keze munkája benne van az utókornak készült emlékhely megalkotásában, és lesznek, akik a Nyikó mentéről elszármazott híres emberekre kíváncsiak. Számítottunk a törzsközönségre, a KALÁKA-k „kemény magjára”, akik élvezik majd az együttléteket, táncolnak, énekelnek, buliznak. A forgatókönyvön eszközölt utolsó simítások feszültségét vörösbor mellett vezettük le, az udvarhelyi Küküllő szálloda vendéglőjében.

A 90-es években, amikor a magyar nyelvű tévéadás újraindulhatott, már elvéve tudtunk a KALÁKA-hoz, egykori honismereti vetélkedőkhöz, könnyűzenevagy régizene fesztiválokhoz hasonló nagyszabású rendezvényt szervezni. Az

évről évre karcsúsodó költségvetésből lehetetlen volt kigazdálkodni a tíz évvel korábban még magától értetődően napokig száznál több embert felvonultató műsorokat. Mai szemmel nézve alig hihető, hogy azokban a szigorúan ellenőrzés alatt tartott években etettük, altattuk, buszokon oda-vissza szállítottuk az énekeseket, táncosokat, útiköltséget, honoráriumot fizettünk a szakértőknek, s mi magunk sem az idő szorításában filmeztünk.

László Csaba koreográfus barátomtól, egykori brassói kalákás diáktól, kaptam néhány fekete-fehér fotót a tájházavató ünnepségről. A fényképezést szemmel láthatóan nem érdekelték a padon ülő műsorvezetők és meghívottjaik, életképeket vadászott. De még így is felismerhetőek a tömegben neves személyiségek, mint Márkos Albert zeneszerző, dr. Molnár István történész, nyugalmazott múzeumigazgató. Ennyi maradt meg a másfélórás tévéfelvételből és egy összesodort plakát. Ez a műsor is, mint sok ezer értékes perc, odaveszett, amikor ezerkilencszáznyolcvanöt januárjában a bukaresti Magyar Adást, párt-határozattal egyik napról a másikra megszüntették.

A kilencvenes években messze kerültem a tánc háztól. A 20 éves évfordulóra készült dokumentumfilmet leszámítva, már csak vendég voltam ünnepi műsorokon, tánc háztáborokban. Amikor írni kezdtem a visszaemlékezést, felmentem a világhálóra tájékozódni. És azonnal kérdések fogalmazódtak meg bennem: vajon hány működő tánc ház van Erdélyben, kik és hányan járnak oda? Azt látom, hogy a néptánc-show ellen egykor lázadó tánc házasok, idővel hivatásos zenészek és koreográfusok lelkében megszelídült az indulat, és manapság egyre-másra színpadi tánc költeményeket szülnék. Hol van már a „le a színpadról a néptáncot” szlogen?

A népi kultúrában paradigmaváltás történt. Tudja-e önmagát folyamatosan megújítani a tánc ház, amikor semmi nem kényszeríti „lenni vagy nem lenni”? Múltjára sokan emlékezünk. Milyen lesz a jövője?



Kecseti táncosok az utolsó rugonfalvi Kalákán, 1980 szeptemberében.
(A fotó Simonffy Katalin tulajdona.)



Az utolsó rugonfalvi Kaláka, 1980 szeptemberében, muzsikál
a székeyudvarhelyi Venyige zenekar: Tárkányi János, Szép Gyula
és Fodor Béla.
(A fotó Simonffy Katalin tulajdona.)

Emlékeim az erdélyi táncműzmozgalom kezdeteiről. A Vasas táncműz Kolozváron

ZAKARIÁS Erzsébet

Örvendetes módon olyan szépen felnőt, megnőt és kiteljesedett a táncműzmozgalom, hogy története van. Valójában ezt remélni sem mertük a múlt század hetvenes éveinek második felében, amikor többen is a jelenlévők közül azon munkálkodtunk, hogy a romániai magyar fiatalok számára lehetőségeket teremtsünk a népzene és a néptánc megismerésére és aktív művelésére.

Ez a mondat nagyon határozott elképzelést sejtet, pedig a megvalósításra irányuló elképzeléseink korántsem voltak ilyen konkrétak és tudatosak, legtöbbször az ösztönösség vezérelt, a cél a táncműzokban való összegyűlés és muzsikálás, táncolás megvalósításában.

Ha a romániai táncműzmozgalom történetét kinyomozni és megalkotni kívánó írásokat, emlékezéseket vagy a kolozvári táncműz 25 és 30 éves évfordulóin, a Barozda és az erdélyi táncműz 30. évfordulóján szervezett rendezvények, tanácskozások, kiállítások koncepcióját vagy struktúráját megfigyeljük, talán nem tűnik elrugaszkodottnak az a megállapítás, miszerint nagyon távol vagyunk még attól, hogy ennek a társadalmi jelenségnek a reális történetét felgöngyölítettnek, megírtak tekinthetnének.

Ennek legfőbb oka nyilván az események viszonylagos közelségében rejlik, másrészt pedig abban a tényben, hogy a kutatandó jelenségnek nagyon sok résztvevője volt. Egy-egy táncműz mint esemény létrehozása, megszervezése is mindannyiszor több ember munkáját vagy részvételét feltételezte, azonkívül pedig százas vagy néha még ezres nagyságrendben is számolhatók az aktív résztvevők, maguk a táncos kedvű, a népzene és a néptánc varázslatos hangulatában feloldódni, hasonló társaikkal magyar kultúra szerint szórakozni, együtt lenni vágyó fiatalok, akik szintén teljes odaadásukkal voltak jelen egy-egy táncműz kialakulásában és működésében.

Személyes tapasztalatból mondhatom, hogy annyira szívügyünk volt a táncházcsinálás, hogy ebből eredően mindenki saját történetének érzi az ő táncházának a történetét, ennél fogva mély meggyőződéssel az egyedüli létezőnek a saját megélt verzióját tartja természetes módon érvényesnek. Erre a sokféleségre még az is rátevéődik, hogy a táncházak kialakulásának első korszakában elég sok volt az ellenségeskedés, rivalizálás az egyes zenekarok, énekesek, táncházcsinálók közt. Ezekre talán nem kellene itt kitérni, de hozzátartozik a majdan megírandó történelemhez.

A táncházak történetéről eddig megjelent írott anyag többnyire az *oral history* módszerét használó, személyes emlékezések alapján megalkotott értelmezés vagy rekonstrukció, esetleg a korabeli sajtóban megjelent tánczással kapcsolatos cikkek egy részét is felhasználta. (Itt jegyzem meg, hogy a Hagymányok Háza honlapján minuciózusan összeállított táncház-bibliográfia sem teljes.) Viszont a sok-sok visszaemlékezés, egyéni emlék közt valakinek majd valamikor finom egyensúllyal meg kell találni a valósághoz lehetőség szerint a legközelebb álló rekonstruált változatot.

A romániai táncháztörténettel következetesen foglalkozók (mint pl. Pávai István vagy Könczei Csongor) az eddig megjelent táncháztörténetre vonatkozó munkáikban is hasonló módon, a saját vagy a környezetükben fellelhető szóbeli vagy írott emlékezésmagyarázatra támaszkodtak. (Pávai István elindította egy mélyinterjú-sorozat rögzítését az erdélyi táncházmozgalom első időszakának a résztvevőivel, tánczásszervezőkkel, táncoktatókkal, szervezőkkel, de ennek feldolgozása későbbre várható.) A táncházakkal foglalkozó honlapokon is viszonylag sok élményszerű visszaemlékezést lehet olvasni, természetesen mindenki a személyes emlékét idézi fel, így azokat is egy-egy olvasatként kell értelmezni, a komplex kép egy-egy összetevőjeként, és nem szabad, nem volna szabad a téma hiteles és kimerítő történeteként felfogni azokat.

Egy majdani, táncháztörténetet tárgyaló munka megírásakor a munka felvállalójának két dolgot kellene föltétlenül szem előtt tartania, ha e társadalmi jelenség kialakulását minél valósághűbben szeretné felgöngyöltíteni, és pedigré:

1. minél több, még elérhető emléket begyűjteni a jelenséggel kapcsolatosan;
2. ezeket minél szervezesebben igyekezzék összekapcsolni, lehetőleg tárgyilagosan, elfoglaltság nélkül, mintegy tudományos személytelenséggel nézvéen rá a jelenségre.

Jómagam azért örülök, hogy Könczei Csongor szervező meghívott a mai ülésre, mert 35 év távlatából lehetőség nyílik arra, hogy a rövid életű Vasas táncházzal is megjelenjen, s így nagyobb eséllyel bekerüljön a táncházas irodalomba néhány fennmaradt adat.

Sajnos én igen rossz emlékező vagyok, így hát a kolozsvári „második tánc-házról” a Beke György tollából származó riportra támaszkodom, amely mintegy résztvevő megfigyeléssel számol be egy Vasas klubbeli estéről a *Hargita* című napilapban, 1978. május 28-án. Gondolom, a cikk azért a Csíkszeredában megjelenő *Hargita* napilapban lett elhelyezve, hogy üzenet lehessen a gyimesieknek, biztatás, hogy népzene- és néptánckincsüket más vidékeken is értékelik.

Beke György publicista, a szociográfiai riport elkötelezett képviselője akkoriban Kolozsváron élt, és *A Hét* című folyóirat szerkesztője volt. Igen erős társadalmi érzékenységgel közelített meg egy-egy tájegységet, a szilágysági, besztercei, Fehér megyei riportkötetei mellett a moldvai és a gyimesi csángókkal is sokat foglalkozott. Egyébként a felesége is moldvai csángó asszony volt.

Beke Györgyöt a második Vasas klubbeli táncházba hívtam meg. A cikk május végén jelent meg, a táncház hetente működött, tehát kikövetkeztethető, hogy a kolozsvári Vasas táncház 1978. május elején indult: a megnyitó 5-én vagy 12-én, pénteken lehetett.

Mielőtt tovább pörgetnénk az eseményeket, idézném a riport egy részét:

„A vasas klubra érdemes odafigyelni! A város életén túlmutató kezdeményezések otthona nem egyszer. Nem lepődtem hát meg, amikor egyetemista fiatalok *gyimesi estre* hívtak meg egyik péntek este a vasutasok művelődési házába. Zakariás Erzsébet – vagy ismertebben: a Zakariás testvérek kedvelt Pendszije – hívott fel telefonon, jöjjenek el a táncház második összejövetelére, és mondjanak néhány szót a gyimesi csángókról, egyáltalán a csángó-magyarokról, mert gyimesi táncokat tanulnak a fiatalok, és kíváncsiak lennének a táncokat kialakító népcsoport történetére is.

Megvalljam-e, hogy kétkedéssel indultam el, bár készségesen? Vajon hányan gyűlnek össze ebbe a mellékutcába, pénteken este, tavaszi zsendülésben, hogy egy távoli völgy néptáncát megtanulják? Ha a klub vezetője, Gergely Elvira, szívesen engedélyezte is a tágas pincehelyiség birtokba vételét hetente egy estére, lesz-e, aki a gyimesi táncokért idejőjjön?

