

Film, keretezés és mimézis: A hortobágyi pásztortánc antropológiája

KÜRTI LÁSZLÓ

„Ha a film nem a juhok hasznát szolgálja, akkor minek?”
(Sam Yazzie, navahó énekes-gyógyító,
Through Navajo Eyes)

Az alábbiakban Georg Höllering (1898–1980) *Hortobágy* filmjében található táncjelenetnek a példáján keresztül érvelek amellett, hogy a kulturális tudás táncbeli reprezentációja sohasem egy nyilvánvaló és lezárt folyamat. Gondolok itt egészen a tapasztalattól a szöveges és képi narratíváig, az előkészítéstől az eseményig, annak utóéletéig. Az antiromantikus történelemszemlélet a külső antropológiai szemléletmód által valósul meg, egy olyan transzkulturális tér-idő keretben, amely a számadó Czinege János egyéniségét és táncos jellemét állítja történeti-etnográfiai kontextusba. A filmbeli táncot nem egyszerű reprezentációként értékelem, hanem hasonlóan Ann David Bollywood indiai táncainak az elemzéséhez, olyan produktumnak tekintem, amelyben az egyéni, közösségi és a globális folyamatok nem egymással szemben, hanem egymás mellett létezve:

„keresztezhetik egymást, így hozva létre kulturális produkciók és identitások új szintézisét”.¹

A hortobágyi táncjelenet nem választható el sem a többszintű értelmezési lehetőségektől, sem pedig a cselekvők múltjától, a Hortobágy jelen- és jövő időintervallumától. A *Hortobágy* filmet egy többszörös klasszikus Erving Goffman-i keretnek vagy keretezésnek (framing), azaz olyan szimbolikus társadalmi cselekvésnek tekintem, amely tükrözi a résztvevők történetét, a mikéntjét és a szabálya-

¹ David 2014: 35. Az antropológiai és néprajzi film kettősségéről magyarul lásd Tari 2012.

it.² A keret, mint értelmezési és cselekvési séma, egyszerre lehet elsődleges (primary) és színházi (theatrical), amit a résztvevők (táncosok, szereplők), saját testi kifejezésükkel, valamint értelmezésükkel és átélésükkel egyetemben személyesítenek meg.³ Így érvelve a Höllering-film táncjelenetének az értelmezését egy hármas antropológiai elsődleges keretezésben – történeti-etnográfiai háttér, a filmbeli kinesztetikus narratíva, és a posztprodukciós kulturális folyamat – vizsgálom. Itt mindjárt Adrienne Kaeppler egy korai gondolatát idézem, aki azt írta,

„az antropológusnak a világ bármely tájáról származó tánc leírása még nem etnográfia, hanem csak egy adat, amelyet aztán olyan módon kell elemezni, amely etnográfiai szempontból, mind elméletileg, mind módszertanilag értelmezhető”.⁴

A Höllering-film egy alapos történeti-néprajzi háttérrel kínálja fel a mimetikus táncolás, és a személyiségek többjelentésű kontextusát egy rugalmas antropológiai értelmezéshez. A mimézis nem egyszerűen másolás, ahogyan Michael Davis érvel Aristotelész eredeti gondolatát értelmezve, hanem

„a kiválasztás aktusa a tapasztalat kontinuumából, ami határt szab annak, aminek valójában nincs se kezdete, se vége”;

majd így folytatja:

„a mimézis magában foglalja a valóság olyan keretezését, amely azt hirdeti, hogy mi az, ami a keretben van, nem egyszerűen valóságos. Minél »valóságosabb« az imitáció, annál csalárdabb az imitáció”.⁵

Bourdieu habitus szóhasználatának segítségével tudjuk érzékeltetni a Hortobágy-film egyedi táncjelenetét: Czinege előadása nem egyszerűen imitáció, hanem ekláns példája a praktikus mimézisnek, amely – Michael Taussig érvelésével –

„egy másolás vagy utánzás az érzékelhető, érzéki kapcsolat az érzékelő teste és az érzékelt között”.⁶

A *Hortobágy* film rövid csárda előtti táncjelenete, nem egy hierarchikus antropológiai mimézis-keret – tehát, nem egy az egyben színházi keret –, amely egy híd a valóság visszatükröződése és a lehetséges másolatok, az egyéni szubjektum

² Goffman-Berger 1986: 22–23.

³ A színházi keretről lásd Goffman-Berger 1986: 125–127; Whiteside–Kelly 2016.

⁴ Kaeppler 1972: 173.

⁵ Davis 1999: 3.