Még egy táncház alakult nemrégiben a Szamos parti nagyvárosban, a Monostori úton. Ott csütörtök esténként gyűlnek össze fiatalok, főként Székéről munkába jött lányok és fiúk. Közöttük is sok-sok egyetemista, értelmiségi fiatal tűnt fel, tanulta a széki táncrendet, ismerkedett, barátkozott. A tánc erősítette – vagy éppen megalapozta – a lelki együvé tartozás szálait. Második táncházra is szükség lenne ebben a városban?

Nem számoltam meg a résztvevőket a vasas klub péntek estjén, statisztikusok dolga, hogy a számokkal bánjanak, éljenek vagy éppen visszaéljenek velük. A tágas terem mindenképpen tele volt. Tele fiatallal, tele kedvvel, tele szándék-

kal. Úgy megfaggattak Gyimesről, a csángó-magyarokról, mintha létkérdés, a jövő kezessége lenne számukra, hogy mindent megtudjanak róluk. Vajon csakugyan nem létkérdés-e számunkra, hogy nemzetiségi önismeretünkbe minden tájegységét, képét, földrajzi és lelki arcát belevéssük?

Nyolc óra tájban Pendzsi kiállt a terem közepére, kezdődött a tánc: gyimesi kettős jártatója, majd a sirülője. Pendzsi bátyja, Zakariás Attila Bukarestből utazott ide – ott főiskolás –, hogy muzsikálhasson a táncolni akaró fiataloknak, illetve a táncot tanulóknak. Mert izzasztóan fárasztó este volt, nem a könnyű szórakozás ideje. Egyetemi hallgatók, filológusok és orvosjelöltek, munkásfiatalok tanulták együtt a tánclépéseket, tanultak valamit a gyimesi csángó-magyarok életéből, művészetéből, lelkületéből.

Kallós Zoltán ott ült mellettem, egy széken (öregék vagyunk már a tánchoz, csak akkor járjuk, ha nagyon húzzák a talpunk alá!) szakértő szemmel vizsgálta a lépéseket, elégedetten bólogatott. Igen, így kell ezt járni! Ő csak tudja, hiszen Kallós gyűjtötte, jegyezte le, tette közzé – annyi más folklórkincssel együtt – a gyimesi kettős jártatóját és sirülőjét.

Kilenc tájban csendesen kiosontam a teremből. Még láttam – visszatekintve – a hullámzást. (...) az utcára elkísért a Zakariás-zenekar dallama, a gyimesi hangulat. Fiam, aki egyetemista társával ott maradt záróráig, tizenegy tájban érkezett haza. És következő péntekre újra feljegyezte magának: táncház, vasas klub, gyimesi táncrend.” (Beke 1978)

A riport részletes beszámolójához csak egy néhány további kiegészítést tennék hozzá.

A Vasas klubban szervezett táncház nyilvánvalóan sok ellenkezést és ellenségeskedést váltott ki, hiszen gyimesi és moldvai csángó táncok tanításával indult, az egyetemista és más városi fiatalokat óhajtott megcélozni. A monostori táncház úgymond a helyi tánc kultúrát ápolta, a széki, a kalotaszegi és mezősi fiatalok törés nélkül, természetes módon élhették ott meg a hagyományos táncéletüket. Sokan rosszallták tehát, hogy minek kell „távoli”, „idegen” táncokat népszerűsítő táncház Kolozsváron. De hát Kolozsváron csak annyira volt idegen a gyimesi tánc, mint Sepsiszentgyörgyön a széki. A sepsiszentgyörgyi tánc házat egyébként, mint több más székelyföldi városban, Székelyudvarhelyen, Marosvásárhelyen vagy éppen a Bánságban, Temesváron vagy Bukarestben a Petőfi Házban, elsősorban széki táncok tanításával indítottuk, hiszen a széki táncrend a maga archaikusan egyszerűbb mozgásvilágával az egyik legkönnyebben tanítható és tanulható táncrend volt.

A Vasasban, de később más általam szervezett táncházakban is igyekeztem nemcsak gyakorlati ismereteket népszerűsíteni, táncot és éneket tanítani, ha-

nem rövid ismeretterjesztő néprajzi tematikájú előadásokat is megszervezni. Gondolom, akkoriban, amikor néprajzos képzésről még nem is álmodtunk, fontos lehetőség volt a népi kultúra megismertetésére, a táncházakba járó fiatalok ismereteinek és nemzeti önismeretének a gyarapítására.

A Vasas táncházházat akkor szerveztem, amikor végzős voltam a gép-tervezési technikumban, de még nem tudtam, hogy az akkori politikai irányelveknek megfelelően az aláírt szerződésem ellenére nem fognak Kolozsváron alkalmazni, mert magyar vagyok, és a magyarok számára Kolozsvár zárt város volt annak idején, azaz nem kolozsvári illetőségűeket nem engedtek véglegesen letelepedni a városban. Tehát a tanév végén én elhagytam a várost, és csak a vakáció közepén érkezett a hivatalos értesítés, miszerint nem alkalmaznak. Ezért Sepsiszentgyörgyön álltam munkába, nem tudtam továbbvinni a Vasas táncház ügyét, a majdani történetírás talán majd kideríti, hogy pontosan milyen körülmények játszottak szerepet abban, hogy teljesen abbamaradt.

Jómagam egyrészt Erdély és Románia különböző városaiba jártam táncot és éneket tanítani. Az akkori években nem figyeltem arra, hogy engem érintő eseményekről sajtóanyagot gyűjtsek össze, de a napokban megszereztem egy másik újságcikket Adonyi Nagy Mária tollából (*Munkásélet* 1979/29.), *A táncházak és Zakariás Erzsébet* címmel. Ebből is idéznék egy rövid részletet: „Vannak, akik egyenesen táncház-nemzedékként emlegetik a hetvenes évek második felének a fiatalságát, és nem alaptalanul. Mert azok a fiatalok, akik a tánc szünetében például Kallós Zoltán előadását hallgatják a népzeneről, Seres Andrásét a népi szokásokról, Gazda Kláráét a népviseletről, Kovács Lászlóét a fejfákról, bizonyára más szellemiség jegyében kerülnek közel a nép-népi fogalmához, mint amit az elkoptatott közhelyek sugallhatnak. (...) Arról nem is beszélve, hogy etnográfia, népművészet nálunk semmilyen iskolában nem tanítanak, ilyen irányú ismeretszerzési lehetőségeink tehát meglehetősen korlátozottak. A tudásvágy, a lelki szükséglet és nem a múló divat lehet hát az oka, hogy alig négy-öt év alatt szinte valamennyi jelentősebb városban alakult táncház: Kolozsváron (kettő is) Csíkszeredában, Székelyudvarhelyen (ugyancsak kettő), Marosvásárhelyen, Sepsiszentgyörgyön. S ahol még nincs, ott sem azért, mintha nem lenne igény, hanem mert a hozzáértő vezető hiányzik. Elismert szaktekintély ugyanis Erdély-szerte csak egy van: Zakariás Erzsébet. Csaknem mindenik táncház neki köszönheti létrejöttét és működését. Egyetemista korában Kolozsvárról „ingázott” előbb Székelyudvarhelyre és Csíkszeredába, hogy másoknak is megtanítsa. Ki-helyezése óta Szentgyörgyről vezet az útja az előbbi városokba és Marosvásár-

helyre. Többnyire a saját költségén és éjszaka. Vasárnap gyűjtőutak, falujárás, máskor a tévé Kaláka műsorának szervezése.”

Az újságíró nyilván nagyon erősen fogalmazott, de nyilván, valamelyest igazra volt. Én azzal a magyarázattal finomítanám a lelkesen dicsérő mondatokat, hogy valóban volt egy bő első év, vagy két év a legelején, amikor egy-egy táncház elindításához az az egyéniség hiányzott, aki úgymond levezényelte az eseményt, aki ismervén a táncokat, bátorkodott kiállni a terem közepére és irányítani a sok fiatal, akikben mind megvolt a jó szándék, csak azt nem tudták, merre és hogyan kellene lépniük.

Adonyi Nagy Mária cikke már abban az időben született, amikor Sepsiszentgyörgyön éltem, ahol végül is úgy indítottam táncházat, hogy helyi zenészeket vettem rá, hogy népzenélni tanuljanak. Nem volt egyszerű, rengeteget gyakoroltam velük, mert nem volt idejük és lehetőségük terepezni. A helyi lapban, a *Megyei Tükör*ben 1979. március 15-én, a Jakabos Enikő tollából megjelent cikk alapján fennmaradt néhány adat a sepsiszentgyörgyi táncház alakulásáról is: „Széki muzsika a sepsiszentgyörgyi kultúrházban. Immár ötödször jöhetnek táncházba a sepsiszentgyörgyi fiatalok, ismerkedhetnek meg népi tánc- és zenekultúránk egyik értékes hagyományával. Új, üdvözlésre méltó kezdeményezés ez. Új maga az együttes is. Tagjai, mint maguk megvallják, külön-külön még muzsikáltak ugyan, de együtt, s főleg ezt a fajta zenét itt kezdték játszani. S nehézségeik vannak még, természetesen, főleg a próbahiány, no meg a helyszíni gyűjtés elmaradása miatt.

Az előkészületek már október óta folynak, s Zakariás Erzsébetnek – aki egy személyben rendező, zenész és táncitanító –, meg a zenekar tagjainak számos nehézséget kellett legyőzniük, hogy végül január 26-án végre bemutatkozhasson a Szakajtó, megnyílhasson a táncház. Pendzsi, aki maga is tagja a zenekarnak, nemegyszer hagyja abba a zenélést, és szalad oda egy épp rosszul lépő párhoz, hogy kiigazítsa őket.” Magyar Lajos az első táncház után így írt a *Megyei Tükör* 1979. február 1-jei számában: „Először csak a szentgyörgyiek jövettek, aztán a kovásznai diákok közül néhányan, s végül a brassói fiatalok – jó néhányan. Nem számoltam, de alighanem kétszáz körül volt a táncház első «multságának» közönsége, ha egyáltalán e műfajban közönségről beszélhetünk. Nem nézelődni és tapasztalni, hanem tanulni (táncot és népművészetet) jöttek. Hogy így lehessen, arról Kallós Zoltán folklorista és etnográfus, Zakariás Erzsébet és az autóvillamosági gyár zenekara gondoskodott. (...) A «Szakajtó» húzta, kétszáz fiatal pedig járta a széki táncokat, melyek ősi – szép egyszerűségükben méltán avatják az első megyénkbeli táncházat. Járták a fiatalok, elfogódottság és zavar nélkül –, s ha nem is hágott magasra még a «multság» hangulata, a

körtánc, lám, különösebb zökkenők nélkül elindult, azt a reményt ébresztve, hogy hosszú életű sokadalom leszen belőle.”

A sepsiszentgyörgyi táncház a *Megyei tükör*ben megjelent hirdetések alapján az egész 1979-es esztendőben rendszeresen, minden pénteken működött. Minden alkalommal volt meghívott, Gazda Klára, Kallós Zoltán, Seres András, Jánosi József beszéltek a leggyakrabban egy-egy jól kiválasztott témáról.