⁶ Bourdieu 1990: 73; Taussig 1993: 21. Christoph Wulf nem ismeri Bourdieu különbségét a másolat és az utánzás között, Wulf számára a mimetikus csak és kizárólag másolat (repetíció), ezért elképzelése a táncra nem hasznosítható. Wulf 2020.

performansza, és a közösségi előadások színpadi megjelenései között.⁷ A hagyományos etnográfia-antropológiai film, sem pedig a dokumentumfilm hitelesítési törekvései sem mentesek az absztrakció és esszencializmus kritikájától, úgy a *Hortobágy*-ban megörökített táncjelenet sem függetleníthető el teljesen attól.⁸ A performativitás és a mimézis-elméletek⁹ segítségével a *Hortobágy* táncjelenete az általánosító dualista értelmezéssel szemben kínálja fel magát egy antropológiai összehasonlító elemzéshez. Mindehhez sokkal jobban illik az experimentális jelző, mint bármelyik (dokumentarista, fikció, néprajzi) film-genre. A *Hortobágy*-ban a parasztszereplők megtestesítik a társadalmi helyzetük elvárásainak és kötelezettségeinek megfelelő identitásukat, ami a rendező az általa hitelesnek vélt ábrázolással a valóságra vonatkozó sajátos igényével párosult.¹⁰

A történeti-néprajzi keretezés

A magyarországi és külföldi szerzők munkássága nyomán a 19. században bontakozik ki egy szöveges és vizuális kép a Hortobágyról. Ez kapcsolódik a mulatáshoz és természetesen a tánchoz, ahogyan Sinkó Katalin találóan megjegyzi, mint általános nemzeti karakter.¹¹ Igaz, a klasszikus bukolikus ókori és középkori irodalom és színjátszás ismerte a pásztorkölteményeket, zenélést és a táncolást, és a pásztorok tánca a történeti betlehemesjátékokban és iskolai színjátszásban is ismert, elfogadott gyakorlat volt.¹² A 19–20. századi magyarországi pásztorfolklór és kultúra, nem ennek a sok évszázados folyamatnak a folytatása, és csak annyiban hasonlóak, hogy mindkettőt a tanult társadalmi réteg ésszerűsítésében a természetközelségnek, az egyszerűségnek, sőt primitívnek és ázsiai hagyománynak nevezett életmódnak a szimbólumaként aposztrofálták. Gaál József *Az Alföld képe* című 1836-os karcolatában írta le a pusztai életet, majd az 1838-as népszínművében (*A peleskei nótárius*) a hortobágyi csárdában a pásztorok, a bojtárok és a betyárok éneklésével és táncolásával karakterisztikus színházi-művészi toposzá emeli.¹³ A hortobágyiság a Honderű 1843-as számában már táncként is megjelenik, amikor a nemesség egy

⁷ Goffman–Berger 1986: 125; Handler 2009: 280–298.

⁸ A korai antropológiai filmről lásd Heider 1976, és Worth and Adair 1972; a kritikai szemléletmódról lásd Caton 1999; Ruby 2000; Russell 1999.

⁹ A mimézis és a tánc antropológiai elemzéseit lásd pl. Hutcheson 2009; Ikuta 2011; Juslin 2007.

¹⁰ A Hortobágyon forgatható film ötlete a sikeres és nyugaton jól ismert operatőr Schäffer Lászlótól származott, aki meggyőzte Hölleringet a pusztá szépséges romantikájáról. Szekfű 2014: 75–76.

¹¹ Sinkó 1989: 132.

¹² Kürti 2009; Morvay 1956.

¹³ Gaál 1838. <https://mek.oszk.hu/05800/05840/05840.htm> [letöltés: 2024. 03. 22.]

„igaz magyar lelkesedéssel aprózva saloninkban a hortobágyi csárdás’ furfangos lépéseit”.¹⁴

Erről elhihetjük, sok köze nem lehetett a tényleges a hortobágyi pásztorok táncához, de vajon, akkor mitől volt „hortobágyi” és mitől lehettek „furfangos lépései”? Lehetséges, az ekkor divatba jövő Hortobágyi dal „friss” részéhez lehetett hozzátevé a hortobágyi jelző. Lehet, mindez lényegtelen, ahogyan Petőfi Sándor irodalmasított betyárja (Zöld Marci) is a sarkantyús kordován csizmájában szilajon „magyarán megrakta” a táncot, egy irodalmi képként maradt fenn egyfajta szellemi ajándékként az utókor kutatói számára.