Táncházszervezői, tánc- és énektanítói, táncmuzsikus pályafutásom a magánéletemben bekövetkezett változások miatt aztán rövidesen abbamaradt. 1979 decemberében férjhez mentem, és bár az én házasságom is táncházasság (így neveztük egymás között a táncmuzsikus kapcsolatból kialakult házasságokat), 1980 után más prioritások vezéreltek.

A népi kultúra iránti vonzalmam azonban nem változott, 1990 után első dolgom volt a néprajzosok számára fórumot, egyesületet teremteni, így több jelen lévő kolléga, valamint más, jelen nem lévő elkötelezett néprajzkutató bevonásával sikerült megszerveznem és létrehoznom a Kriza János Néprajzi Társaságot, amely Pozsony Ferenc áldásos tevékenysége nyomán azóta is sikeresen működik.

A táncmuzsikus pedig legnagyobb örömömre 1990 után hatalmas lendülettel keltek életre mindenfelé. Hasonló boldogságot jelent ez a magamfajta számára, mint a szülő számára a mesterségét brillírozva, őt magát messze meghaladva folytató utód teljesítménye fölött érzett boldog büszkeség, vagy a gazda számára a bőséges termés, amely az elvetett mag után sarjad.



Táncházenészek gyűjtőúton, Gyimesközélpok, 1977.
Bokor Imre, Zakariás Erzsébet (Penzsi) és Pávai István.
(A fotó Zakariás Erzsébet tulajdona.)



Regősök koncert a marosvásárhelyi Kultúrpalotában, 1977 decemberében.
Zakariás Erzsébet és Sepsí Dezső.
(A fotó Zakariás Erzsébet tulajdona.)

Szakirodalom

ADONYI NAGY Mária

1979 A táncházak és Zakariás Erzsébet. *Munkásélet* július 20. 4.

BEKE György

1978 Gyimesi táncok a Vasas klubban. *Hargita* május 28. 3.

JAKABOS Enikő

1979 A táncház mindenkié. *Megyei Tükör* március 15. 2.

KÖNCZEI Ádám – KÖNCZEI Csongor

2004 *Táncház. Írások az erdélyi táncház vonzasköréből*. Kriza Könyvek, Kriza János Néprajzi Társaság, Kolozsvár.

MAGYARI Lajos

1979 „Három a tánc”. *Megyei Tükör* február 1. 3.

PÁVAI István

2001 A táncház forrásvidéke. In: *Barozda 1976–2001*. Alutus Kiadó, Csíkszereda, 7–16.

2001 Az erdélyi táncházmozgalom születése. In: *Barozda 1976–2001*. Alutus Kiadó, Csíkszereda, 17–26.

Organikus és szervezett népi kultúra a táncházmozgalomban

POZSONY Ferenc

Az európai elit tagjai a 18. század idején csodálkoztak rá a szomszédságukban élő falusi, földműves közösségek sajátos kultúrájára. Éppen abban a korban, amikor a felvilágosult elit és a populáris kultúra jelentős mértékben eltávolodott egymástól. Az értelmiségiek elsősorban a preromantikus kultúra- és társadalomszemlélet jegyében fedezték fel az európai falusi parasztkultúrákat (Kósa 1989 32–41).

Magyarországon és Erdélyben az elit réteg képviselői csak a 19. század első felében fordultak a paraszti kultúrák felé, majd jóval fokozottabban a magyar reformkor idején (1820–1848), amikor megkezdődött a modern polgári nemzeti közösség és nemzeti kultúra kiépítésének hőskora. Ekkor alkották meg a magyar cigányzenét, a csárdást, ekkor vált a gulyás (a korábbi parasztétel) nemzeti eledellé, s a falusi életet megszépítő népszínmű pedig elsőpró népszerűségnek örvendett. Miközben az elit réteg tagjai a népelet számos szerves elemével (pl. pörkölttel, népzenevel, népdallal, néptáncsal) éltek, azokat jelentős mértékben átalakították, számos új jelentéssel, szimbolikus funkciókkal gyarapították. A magyar reformkorban az elitnek tehát döntő szerepe volt abban, hogy a falusi élet számos elemét tudatosan beépítették a magyar nemzeti kultúra szerkezetébe, s azok csakhamar kimondottan nemzeti szimbólumokká váltak (Hofer 1989 59–74; Kisbán 1989: 53–58). Petőfi Sándor és nemzedéktársai a népi kultúra beépítésével fontos társadalmi, politikai célokat is el akartak érni: segítségükkel voltaképp a jobbágyság felemelését és szabad állampolgárrá válását szándékoztak elősegíteni: „Hiába, a népköltészet az igazi költészet. Legyünk rajta, hogy ezt tegyük uralkodóvá! Ha a nép uralkodni fog a költészetben, közel áll ahhoz, hogy a politikában is uralkodjék...”¹ Az értelmiségi réteg szerte Kelet-

1 http://petofi-emlekoldal-csicsada2.freeblog.hu/archives/2009/03/15/Petofi_Sandor_Arany_Janoshoz_1847/ Utolsó letöltés: 2013. május 3.

Európában kiemelt szerepet szánt a folklórnak a nemzeti kultúrák megalkotásában. De mivel ebben a térségben megkésett a nemzetállamok kiépítése, a *nagy hagyományok* és a *nagy történelmek* hiányában fontos szerepet szántak a népi kultúrának (Burke 1991: 39–45). A nemzeti nyelven lejegyzett mondákkal, hiedelmekkel, mesékkel, dalokkal, balladákkal és szokásokkal voltaképp pótolni, rekonstruálni próbáltak hajdani nemzeti mitológiákat és ősi kultúrákat (Kósa 1989: 66–72, Niedermüller 1989: 80–82, 1990: 96–104). Mivel foggal és körömmel ragaszkodtak saját hagyományaikhoz, azoknak időbeli elsőbbségét hirdették, saját nemzeti közösségük kizárólagos kulturális örökségének tartották, s végül is ennek is tulajdonítható a folklórközpontok gyors etnicizálódása térségünkben. Ezt példázta a Kriza János által kiadott *Vadrózsák* című székely népköltési gyűjtemény megjelenését követő magyar–román értelmiségi eredetvita is, amit Arany János végül is *Vadrózsapörnek* nevezett el (Kósa 1989: 81–84).

A magyar nemzeti kultúraépítő korszaknak volt azonban egy másik kísérő jelensége is: a romantikus kultúra- és társadalomszemlélet hatására elsősorban csak az ünnepi, az esztétikai minőséggel rendelkező kulturális elemeket építették be az immár kanonizált és kimerevített nemzeti kultúra szerkezetébe (Niedermüller 1990).

Az értelmiségi réteg viszonylag későn, csak a 19. század végén fedezte fel a falusi közösségek tárgyi kultúráját (Kósa 1989: 138–144). A szecessziós kultúraszemlélet jegyében akkor úgy vélték, hogy a magyar díszített tárgyak, falusi épületek karakterisztikus elemeinek felhasználásával sajátos nemzeti formanyelvet, művészetet, architektúrát tudnak megalkotni. A különböző országos-, európai és világiállítások alkalmával tudatosan csak a díszített tárgyakat és csak a népi kultúra ünnepi részét forgalmazták. A magyar értelmiségiek ekkor csodálkoztak rá a parasztság sajátos díszítőművészetére, mely elsősorban a jobbágyfelszabadítás után utolsó virágkorát, kivirágzását élte, Erdélyben ekkor figyeltek Kalotaszeg, Torockó és Székelyföld sajátos lokális, regionális ornamentikájára. E tudatos figyelem, szervezett program- és kiállításorozat eredményeképpen az itt felfedezett tárgyi világ fokozatosan beépült a magyar nemzeti kultúra szerkezetébe. Szintén ebben a korszakban, elsősorban a kalotaszegi népi építészet és szakrális műemlékek formavilágának felhasználásával, Kós Károly organikus, magyar és nemzeti jellegű építészeti stílust teremtett meg (Fabó–Gall 2013: 55–177).

Közvetlenül az első világháborút lezáró békeszerződések aláírása után a nagyhatalmak Erdélyt betagolták a Román Királyságba, s az itt élő magyar közösségek 1918-tól hirtelen kisebbségi sorsba kerültek (Bárdi 2008: 90–97). Az erdélyi értelmiségiek akkor úgy vélték, hogy a magyar népi kultúra, népművészet, -viselet segítségével is megerősíthetik és hatékonyan reprezentálhatják

a szülőföldjén, folyamatos veszélyhelyzetben élő magyarság azonosságtudatát (Pávai 1999: 142).

Ennek jegyében élt és alkotott Haáz Rezső, aki a székelyudvarhelyi gimnáziumban tudatosan azért oktatta a székely népművészet elemeit, formavilágát diákjainak, hogy tanulmányaik befejeztével, falun élő értelmiségiekként működésük színhelyén is ugyanazt valósítsák meg (Gazda 1998: 181). Domokos Pál Péter, Nagy Imre és Vámszer Géza hasonló szándékkal munkálkodott Csíkszeredában a két világháború közötti korszakban. A csíksomlyói búcsú alkalmával 1930-tól kezdődően átfogó székely népművészeti kiállításokat szerveztek, szorgalmazták, hogy a vallásos eseményre érkezők öltözzenek be székely ünnepi viseletbe. Ugyanezt szolgálta a csíki értelmiségiek által kezdeményezett ezer székely leány találkozója is, melynek keretében az újra alkotott és szerkesztett ünnepi székely viselet immár nemcsak lokális vagy regionális, hanem etnikai és nemzeti szimbólummá is vált (Gazda 1998: 178–179).

A két világháború közötti évtizedekben nemcsak a megújított és egyre jobban szakralizálódott ünnepi öltözet, hanem a székely népi kultúra számos más eleme is (pl. festékes, kerámia, festett bútor, kötött, fődött, faragott és festett kapu, kopjafa és tánc stb.) fokozatosan etnicizálódott, s a székely identitás, kultúra szerves részévé, reprezentatív elemévé vált (lásd Gazda 1998: 179–180; Pozsony 2009: 284–285; Sütő 2002: 278; Szentimrei 1959). A Magyarországon kibontakozó Gyöngyösbokréta mozgalomnak, mely a falusi táncokat kimerevítve, tudatosan megszerkesztve, az improvizációt kizárva, színpadon próbálta népszerűsíteni és forgalmazni, Erdélyben is voltak érezhető hatásai (Pávai 2010: 11). A Gyöngyösbokrétás mozgalomban 1941–1943 között cselekvően részt vevő falvak (Csíkménaság, Csíkszenttamás, Inatelke, Kalotaszentkirály, Kecsetkisfalus, Kide, Lövéte, Nádasdaróc, Szék és Szentgerice) egészen napjainkig meghatározó szerepet játszanak az erdélyi néptáncmozgalomban és annak dokumentálásában (Karácsony 2010).