Vahot Imrének köszönhetjük az első alapos leírást a csárdáról és a pásztorokról (*A hortobágyi puszta, és a csikós*). A csárda állapotáról, a csárdás közönyösségéről és durvaságáról lesújtó véleménnyel volt, ezzel szemben a csikósokat pozitív, lovagias emberekként ábrázolja, akikre jellemző a „nyugodt lélek”.¹⁵ Ahogyan teszi azt Kuthy Lajos is az 1846–47-es *Hazai rejtelmek* című regénye, amelyben a csikós tudását az egekbe magasztalja, a csárdában a táncot – „kállai kettős”, „friss magyar”, „kuferczes tempó” – leírja. Ekkor (1846-ban) Szigligeti Ede népszínművét, *A csikós*-t, a Magyar Nemzeti Színházban nagy sikerrel mutatta be, és mivel Szigligeti (eredetileg Szathmáry) kitűnő táncos volt, talán ezért kapott kiemelt szerepet a tánc: a darabban cigányzenészek muzsikájára egy csikós két bojtárjával együtt táncra perdül.

A Hortobágy felfedezésén nem csodálkozhatunk, a 19. században számos fordításban ismerhették meg idehaza és nyugaton Fazekas Mihály, Petőfi Sándor és más szerzők műveit, ahogyan a közköltészet darabjait és népdalokat is.¹⁶ A csikós cigányzenére táncolásának talán a legelső képi megörökítését a bécsi Josef Heicke munkásságának köszönhetjük, aki az 1840-es években sokat utazott Magyarországon, bár sajnos rajza nem köthető egyik magyar tájegységhez sem. A magyar–görög származású festőművész Sterio Károly több pásztorfestményt is készített az 1850-es években, a következő évtizedekben a legnagyobb festőket is megihlette a Hortobágy. A külföldi szerzők közül a magyar feleséget választó August Gerando, *Les Steppes de Hongrie* címmel írt cikket a Hortobágyról, majd németül is megjelent folytatásokban (*Le National*, 1849. június 17. és augusztus 26. között). A művészházaspár, Marianne Stokes és férje, egy egész hetet töltött a Hortobágyon, egy fiatal csikóst Marianne Stokes le is festett (könyvük 1909-ben jelent meg.). A fényképész, A. W. Cutler, egy sor kitűnő felvételt készített a

¹⁴ *Honderk*, 1843. január–július, 1. évfolyam, első fele, 104.

¹⁵ Vahot 1856. 2. füzet.

¹⁶ Erről ír már Gulyás 1915; lásd még Csörsz Rumen 2020.

Hortobágyon, amelyet a londoni Wide World Magazine 1914-es számában láthattak az olvasók.¹⁷

Nem érdemtelen itt említeni, hogyan fedezte fel a film a Hortobágyot pár évvel azután, hogy az úttörő *A tánc* elkészült 1901-ben. Neumann József mozitulajdonos és rendező, valamint filmgyáros társa, Ungerleider Mór, 1908-ban forgatott egy rövidfilmet *Csikósélet a Hortobágyon* címmel.¹⁸ Góth Sándor 1912-es hortobágyi témájú *A csikós* című 590 méternyi filmje a következő, amelyben szereplőként a pusztai csikósok is megjelentek. A filmet 1913. január 6-án vetítették először az Uránia színházban Budapesten. Pásztory M. Miklós rendezte az 1520 méter hosszú, 1917-es néma játékfilmet, *A csikós*-t, Szigligeti népszínműve alapján (a filmet Korda Sándor finanszírozta, a későbbi neves Sir Alexander Korda). A két helyszín a Hortobágy és Erdély volt. A németek 1930-ban forgatták a *Die Csikosbaroness* hangosfilmet, amelyet Svédországban *Czardas* címmel játszották, és amelynek az 1919-ben Hamburgban bemutatott hasonló című operett (a zeneszerző Jarnó György) volt az elődje. A rendezőházaspár, Louis és Jacob Fleck, a romantikus sztorihoz eredeti hortobágyi jeleneteket is rögzített, ami csekély mértékben ugyan, de kiemelte az általános magyaros sztereotíp német filmek közül a *Csikosbaroness*-t.

1933-ban készült Elizabeth Rearick 1200 méter hosszúságú 16 mm-es filmje a *Glimpses of Rural Hungary*, jelenleg a New York Public Library archívumában található. Mivel Rearicket a néptánc, annak főleg iskolai tanítása érdekelte, ezért a Gyöngyösbokrétás falvak táncait mutatja be, amelyeket Gönyey Sándor segítségével ismert meg. Gönyey szerepe a cserkészek hortobágyi kirándulását is befolyásolta, nem telik bele sok idő már csikóstáncot táncolnak, az 1933-as jamboreen ezt csoportosan bemutatták; a nagyszámú külföldi cserkészcsapatot a hortobágyi csárdában látták vendégül.¹⁹ Rearick filmje – a maga idejében – egy páratlan bravúr volt, kezdő amatőrként Rearick még állványt sem használt, ám az úttörő minőségi felvételeiért a New York-i Amatőr Filmes Szövetség kitüntetésben részesítette. Kár, hogy Rearick könyvében nem jellemzi a hortobágyi táncot, csak két pásztortáncot (Mikófalva, Koppányszántó) ír le.²⁰ Szintén amerikai film az 1939-es kilenc perces hangos és színes film, amelyet James A. Fitzpatrick *Travel*