A második világháborút követő évtizedben Romániában is sztálinista hatalom rendezkedett be. Annak kultúrpolitikusai gyökeresen át akarták rendezni nemcsak a korábbi falusi társadalomszerkezetet, hanem annak kultúráját is. A totalitárius hatalom, szovjet mintára, előbb a társadalom erőszakos egyneműsítését valósította meg. Előbb az arisztokratákat, nagy- és kispolgárokat, valamint a kuláknak bélyegzett vagyonosabb falusi földbirtokosokat fosztották meg vagyonuktól, kilakoltatták saját házaikból, majd különböző kényszerlakhelyeken tudatos fizikai és szellemi megsemmisítésükre törekedtek (Nagy 2008; Olti 2008). Végül is 1949–1962 között megfosztották létalapjuktól, életük értelmét jelentő földjeiktől a kis- és középgazdákat is (Bárdi–László 2008).

A sztálinista romániai kommunista hatalom voltaképp csak két társadalmi réteget ismert el, s annak alapján hirdette meg a munkások és a parasztok stratégiai szövetségét. Szintén szovjet mintára alkották meg és forgalmazták a *dolgozó nép* kultúráját, melynek kiépítésében a kommunista párt propagandistái nagy szerepet szántak a népi kultúra elemeinek is. Azt azonban nagyon szelektíven és szűken értelmezték, csak a *népi kultúra* új stílusú, optimista elemeinek megjelenítését és forgalmazását engedélyezték. Szintén a Szovjetunióban kialakított modellek hatására teremtettek olyan gyökeresen átalakított, balettre emlékeztető színpadi néptáncművészetet, melynek igencsak kevés köze volt a falusi közösségek 20. század elején élt hagyományaihoz (Pozsony 2006: 43–44). Erdélyben elsősorban a Marosvásárhelyen 1956-ban alapított Állami Székely Népi Együttes képviselte és valósította meg ezt a zenés, táncos modellt. Az általa forgalmazott folklórrevűs produkciók csakhamar erőteljesen hatottak a falvakban működő együttesek táncaira és zenéjére is (Pávai 2010: 12).

Az 1968-as csehszlovákiai események idején Bukarest attól tartott, hogy a városi szerződés tagállamai, éppen a magyar kisebbség elnyomására hivatkozva, beavatkoznak az ország belügyeibe, s csakhamar lerohanják Romániát is. Ennek elkerülésére Ceaușescu ravasz politikával, ideiglenesen, számos engedélyt nyújtott a kulturális élet terén az országban élő kisebbségeknek, köztük a magyarságnak is (Novák 2008: 274; Faragó 1973).

Érdekes, hogy az 1968-as események után Magyarország kommunista vezetői is engedményekre voltak kényszerítve. Ebben az enyhülő korszakban a fiatal, városban tanuló és élő értelmiségiek tudatosan, de rejtett formában szembe fordultak a hatalom által korábban forgalmazott, meghamisított, megszépített és manipulált népi kultúrával, s helyette az archaikusabb, drámaibb erdélyi és csángó zenés-táncos hagyományokkal kezdtek élni. A táncművészet kezdeményezői és szervezői 1968 után voltaképp leszállították a népi kultúrát a színpadról, s a különböző diák és ifjúsági klubokban tudatosan csak kalotaszegi, mezőszegi, gyimesi és moldvai dalokkal, táncokkal és zenével kezdtek szórakozni (Csonka–Takács 2011: 7–13.).

A folklórkutatások jelentős része 1968 után fokozatosan visszanyerte eredeti funkcióját, mivel a táncművészet fontos szerepet játszott a fiatalok párválasztásában, tartalmas, közös szórakozásában és szabadidő-használatában. Kihangsúlyozzuk, hogy a fiatalok ekkor elsősorban az erdélyi és a csángó folklór mélyebb, archaikusabb, drámaibb rétegeihez fordultak, melyek ugyanakkor a kelet-európai népek (magyarok, románok és cigányok) kulturális kölcsönhatásait is őrizték (Csonka–Takács 2011: 9–10).

Az 1970-es évek elejétől előbb Magyarországon, majd az évtized végétől Erdélyben is kibontakozó táncházmozgalomnak számos más funkciója, nyíltan ki nem mondott jelentése is volt. Voltaképp a fiatalok elfordultak a kommunista hatalom által forgalmazott hamis művelődési modellektől, bátran kivonultak a hatalom kultúrájából, s a mozgalom ellenzéki, ellenkultúra jellege, jelentése és funkciója egyre érzékelhetőbbé, egyre nyíltabbá vált (Tarján 1981: 74; Könczei Ádám – Könczei Csongor 2004: 83). Míg Magyarországon a határokon kívül élő magyarokkal való szolidaritást is kifejezte, Erdélyben a fiatalok burkoltan az erőszakos nyelvi, kulturális asszimilációra törekvő bukaresti hatalomnak üzentek (Könczei Ádám – Könczei Csongor 2004: 8–12). A mozgalommal kapcsolatos korabeli írások szerzői általában mind előszeretettel emelték ki, hogy a természetes anyanyelvhez hasonlóan, a táncház voltaképp olyan sajátos táncos *anyanyelv*, mozgáskultúra kialakítását és elsajátítását teszi lehetővé, mely meghatározó szerepet játszhat a kisebbségben élő egyének és közösségek identitás-építésében, valamint annak reprezentációjában.² Mindez történt akkor, amikor a román diktátor távol-keleti látogatásai után 1971-ben nyíltan meghirdette saját kulturális forradalmát, s a kínai meg a koreai minták alapján megszervezett *Megéneklünk Románia országos fesztivál* már nemcsak grandiózus méreteket öltő személyi kultuszba, hanem csakhamar agresszív nacionalizmusba is torkolt. Tehát a kalotaszegi, mezőszéki, gyimesi és moldvai csángó hagyományokra épülő táncház az 1970-es évek végétől kezdődően már a néma tüntetés, a nemzeti ellenállás szimbolikus kerete, intézménye és formája is volt (Könczei Ádám – Könczei Csongor 2004: 81–82). Megjegyezzük, hogy a táncházakban, a felsorolt funkciók mellett, sajátosan megváltozott az organikus és a megszervezett népi kultúra közötti viszony. Egyrészt rövid időn belül kialakult a táncházas fiatalok csoportján belül egy olyan belső elit réteg, mely végül is a mozgalom kasztosodásához vezetett. Ugyanakkor a legjobb zenészek és táncosok csakhamar újra visszavitték a mozgalmat a színpadra. Kiemeljük, hogy a táncházmozgalom által kinevelt „specialisták” produkcióit a média, a tévé folyamatosan, megkülönböztetett figyelemmel forgalmazta és közvetítette. Másrészt ez az átrendeződés azal az eredménnyel is járt, hogy a kezdeti hőskorszakban táncházba járó, falusi származású munkás fiatalok fokozatosan kihátráltak a mozgalomból (Könczei Ádám – Könczei Csongor 2004: 18, 20–26, 83–84).

Véleményem szerint az erdélyi táncházmozgalom végül is ambivalenssé vált. Egyrészt újra a figyelem központjába állította az archaikus, közösségi jel-

2 A táncházban elsajátítható táncos anyanyelv fogalom érvényessége azonban nagyon sok kérdést vet fel. Lásd Könczei Csilla 2007: 37–38.

legű, drámai sodrású erdélyi és csángó folklórt, másrészt pedig fokozatosan bezárult, beszűkült köre, miközben csak a fiatal (elit) értelmiségiek mozgalmává vált (Bíró–Gagyai 1987: 181–183). Másrészt a táncházak és a tévé által mediatisált táncháztalálkozóik rendre felvonultattak olyan kiváló falusi előadókat (énekeseket, táncosokat és zenészeket), akik otthon korábban a helyi társadalom és település periferiáján éltek. Így nemcsak a fiatal értelmiségiek körében, hanem a hagyományőrzők esetében is megfigyelhettünk egyfajta sztárkultuszépítést. Harmadsorban pedig azt tapasztalhattuk, hogy a mozgalom során forgalmazott táncos, zenés produkciók, mozgás- és viseletkultúra fokozatosan visszahatott a falvakban működő csoportokra, közösségekre is (Könczei Ádám – Könczei Csongor 2004: 83–84).

Kiemeljük, hogy a különböző produkciók alkalmával a hagyományőrző egyéniségek mindig pontosan odafigyeltek a táncházasok elvárásaira, jobban felkészültek a mediatisált produkciókra, tudatosan megtanulták és forgalmazták a helyi és a regionális hagyományokat. Tehát a táncházmozgalom végül is visszahatott a kibocsátó közegre, s az organizált formák megváltoztatták az otthon élők kultúráját, *tradícióit* is. Számos településben (pl. Visában, Magyarorszávon, Jobbágytelkén, Gyimesben, Klézsén, Somoskán vagy Pusztinában) egyfajta revival jelenség játszódott le, tudatosan felújították, újra életre keltettek már rég nem gyakorolt szokásokat, táncokat, nem hordott viseleti formákat és darabokat.

Más kérdés, hogy a hazai represszív szervek sem nézték tétlenül a magyar fiatalok egyre nyíltabb, egyre hangosabb közös multságait, önszerveződését. Első lépésként rendre zaklatni kezdték és megfélemlítették a szervezőket majd a résztvevőket. Az erődemonstráció hatására kezdetben tovább fokozódott a mozgalom nemzeti, ellenállási jellege. Például a klézsei Hodorog Luca asszonyt nyilvánosan megszegényítették és megfenyítették, szerény moldvai hajlékában házkutatásokat szerveztek, magyarországi kiadványok után kutattak (Pozsony 1994: 7–9). Ugyanez történt számos mezőszéki hagyományőrző egyéniséggel, személlyel is. A hatalom kemény fellépése végül is azt eredményezte, hogy érzékelhetően csökkent a táncházmozgalom falusi sztárjainak helyi megbecsültsége, presztízse, helyi településeikben fokozatosan marginalizálódtak a korábban színpadokon vagy fesztiválokon mediatisált, ünnepelt egyéniségek. Marginalizálódásukhoz azonban más tényezők is hozzájárultak: az a folklórtudás, amivel rendelkeztek, amit forgalmaztak, a modernitás iránt fogékony falusi fiatalok szemében már lenézett kultúrává vált, tehát lokális közösségeikben nem rendelkezett különlegesebb értékkel vagy presztízzsel. Az 1989-es romániai rendszerváltozás után berendezkedő hazai hatalom ideiglenesen

visszavonult a kultúra centralizált irányításából és ellenőrzéséből (Lásd Tánczos 1998). Előbb a szabad sajtó, majd a kábeltelevízió és az internet segítségével a kulturális javaknak addig soha nem látott skálája és mennyisége vált hirtelen elérhetővé és fogyaszthatóvá (Fekete 2010: 25–32). Ebben a túlkínálatban a táncházak által forgalmazott kulturális javak már nem találtak olyan széles körű befogadásra, mint korábban, a hazai diktatúra évtizedeiben. Ennek eredményeképpen a táncházak elveszítették tömeges jellegüket és népszerűségüket, s csak egy szűkebb értelmiségi réteg kulturális javaiként élnek tovább. Megjegyezzük, hogy a különböző magyar nemzeti, regionális és lokális ünnepek keretében továbbra is forgalmazzák a táncházak kultúra számos elemét, produkcióját. A romániai rendszerváltás után számos erdélyi és partiumi megyében (pl. Bihar, Hargita, Kovászna) a helyi és a megyei tanácsok jelentős anyagiakat fordítanak különböző táncsoportok, táncszínházak fenntartására, s az így intézményesített táncházakultúra egyfajta professzionizálódáson ment át (Deák 2010: 31–37). Másrészt pedig az is megfigyelhető, hogy egyre visszaszorult az elemi- és a középiskolások körébe, tehát az általa közvetített *hagyomány* részlegesen *infantilizálódott*. Megjegyezzük, hogy napjainkban már az 1970-es évek táncházasainak unokái részesülnek különböző, szervezett oktatási formákban. Ebben a folyamatban a táncház sokat veszített korábbi etnikai, nemzeti és ellenállási jelentéseiből, de újra megerősödtek korábbi párválasztó és szórakoztató funkciói. Arról sem szabad megfeledkeznünk, hogy a táncházmozgalom berkeiben is egyfajta kommercializálódás játszódott le, miközben a különböző táncházatörzsek, kézműves foglalkozások, oktatási formák szervesen beépültek a turizmus és a lokális ünnepek szerkezetébe. Ugyanakkor az is megfigyelhető, hogy miközben a falusi hagyományőrző nagy öregek rendre eltávoznak az élők soraiból, helyüket legtöbbször a magyar táncházmozgalom első és második nemzedékei vették át (Könczei Ádám – Könczei Csongor 2004: 83–84). Ez a folyamat azt is jelzi, hogy voltaképp véget ért a helyi, közösségi, normatív jellegű hagyomány és kultúra organikus korszaka. Habár az erdélyi és a moldvai magyar közösségekben egészen a 20. század második feléig jelentős zenés, táncos hagyományok maradtak fenn, elsősorban megfelelő tudományos intézmények és képzett szakemberek hiányában, szakszerű, tudományos kutatásuk és értelmezésük napjainkig hiányos maradt (Keszeg 2002: 141; Könczei Csongor 2007: 95–104).



Farsang a kolozsvári monostori úti táncházban, az 1980-as évek elején. (A fotó Könczei Csilla tulajdona.)



25 éves a kolozsvári táncház, Tranzit Ház.
(Készítette Pávai István, 2002. február 16-án.)

Szakirodalom

BÁRDI Nándor

2008 A romániai magyar kisebbség a két világháború között. In: Bárdi Nándor – Fedinec Csilla – Szarka László (szerk.): *Kisebbségi magyar közösségek a 20. században*. Gondolat Kiadó – MTA Kisebbségkutató Intézet, Budapest, 90–97.

BÁRDI Nándor – LÁSZLÓ Márton

2008 A kollektivizálás és a falu átalakítása. In: Bárdi Nándor – Fedinec Csilla – Szarka László (szerk.): *Kisebbségi magyar közösségek a 20. században*. Gondolat Kiadó – MTA Kisebbségkutató Intézet, Budapest, 234–241.

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*. Kriterion Könyvkiadó, Bukarest, 162–183.

BURKE, Peter

1991 *Népi kultúra a kora újkori Európában*. Századvég Kiadó – Hajnal István Kör, Budapest.

CSONKA–TAKÁCS Eszter (szerk.)

2011 *A táncház módszer mint a szellemi kulturális örökség átörökítésének magyar modellje*. Szabadtéri Néprajzi Múzeum, Szentendre.

DEÁK Gyula

2010 A néptánctól a táncszínházig. In: Könczei Csongor (szerk.): *Az erdélyi magyar táncművészet és táncstudomány az ezredfordulón*. Nemzeti Kisebbségkutató Intézet – Kriterion Könyvkiadó, Kolozsvár, 31–38.

FABÓ Beáta –Gall Anthony

2013 *Napkeletről jöttem nagy palotás rakott városba kerültem. Kós Károly világa 1907–1914*. Budapest Főváros Levéltára, Budapest.

FARAGÓ József

1973 Nemzetiség és folklór. *Korunk Évkönyv*. Kolozsvár, 135–146.

FEKETE Réka

2010 *Táncbeszéd. Beszélgetőkönyv a Háromszék Táncegyüttes első húsz évéről*. Háromszék Táncegyüttes. Sepsiszentgyörgy.

GAZDA Klára

1998 *A székely népviselet*. Akadémiai Kiadó, Budapest.

HOFER Tamás

1989 Paraszti hagyományokból nemzeti szimbólumok. *Janus VI*. (1) 59–74.

KARÁCSONY Zoltán

2010 Az erdélyi táncfolklorisztikai filmek keletkezéstörténete és kritikai áttekintése a kezdetektől 1963-ig. In: Könczei Csongor (szerk.): *Az erdélyi magyar táncművészet és táncstudomány az ezredfordulón*. Nemzeti Kisebbségkutató Intézet – Kriterion Könyvkiadó, Kolozsvár, 71–92.

KESZEG Vilmos

2002 A romániai magyar néprajzkutatás egy évtizede 1990–2001. In: Tánczos Vilmos – Tőkés Gyöngyvér (szerk.): *Tizenkét év. Összefoglaló tanulmányok az erdélyi magyar tudományos kutatások 1990–2001 közötti eredményeiről* I. Scientia Kiadó, Kolozsvár, 119–170.

KISBÁN Eszter

1989 Paraszttételből nemzeti jelkép: a gulyás esete 1800 körül. *Janus* VI. (1) 53–58.

KÓSA László

1989 *A magyar néprajz tudománytörténete*. Gondolat, Budapest.

KÖNCZEI Ádám – KÖNCZEI Csongor

2004 *Táncház. Írások az erdélyi táncház vonzasköréből*. Kriza János Néprajzi Társaság, Kolozsvár.

KÖNCZEI Csilla

2007 Táncos anyanyelv? In: Uő.: *Táncelméleti írások – Writings in Dance Theory 1987–2004*. EFES Kiadó, Kolozsvár – Cluj, 35–38.

KÖNCZEI Csongor

2010 Javaslat a romániai magyar intézményesített táncművészeti oktatás bevezetésére. In: Könczei Csongor (szerk.): *Az erdélyi magyar táncművészet és táncstudomány az ezredfordulón*. Nemzeti Kisebbségkutató Intézet – Kriterion Könyvkiadó, Kolozsvár, 51–66.

2011 A városi táncházakban való muzsikálás és a külföldi utak anyagi vetületeiről. In: Uő.: *A kalotaszegi cigányzenészek társadalmi és kulturális háttéréről*. BBTE Magyar Néprajz és Antropológia Tanszék – Kriza János Néprajzi Társaság, Kolozsvár, 193–194.

MOHAY Tamás

2002 Adatok és szempontok a romániai magyar néprajzi kutatás tizenkét évéhez. In: Tánczos Vilmos – Tőkés Gyöngyvér (szerk.): *Tizenkét év. Összefoglaló tanulmányok az erdélyi magyar tudományos kutatások 1990–2001 közötti eredményeiről* III. Scientia Kiadó, Kolozsvár, 37–64.

NAGY Mihály Zoltán

2008 Áldozatok, elhurcoltak, menekülők, jogfosztottak. In: Bárdi Nándor – Fedinec Csilla – Szarka László (szerk.): *Kisebbségi magyar közösségek a 20. században*. Gondolat Kiadó – MTA Kisebbségkutató Intézet, Budapest, 192–199.

NIEDERMÜLLER Péter

1989 Paraszti kultúra, városi kultúra, nemzeti kultúra: antropológiai megjegyzések. *Janus* VI. (1) 75–86.

1990 Adatok a magyar folklór szövegbázisának megkonstruálásához a XIX. században. *Ethnographia* 101. (1) 96–104.

NOVÁK Csaba Zoltán

2008 A Brezsnyev-doktrína és a szovjet nemzetiségpolitikai fordulat kelet-közép-európai következményei. In: Bárdi Nándor – Fedinec Csilla – Szarka László (szerk.): *Kisebbségi magyar közösségek a 20. században*. Gondolat Kiadó – MTA Kisebbségkutató Intézet, Budapest, 274–277.

OLTI Ágoston

2008 A kisebbségi magyarok ügye a magyarországi béke-előkészítésben. In: Bárdi Nándor – Fedinec Csilla – Szarka László (szerk.): *Kisebbségi magyar közösségek a 20. században*. Gondolat Kiadó – MTA Kisebbségkutató Intézet, Budapest, 200–203.

PÁVAI István

1999 A népi és a nemzeti kultúra viszonyának néhány zenei vetülete Erdélyben. In: Pozsony Ferenc (szerk.): *Népzenei tanulmányok*. Kriza János Néprajzi Társaság, Kolozsvár, 142–160.

2010 Gondolatok az erdélyi folklorizmusról egy évforduló kapcsán. In: Fekete Réka (szerk.): *Táncbeszéd. Beszélgetőkönyv a Háromszék Táncegyüttes első húsz évéről*. Háromszék Táncegyüttes, Sepsiszentgyörgy, 11–12.

POZSONY Ferenc

1994 *Szeret vize martján. Moldvai csángómagyar költészet*. Kriza János Néprajzi Társaság, Kolozsvár.

2006 *Erdélyi népszokások*. KJNT – BBTE Magyar Néprajz és Antropológia Tanszék, Kolozsvár.

2009 Székely kapuk szimbolikus mezőnyben. In: Vargyas Gábor (szerk.): *Átjárók. A magyar néprajztól az európai etnológiáig és a kulturális antropológiáig*. L' Harmattan – PTE Néprajz – Kulturális Antropológia Tanszék, Budapest, 367–302.

SÜTŐ Levente

2002 Sírjelből magyarságszimbólum. In: A. Gergely András (szerk.): *A nemzet antropológiája*. Új Mandátum Könyvkiadó, Budapest, 277–286.

SZENTIMREI Judit

1959 *Székely festékesek*. Bukarest.

TÁNCZOS Vilmos

1998 Kettős hatalmi szerkezet a Székelyföldön. *Magyar Kisebbség* IV. 2. (12) 339–364.

TARJÁN Gábor

1981 Folklorizmus és ellenkultúra. *Folklór – Társadalom – Művészet* 9. Kecskemét, 73–78.

A 35 éves erdélyi táncház rövid történeti áttekintése

KÖNCZEI CSONGOR

Erdély első városi táncházát 1977 februárjában rendezték a kolozsvári Bábszínház klubtermében, majd rövidesen – ezzel a kezdettel párhuzamosan és/vagy összefüggésben – sorra nyíltak a táncházak Csíkszeredában, Székelyudvarhelyen, Marosvásárhelyen és más erdélyi városokban. A jelen tanulmány az azóta eltelt 35 év rövid történeti áttekintésére tesz kísérletet, amely – figyelembe véve a különböző korszakok kulturális és társadalmi (gyakran politikai) viszonyait – felvázolja az erdélyi táncházak kronológiáját is.¹

A táncház a hagyományos népi tánckultúra „táncos” háznál rendezett, a spontán tánckedvet szolgáló, kötetlen formájú táncalkalma. A táncház sajátos formája alakult ki a mezőszéki Széken, ahol a nemzedékenként kialakult rend szerint szombat este, vasárnap és néha hétköznap – például farsang, sorozás vagy névnap esetében – táncoltak. Széken Felszeg, Csapkeszeg és Forrószeg szerint elkülönülve, akár egyidejűleg is tarthattak táncházat, mivel minden szegnek állandó zenekara volt. A táncéletnek ez a sajátos megnyilvánulása, amelyik magában foglalja a táncrendezés, a táncillem, azaz táncbéli viselkedés és a táncrend szabályrendszerét, a parasztság közösségi életrendjének régies mozzanatait őrizte meg (Pesovár 1990 211: 219). Ezt az elnevezést és formát vették át azok az értelmiségiek fiatalok, akik az 1970-es években – néhány néptáncgyűttes és azok vezetői, valamint néprajzos szakemberek, népzene- és néptáncutatók (ez utóbbiak közül hangsúlyosan Martin György), és nem utolsósorban a kor vezető humán értelmiségének hathatós segítségével – a mezőszéki Szék község táncházait mintának tekintve megszervezték 1972-ben Magyarországon a városi táncházak revival (‘egy hagyományos szokás újraélesztése’) jellegű mozgalmát.

A folklorizmus jelenségeként tárgyalható táncházmozgalom alapvető célként a hagyományos néptánckultúra megismerését és elsajátítását, valamint

1 A tanulmány első változata a Romániai Magyar Lexikon tematikus szócikként jelent meg (lásd: <http://lexikon.adatbank.ro/tematikus/szocikk.php?id=49>).

ennek a magas kultúrába való beemelését és minél szélesebb körben való népszerűsítését fogalmazta meg. A városi táncházak megjelenését először a beat nemzedékre jellemző újhullám sajtóságos kelet-európai változatának érzékelté mind a közvélemény, mind a társadalomkutatás, egyféle „folkdivatnak”, amelyik magába egyesíti a tudományos, a reprezentációs, sőt a mindennapi folklorizmus sajátosságait. Azonban ennek a spontán tánckedvet szolgáló, meghatározott idő- és térparaméterekhez igazodó szórakozási formának a művi úton való megszervezése megváltoztatta a táncház mint intézmény és a néptánc mint kultúrelem alapvető funkcióit. A folklorizmus funkciója ugyanis szorosan összefügg a tudatos kultúraőrzéssel: a hagyományos kultúra transzponálásán keresztül a folklorizmus a múlt, a tradíció jelenbeli feldolgozását célozza. Viszont a tradíció a folklorizmusban nem mint folyamatosság, hanem mint megszakított-ság testesül meg, a jelentől elváló múlt és hagyomány eseményé, attrakcióvá való válását fejezi ki. A hagyomány így egzotikumként átélve *más*, a múlt pedig a némi nosztalgiával színezett, de feltétlenül meghaladott *volt* szimbolikus létteményese lesz (Fejős 1981: 22–23). A kultúraőrzés, a „folklormentő elhivatottság” felértékelte a táncház nevelő szerepét, kiemelte „hasznosságát”.

És ettől a ponttól a különböző ideológiai megkötöttségekig már csak egy lépés volt. Mert a városi táncházakat megjelenésük óta próbálja kiszajátítani megannyi ideológia, hatalmi és/vagy politikai erő. Először a kommunista propaganda próbálkozott: annak ellenére, hogy a táncházak (bizonyos fokú) ellenzéki jellege már az indulás pillanatában nyilvánvalóvá vált, működésükhöz részben elnyerték az akkori hatalom támogatását, amelyik keretet és anyagi hátteret jelentett. Igaz, ugyanakkor a gyanakvás, a megfigyelés állandó volt, és nem egy esetben tiltottak be – általában koholt ürügyek miatt – táncházat.² Viszont az is tény, hogy sok esetben azt a bevált gyakorlatot alkalmazták, hogy ha már a táncház a fennálló rendszer ellen/mellett alakult társadalmi és kulturális jelenség, akkor legalább vonják ellenőrzés alá – így például Erdélyben sok helyen a *Megéneklünk Románia* fesztivál keretébe próbálták terelni a táncházakat is. Ezt a viszonyt tükrözi sokatmondóan a *táncházmozgalom* definíció, amely ellentmond a hagyományos táncház funkciójának: a táncház szerkezeténél fogva nem lehet tömegmozgalom jellegű. A táncház alapjában véve egy zárt réteggkultúra, bizonyos csoportok – egyes kutatók, vélemények szerint elitcsoportok – (Bíró–

- 2 Az akkori hatalmi gyakorlatot képletesen tükrözi, hogy tudtommal egyetlen erdélyi táncházat sem tiltottak be „hivatalosan”, azaz írásos, dokumentálható indoklással, hanem általában ellehetetlenítették működésüket: különböző okokra hivatkozva felfüggesztették vagy eleve nem engedélyezték a táncházak helyszínéül szolgálható termék használatát, megfélemlítették, zaklatták a táncházak szervezőit stb.

Gagyí 1987: 181) kulturális igényeinek klubszerű formában való kielégítése, mintegy megfelelő a hagyományos tánccház intézményszerepének. Ennek ellenére gyakoriak azok a tömeges megmozdulások (Kalákák, Tánccháztalálkozók, különböző fesztiválok stb.), amelyek – nem mellékesen az üzleti érdekek mellett – különböző ideológiák hatásaira szerveződnek. Így a tánccházat meghatározza a népi kultúra, a hagyomány ápolása és megmentése, a magyarságtudat megőrzése (ez utóbbi Erdélyben külön politikai-társadalmi, sőt etikai hangsúlyt kapott), a felnövekvő nemzedéknek nyújtandó nevelés, s megannyi magasztos cél és érdek – manapság azon mélynemzeti ideológia, amelyik eredendően nem jellemző sem a hagyományos tánccház, sem a hetvenes években induló városi tánccházak világára (Könczei Csongor 2009: 6–7).

Az 1990-es években bekövetkezett kelet-európai politikai fordulatok után ezeket az ideológiákat nyíltan felvállalták a hatalom képviselői is, legyen az akár helyi vagy kisebbségen belüli. A „megideologizáltság”, a hivatalos irányelvek kialakulásai azonban akaratlanul a tánccházhoz azt az ellenkultúra-jellegét szüntetik meg, amely a népi kultúrával szemben az egyik legfontosabb kapcsolódása. Az ellenkultúra öntevékeny kisközösségekre épít, amelyik belső értékrendet alakít ki, meghatározza a kulturális elemek cseréjét, az erkölcsöt, szokásokat, normákat, a sajátos viseletet (például a tarisnyát viselő tánccházások öltözéke) stb., mintegy védekezve a külső, hivatalos társadalom hatása ellen (Tarján: 1981: 74). Fontos kiemelni, hogy az ellenkultúraként konstruálódott városi tánccházhoz ez a funkciója elősegített egy erőteljes folklorizálódási folyamatot a tánccház életben, magyarán a tánccházról, mint önálló kulturális jelenségről megállapítható, hogy egy folyamatosan folklorizálódó folklorizmus, azaz a két folyamat egymást nemcsak kiegészíti, hanem állandóan változtatja is.

A városi tánccház körökben az elmúlt évtizedekben bekövetkezett nemzedékváltások olyan tánccház legendák és rítusok születését is jelentették, amelyek által a tánccház megteremthette a *saját hagyományozódását*. A tánccházhoz története van, a történeteknek hősei, amire és akikre lehet hivatkozni. A piactudással együtt megjelentek a tánccház sztárjai is, akiket lehet bálványozni vagy elutasítani. Így vagy a létező tánccház hagyományok szerint, vagy éppen ezek ellen, de mindenféleképpen ezekhez valahogyan viszonyulva lehet csak tánccházsnak lenni. A tánccház fiatalabb nemzedéke tisztelettel tekint a különböző tánccház alapító tagjaira, azokra, akik „elkezdtek”, ugyanakkor a hetvenes évek tánccházai nosztalgikus atyáskodással kezelik a fiatalabb nemzedéket, hiszen ők „már nem érthetik meg”, a valóságban pedig nem élhették meg az első tánccház hangulatát és jelentőségét. A jelenleg tánccházba járók már nem a falusi hagyományőrző táncosokon, énekeseken és muzikusokon,

hanem szinte kizárólag az időközben kinevelődő tánc-, ének- és zeneoktatókon keresztül ismerkednek meg a népi tánc kultúrával. Ezért a mostani táncházakban sok olyan táncmotívum, figura látható, énekszöveg hallható, amelyeket maga a táncház, mint *egy nem hagyományos közegben élő folklórteremtő hely*, és nem az eredeti hagyomány alkotása. Az archív gyűjtésekből való tanulás már eleve egy bizonyos szakmai képzést igényel, ezért – paradox módon – végül is természetes folyamatnak tekinthető a táncházak folklorizációja, hiszen kitől tanuljon meg táncolni, zenélni egy fiatal, ha nem az idősebb, tapasztaltabb tánc-
házas nemzedéktől? (Könczei Csongor 2004: 84)

Az első erdélyi táncházat 1977 februárjának egyik csütörtökén (érdekes, hogy a közösségi emlékezet a pontos dátumot nem rögzítette) rendezték a Kolozsvári Bábszínház klubtermében,³ majd rövidesen – ezzel a kezdettel párhuzamosan és/vagy összefüggésben – sorra nyíltak a táncházak Csíkszeredában, Székelyudvarhelyen, Marosvásárhelyen és más erdélyi városokban. Az erdélyi táncházak közvetlen elindításában és kibontakozásában meghatározó szerepet játszott Könczei Ádám, aki a gyakorlati táncházszervező tevékenysége mellett cikkeivel, tanulmányaival és előadásaival nemcsak a táncházak népszerűsítését, hanem azok szakmai alapokra való helyezését is szorgalmazta. Később a táncházak – és hangsúlyosan a táncházzenekarok – működését nagy mértékben segítette útmutatásaival és gyűjtéseinek önzetlen közrebocsájtásával Kallós Zoltán népzenekutató is.

A magyarországi táncházmozgalom kétség kívüli hatása mellett az erdélyi táncházak közvetlen előzményei közé tartozott az iskolai néptáncoktatás, és az ennek eredményekénti néptáncelőadások szervezése, a tradicionális folklórt mellőző korabeli stilizált színpadi „néptánc” elutasítása (beleértve a „le a néptáncot a színpadról” attitűdöt), valamint az 1970-es évek ifjúságának folk- és régizenei mozgalmi is (lásd például a kolozsvári *Visszhang Rádió*, a *Harmat együttes*, az *Iffjúmunkás matiné*k, különböző folk- és régizene fesztiválok stb.), hiszen a táncházak kibontakozása összefonódott a tradicionális hangszeres népzene hiteles megszólaltatásával: táncházzenekarok alakultak, így Kolozsváron a *Bodzafa* és az *Ördögsekér* (így Kolozsváron egy időszakban párhuzamosan két táncház is működött), Csíkszeredában a *Barozda*, Székelyudvarhelyen a *Venyige*,

3 „A táncház 1977 februárjának egyik csütörtökjén nyílt meg (a pontos időpontot, a „történelmi pillanatot” elfelejtették rögzíteni), ideiglenesen a Bábszínház klubtermében, Kovács Ildikó rendező jóvoltából, aki a későbbiek folyamán is, Szabó Lászlóval, a megyei művelődési bizottság irányítójával többször átsegítette a táncházat nehézségein. Székely József prímás, Könczei Árpád furulyás („dal- és táncmester”), Urszuly Kálmán kontrás és Porzsoi Antal bőgős muzsikált.” (Könczei Ádám 2004: 16)

Marosvásárhelyen a *Regősök*, hogy csak a legismertebbeket említsük.⁴ A városi táncházak sikeres elterjedésében (s nem mellesleg a táncházakat első pillanattól megfigyelés alatt tartó kommunista hatalom irányába való legitimizálásban) jelentős szerepet vállalt a romániai magyar média, elsősorban a bukaresti közszolgálati Román Televízió Magyar Adásának szerkesztősége, amelyik 1977-től sorra szervezte különböző helyszíneken a *Kalákákat*, valamint társszervezőként közvetítette az évente tartandó országos *Táncháztalálkozókat*.⁵ Az első táncháztalálkozóra 1978. szeptember 23–24. között került sor Székelyudvarhelyen, ahol 1982-ig öt ilyen jellegű rendezvényt szerveztek, Kolozsváron viszont csak egyszer, 1981. április 5-én sikerült országos táncháztalálkozót szervezni. Ezeken a találkozókon a táncházenekarok és táncházások mellett a hangsúly a különböző régiók falusi hagyományőrző táncosainak és zenészeinek fellépésén volt, ezzel is hangsúlyozva a városi táncházak elkötelezettségét a tradicionális népi tánc- és zenekultúra mellett, kapcsolatát és tudatos értékmentő és -őrző elhivatottságát.

De nemcsak a televízió vagy rádió hullámhosszain, hanem az írott sajtóban is visszhangra lelt a táncházak elterjedése, tevékenysége. A különböző napilapok (*Előre*, *Igazság* stb.) mellett *A Hét*, az *Iffjúmunkás*, a *Korunk*, az *Utunk*, de főképp a *Művelődés* hasábjain – a híradások és beszámolók mellett – számos írás tárgyalta és vitatta a városi táncházak elméleti és szakmai kérdéseit, amelyeknek nyílt megvitatására is sor került az éveken át megrendezett táncháztalálkozókhoz kapcsolódó tudományos konferenciákon. Az erdélyi táncházak népszerűsége egyúttal a táncházenekarok népszerűségét is jelentette, ezt kihasználva a kolozsvári és marosvásárhelyi közszolgálati rádiók több stúdiófelvételt is készítettek, majd az 1980-as években az Electrecord Hanglemezgyár több táncházlemez jelentetett meg.

Az erdélyi táncházak történeti kronológiájában négy korszak különböztethető meg. Az első az **1977–1983 közötti korszak**, amelyik a kezdetektől az erdélyi városi táncházak széles körű elterjedéséig, mondhatni a „mozgalmi virágkorig” terjed. Az erdélyi táncházak első korszakának egyik igen fontos sajátossága, hogy (például Kolozsváron) közönségük jelentős része falusi származású, a tradicionális néptánc kultúrával nem a városi táncházakban is-

4 Mivel zenekar nélkül eleve nehéz táncházat szervezni, működtetni, tulajdonképpen ezek a képzett (zeneiskolás vagy konzervatóriumi hallgató) fiatal muzsikusok voltak az erdélyi városi táncházak alapítói.

5 Azonban a Román Televízió Magyar Adásának szerkesztősége által készített műsorok nemcsak intézményi háttérrel biztosítottak a táncházásoknak, hanem egyúttal valószínűleg a megfigyelés legjobb eszközei is voltak (erről lásd részletesen Könczei Csilla 2007).

merkedő, hanem azt a maga természetes közegében elsajátító, így akár hagyományörzőnek is tekinthető fiatal volt. A második **az 1983–1990-es korszak**, amikor a kommunista hatalom ezeket a táncházakat fokozatosan betiltotta és/vagy működésüket ellehetetlenítette, ezért az 1990-es újraéledésig a táncházas életformának folyamatosságát a titokban, konspiratív módon szervezett, szűk körű „táncházas bulik”, illetve a magyarországi táncházakkal való, inkább informális, mint formális kapcsolatok jelentették. Az erdélyi táncházások közel kétharmada külföldre, elsősorban Magyarországra telepedett (egy bizonyos fokú elvándorlás 1990 után is jellemző), az itthon maradtak nagy része pedig felhagyott a táncházas életformával. A harmadik **az 1990-es évek korszaka**, azaz az újraindulás, a stílus- és generációváltások (az időközben kitelepedett vagy a táncházas életformával felhagyott táncoktatók és zenészek pótlásának), valamint a „hivatásszerű” szolgáltatás fokozatos gazdasági és szakmai alapokra való helyezésének korszaka. Az 1990-ben újraszerveződő erdélyi táncházak teljesen új helyzetben, új alapokról indultak. Az új helyzet alapvető különbségeket eredményezett a régi és az új táncházak között. Egykor minden a felügyelő hatalomtól függött, ma minden az anyagi háttértől. Egykor a táncház helyiségét kérvényezni kellett, ma mindez a teremdíjtól függ. Egykor baráti társaságok szervezték a táncházakat, ma különböző ifjúsági szervezetek vagy alapítványok (mint például a kolozsvári *Kallós Alapítvány* vagy *Heltai Alapítvány*, a marosvásárhelyi *Folk Center Alapítvány*, a szatmárnémeti *MADISZ*, a *Nagyvárad* *Táncház Egyesület*, a szamosújvári *Téka Alapítvány*, a csíkszeredai *Virtus Táncház Egyesület* stb.) vagy néptáncgyűttesek (mint például a sepsiszentgyörgyi *Háromszék Táncgyűttes*, a kolozsvári *Zurboló Táncgyűttes* stb.) működtetik ezeket. Új táncházzenekarok alakultak, az 1990-es években a kolozsvári *Tarisznyás és Üsztürü*, valamint a nagyvárad *Palló*, a 2000-es években a sepsiszentgyörgyi *Heveder*, a kolozsvári *Zurboló Zenekar* (majd *Tüske*), a marosvásárhelyi *Cinige*, a szamosújvári *Sóvirág* és székelykeresztúri *Cikász* zenekarokból alakuló kolozsvári *Harmadik*, a nagyvárad *Saroglya*, hogy csak a legismertebbeket említsük, és az erdélyi hivatásos magyar néptáncgyűttesek kísérozzenekarjai is gyakran működnek táncházzenekarokként. Külön említést érdemelnek a gyimesi és moldvai csángók tánczenekultúráját közvetítő zenekarok, melyek közül a legismertebbek a sepsiszentgyörgyi *Tilinka*, majd később *Fabátka* és *Folker*, illetve a marosvásárhelyi *Öves*, vagy a Kolozsváron alakult *Kaszaly*. 2006 óta évente rendezik a gyimesközéploki Borospatakon az Erdélyi Táncházzenészek Találkozóját. Az új táncházas nemzedékek nevelése érdekében hangsúlyossá vált a gyerektáncházak („aprók tánca”) rendezése – kiegészülve játszóházak működésével –, amelyek szervezése néhány kezdeményezés

kivételével (például Kolozsváron 1981–1982 között működött Aprók tánca) az erdélyi tánccházak első korszakára nem volt jellemző. Az említett hivatásszerű szolgáltatás keretében említhetők a sorozatban alakult nyári tánccház táborok (az első a kalotaszentkirályi volt 1991-ben), jelenleg több mint kéttucatnyi ifjúsági és felnőtt nyári tánccház tábor közül válogathatnak az érdeklődők. A rendszerváltással a tánccház ellenzéki jellege megszűnt, a különböző ideológiai megkötöttségek is mérséklődtek. A tánccházba járók nagy részét ma már csak a néptánc és népzene iránti érdeklődés és/vagy a pusztai szórakozás ösztönzi. Az időközben bekövetkezett többszörös nemzedékváltás pedig felerősíti azt a törésvonalat, amely a régi és a jelenlegi erdélyi tánccházak között feszül. Talán ezek áthidalását is szolgálta az elmúlt években szervezett évfordulós rendezvények sorozata: 1997-ben országos rendezvénnyel ünnepelték Kolozsváron az Erdélyi Tánccház 20 éves, 2007-ben pedig Csíkszeredában az Erdélyi Tánccház 30 éves évfordulóját. Helyi jellegű rendezvény keretében ünnepelték 2001-ben a 25 éves csíkszeredai Barozda zenekar alapítását, 2002-ben, 2007-ben és 2012-ben a kolozsvári tánccház 25, 30, illetve 35 éves évfordulóját.

Mindezeket egybevetve megállapítható, hogy **a jelenlegi korszakot** egy bizonyos regnálás, azaz a tánccházakkal kapcsolatban egy fokozatos eszmei és társadalmi elbizonytalanodás jellemez. Ez egyrészt az egyre jobban erősödő és intézményesülő erdélyi magyar néptáncgyűttesek működésével (lásd például *Romániai Magyar Néptánc Egyesület* – www.neptanc.ro) áll szoros összefüggésben, amelynek hatására a tánccház fokozatosan amolyan rendezvénykísérő szerepkörbe szorul, másrészt az előtérbe kerülő pusztai mulatozás, valamint az anyagi tényezők miatt sok helyen már nem szerveznek heti rendszerességgel, külön gyerekfoglalkozásokkal és/vagy kezdőknek tánc- és énekkutatással tánccházakat, hanem inkább a „folkkocsma” műfaja válik hangsúlyossá.



30 éves a kolozsvári táncház, Transit Ház.
(Készítette Török Zoltán, 2007. február 17-én.)



35 éves a kolozsvári táncház, Transit Ház.
(Sajtófotó, 2012. február 25.)

Szakirodalom

BÍRÓ Zoltán – GAGYI József

1987 „Mi főleg csináltuk, mások magyarázták” (Montázs a tánccház-jelenségről).

In: BÍRÓ Zoltán – GAGYI József – PÉNTÉK János (szerk.): *Néphagyományok új környezetben. Tanulmányok a folklorizmus köréből*. Bukarest, 162–183.

FEJŐS Zoltán

1981 A kultúraörzés és folklorizmus. In: ZELNIK József (szerk.): *Folklór – Társadalom – Művészet* 9. Kecskemét, 13–25.

KELEMEN László

2008 *Szubjektív tánccház-történelem az erdélyi tánccház első évtizedéről*. <http://www.hagyományokhaza.hu/page/1740/> (2008. április 1.)

KÖNCZEI Ádám – KÖNCZEI Csongor

2004 *Tánccház. Írások az erdélyi tánccház vonzásoköréből*. Kolozsvár, 2004 (Kriza Könyvek 24.)

KÖNCZEI Csilla

2007 *A tánccház és a szeku (2.) Egy tánccházra szakosodott ügynök: „Bíró Ferenc”, az RTV magyar adásának munkatársa*. <http://konzeicsilla.egologo.transindex.ro/?p=17> (2007. szeptember 28.)

KÖNCZEI Csongor

2009 „Magyaros” tánccház? *Folkmagazin* XVI. (5) 6–7.

2010 *Tánccház* – tematikus szócikk a Romániai Magyar Lexikonban. <http://lexikon.adatbank.ro/tematikus/szocikk.php?id=49> (2010. október 29.)

PÁVAI István

2001 *Barozda 1976-2001*. Csíkszereda.

PESOVÁR Ferenc

1990 A tánc általános alkalmi. In: DÖMÖTÖR Tekla (főszerk.): *Magyar Néprajz VI*. Budapest, 211–226.

TARJÁN Gábor

1981 Folklorizmus és ellenkultúra. In: ZELNIK József (szerk.): *Folklór – Társadalom – Művészet* 9. Kecskemét, 73–78.

SZABÓ Zsolt – KÖNCZEI Csongor (szerk.)

2002 25 éves a kolozsvári tánccház. *Művelődés* LV.2. (A folyóirat évfordulóval kapcsolatos tematikus lapszáma.)

Rezumat

Coregrafia și etnocoreologia maghiară din Transilvania în mileniul trei II.

Primul volum intitulat *Coregrafia și etnocoreologia maghiară din Transilvania în mileniul trei*, apărut în anul 2010, poate fi considerat un punct de reper atât în istoricul etnocoreologiei maghiare cu un trecut de prestigiu cu realizări științifice deja recunoscute, cât și în ceea ce privește apariția mai recentă a acestui domeniu în Transilvania. Cartea conține versiunile redactate a prelegilor susținute în 2009, la prima sesiune științifică cu această temă care a avut loc în Transilvania. Apariția volumul din 2010 a însemnat și șansa de continuare: un anumit domeniu al științei este măsurabil prin publicațiile de specialitate. Prin urmare, credem că numai atunci putem vorbi de artă coregrafică și coreologie maghiară din Transilvania dacă aceste discipline vor avea un forum scris, cu alte cuvinte vor deveni entități cu literatură de specialitate.

Volumul de față, cu excepția primului studiu, include prelegerile editate a două sesiuni științifice. Acest fapt determină și structura cărții. Prima parte cuprinde patru studii cu accent pe problemele etnocoreologice. Acestea au fost prezentate în 24 august 2011, în cadrul celui de-al VII-lea Congres Internațional de Hungarologie în panelul Dans-Limbă-Comunitate. Könczei Csilla, prin descrierea analogiilor și diferențelor între dans și limbă, încearcă să schițeze un posibil model de teorie a dansului (*Spre un model teoretic al dansului. Gânduri despre analogii și diferențe dintre dans și limbă*). Karácsony Zoltán analizează formele dansului fecioresc interpretat în grup, din Călata (*Feciorescul din Călata interpretat în tandem*), Varga Sándor vorbește despre influența Caselor de Dans Popular din mediul urban asupra culturii tradiționale (*Influența turismului de tip „Táncház” asupra relațiilor sociale și a culturii tradiționale dintr-un sat din Transilvania*) iar Könczei Csongor examinează activitatea instructorilor de dans popular din mediile tradiționale (*Influențele artei scenice în cultura tradițională de dans. Activitatea instructorilor de dans „etno” în mediul tradițional rural din Transilvania la întorsătura mileniului*).

A două parte a volumului cuprinde studii tematice prezentate la sesiunea științifică din 24 februarie 2012, la Casa Tranzit, cu tema *Reuniune dansantă*,

revitalizare a tradițiilor, distracție, fenomen social – 35 de ani ai Caselor de Dansuri Populare (Táncház) din Ardeal. Pávai István tratează începuturile mișcării de tip revival a Caselor de Dans Popular din Transilvania (De unde provine fenomenul Táncház?). Simonffy Katalin descrie fuziunea Emisiunii în Limba Maghiară a Televiziunii Române cu programul pentru tineret intitulat Kaláka din perioada 1977-1980 (Casa Dansului Popular și emisiunea Kaláka), Zakariás Erzsébet reamintește una dintre locațiile unde a funcționat Casa Dansului Popular la sfârșitul anilor 1970 (Casa Dansului Popular în Clubul Feroviarilor din Cluj), Pozsony Ferenc analizează formele culturii populare tradiționale utilizate de către Casele de Dans Popular din mediul urban (Cultură populară organică și organizată în mișcarea Táncház), iar la finalul volumului Köncei Csongor prezintă printr-un rezumat scurt istoricul Caselor de Dans Popular din mediul urban transilvănean (Scurt istoric al mișcării de tip revival al Caselor de Dansuri Populare din Transilvania).

Primul articol este semnat de recunoscutul etnocozeolog român Anca Giurghescu. *Intersecții și confluențe. Amintiri legate de Martin György* poate fi considerat una dintre cele mai importante scrieri din istoricul cercetării etnocozeologice din ultimul deceniu. Semnificația studiului provine din faptul că Anca Giurghescu, ca cel mai apropiat coleg român al lui Martin György, nu numai că descrie munca lor de teren din Ardeal, dar ea rezumă și analizează relația dintre cercetarea etnocozeologică română și maghiară din ultimii 50 de ani. Ca editor sunt foarte mândru că acest studiu apare pentru prima dată în acest volum.

Primul volum *Coregrafia și etnocozeologia maghiară din Transilvania în mîinul trei* a fost cotate drept o publicație cu importanță deosebită. Acest volum, cel de-al doilea, care prezintă munca noastră de zi cu zi, sper să arate că putem vorbi despre etnocozeologie maghiară în Transilvania. Prin urmare, este important ca prin intermediul traducerii, la fel ca în cazul primului volum, conținutul acestuia să devine cunoscut și publicului român format din specialiști și cititori interesați.

Köncei Csongor

Abstract

The Hungarian Dance Culture and Dance Research in Transylvania at the Turn of the Millennium II.

The first volume of *The Hungarian Dance Culture and Dance Research in Transylvania at the Turn of the Millennium* published in 2010 can be regarded as a milestone both in the field of ethno-choreology of the entire Hungarian language area which has considerable past and acknowledged scientific achievements, and from the perspective of the emerging Hungarian ethno-choreology of Transylvania, since it contains the proceedings of the first scientific conference held under the same title in 2009. The 2010 volume encompassed the possibility of the continuation as well: the *raison d'être* of a scientific field is to be weighted through publications, thus Hungarian dance culture and choreology in Transylvania exists provided that these fields become entities with written forums, that is to say specialized literature.

The present volume – with the exception of the first study – is again a collection of the edited proceedings of two conferences. This fact determines the structure of the volume as well. The first part, including four proceedings presented at the Dance, Language, Community in a Changing Region panel within the *7th International Congress of Hungarian Studies* held in Cluj-Napoca at the 24th of August 2011 discuss issues related to ethno-choreology. Csilla Könczei attempts to draw a possible model of dance theory by discussing analogies and differences between dance and language (*A possible model of dance theory. Ideas about analogies and differences between dance and language*), Zoltán Karácsony offers an analysis of the forms danced in groups of the *legényes* (men's solo dance) in Călata (*On the legényes dance of Călata danced by two men*), Sándor Varga presents the influence urban dance houses have on traditional culture (*The influence of dance house tourism on the social relations and attitudes towards traditions in a Transylvanian village*), and Csongor Könczei examines the activity of folk dance teachers working in traditional communities (*The effect of performance dance on traditional dance culture. The activity of "ethno dance teachers" in Transylvanian villages at the turn of the millennium*).

The proceedings included in the second part of the volume were presented at the *Dance event, protection of traditions, community entertainment,*

social phenomenon – Transylvanian dance house movement at its 35th anniversary conference held in the Tranzit House, Cluj-Napoca, on the 24th of February 2012. István Pávai discusses the sources of the revival-like urban dance house movement (*The origins of dance house*), Katalin Simonffy gives an overview of the youth TV programme called Kaláka, entangled with dance houses and broadcasted between 1977 and 1980 by the Hungarian programme of the Romanian Television (*Dance House and the Kaláka*), Erzsébet Zakariás presents one of the dance houses in Cluj-Napoca at the end of the 1970s (*Dance House at the Vasas Club, Cluj-Napoca*), Ferenc Pozsony analyzes traditional folk art forms used in urban dance houses (*Organic and organized traditional popular culture in dance house movement*), and finally, in the last article Csongor Könczei gives a short outline of the history of urban dance houses in Transylvania (*Brief historic overview of the 35 years old Transylvanian dance house movement*).

The article of the renowned Romanian ethno-choreologist, Anca Giurchescu represents an exception within the volume; her article entitled *Points of intersection and interlacements. My memories of György Martin* can be considered as one of the most significant study on the recent history of the field. The article bears a special significance also because Anca Giurchescu, the closest Romanian colleague of György Martin not only describes the field works carried out with Martin in Transylvania between 1963 and 1979, but also synthesizes up and analyzes the framework of Hungarian and Romanian folk dance research in the past decades. It is an honour for the editor that this study is first published in the present volume.

I called the first volume of *The Hungarian Dance Culture and Dance Research in Transylvania at the Turn of the Millennium* a milestone. I hope that the second volume would confirm as part of the everyday research work that there is Hungarian ethno-choreology in Transylvania. That is why it is important that through translation, its content – alike the first volume – becomes accessible for Romanian readers (professionals or people interested in the topic) as well.

Csongor Könczei

A szerzők névsora

Anca GIURCHESCU – etnokoreológus, az International Council for Traditional Music Unesco szervezete etnokoreológiai munkacsoportjának (Study Group on Ethnochoreology) volt elnöke, Koppenhága–Bukarest
agiurchescu@gmail.com

KARÁCSONY Zoltán – néptánckutató, a MTA BTK Zenetudományi Intézet munkatársa, Budapest
karacsony13@gmail.com

KÖNCZEI Csilla – kultúrakutató, a BBTE Magyar Néprajz és Antropológia Intézet docense, Kolozsvár
kcsilla2003@yahoo.com

KÖNCZEI Csongor – néprajzkutató, etnokoreológus, a Nemzeti Kisebbségkutató Intézet munkatársa, Kolozsvár
cs.konczei@ispmn.gov.ro

SIMONFFY Katalin – tévészerkesztő, média-oktató, a BBTE Politika, Közigazgatás- és Kommunikációtudományi Kar újságírás szakának oktatója, Kolozsvár
simonffykat@yaho.com

PÁVAI István – népzene-kutató, a MTA BTK Zenetudományi Intézet tudományos főmunkatársa, a Hagyományok Háza Folklórdokumentációs Központjának vezetője, a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem docense, Budapest
istvan@pavai.hu

POZSONY Ferenc – néprajzkutató, az MTA külső tagja, a BBTE Magyar Néprajz és Antropológia Intézet egyetemi tanára, Kolozsvár
pozsonyferenc@yahoo.com

VARGA Sándor – néprajzkutató, etnokoreológus, a Szegedi Tudományegyetem Néprajz és Kulturális Antropológia Tanszékének tanársegédje, Szeged
vasandor@gmail.com

ZAKARIÁS Erzsébet – néprajzkutató, a Román Akadémia kolozsvári Folklór-archívumának munkatársa, Kolozsvár
pendzsi@yahoo.com