¹⁷ A. W. Cutler, Europe's Wild West: the Great Hungarian Hortobagy, a vast plain three hundred square miles in extent, whereon enormous herds of horses, sheep, cattle & pigs are reared. An uncommon original article from the *Wide World Magazine*, 1914. London: Wide World Magazine, Newnes, 1914. First Edition.

¹⁸ Kőhádi 1996: 38.

¹⁹ A keszthelyi Csík Ferenc, a későbbi berlini olimpia aranyérmes úszója, az 1929-es angliai cserkésztalálkozón „csikóstáncot” mutatott be. *Magyar Cserkész*, 1929. november 15. 10. évf. 21. szám, 498; Gergely 1981: 1238.

²⁰ Rearick 1939. Rearicknek sokan segítettek Gönyey Sándor, Viski Károly, Lajtha László, Palotay Gertrud, és Elekes Wéber Edit.

Talks sorozatának részeként, *Rural Hungary* címmel vetítettek. A beállított jelenetek és táncok a matyókat mutatják, ám egy rövid jelenetig a Hortobágy is felbukkan.²¹ Az 1930-as években ismerte meg a Hortobágyot a holland szociológus és amerikanista Arie N. Den Hollander, aki főként Györffy István és Mendöl Tibor útmutatásai alapján kutatott, bár a hortobágyi puszta alapos kutatására nem fordított kellő figyelmet.²²

A hortobágyi pásztorok táncolásának lefilmezése kevésbé ismert. Figyelemre méltó az a brit Pathé cég, amely 1926-ban és 1927-ben készített felvételeket a magyar vidéki életéről, amelyben a hortobágyi ménes, gulya, juhnyáj és a konda őrzőit és munkájukat mutatja be.²³ A Pathé filmgyár 1933-ban „Európa pampája” (*Pampas of Europe*) címmel forgatott Hortobágyon egy két perces filmet.²⁴ A rövid részletek felvillantják a pásztorfoglalkozásokat, szárított marhatrágya fölött zajló szalonnasütést, juhász subájára lefekvését, és egy cserény belsejét, ahol négy pásztor bográcsból falatozik. A hangosfilm Hortobágy sztereotip „vad”, „primitív”, „ősi”, „barbár” és „nomád” kultúráját, jellegtelen zenei aláfestéssel mutatja be, kiemelve a puszta „arisztokratáját”, a csikóst. Hasonlóan tartalmaz hortobágyi részleteket az 1927-es zoológiai kongresszus résztvevőinek kirándulásáról készült magyar filmhíradó, amely bemutatja a csikósok csárda előtti táncolását.²⁵ A rövid jelenetben négy csikós (ketten egyedül, ketten összekapaszkodva) táncol, majd ezt két külföldi nő vendéggel történő párostánc követ. A klip végén egy idős hegedűs játékára egy csikós énekel és táncol.²⁶ A német–magyar kooperációban készült az 1932-es *A vén gazember* játékfilmben (német verziója egy évvel később *Und Es Leuchtet Die Puszta* címmel) szintén felvillannak hortobágyi felvétele, mintegy „hitelesítve” a magyar vidéket.²⁷

²¹ A film a youtube-on is nézhető, <https://www.youtube.com/watch?v=a46KeUGyFWU> (letöltés dátuma: 2024. 04. 06.).

²² Den Hollander 1980. Den Hollander az 1930-as évekbeli kutatásait hollandul 1947-ben, majd két részben 1960-ban és 1961-ben angolul publikálta.

²³ A francia produkcióban készült filmnek holland feliratú verziója maradt fenn. A hortobágyi felvételek mellett kiemelt szerepet kapott Mezőkövesd, ám Kassa, Budapest és Uherske-Hradiste is bemutatásra kerül <https://www.youtube.com/watch?v=ST0PLDfmqlw> és <https://www.youtube.com/watch?v=EyxJ0yEZkt4> (letöltés 2024. 03. 26.).

²⁴ A felvétel megtekinthető a British Pathé filmarchívumában: <https://www.britishpathe.com/asset/64922/> (letöltés 2024. 03. 13.).

²⁵ Egy csikós azonosítva szerepel, ő Bujdosó János. A digitalizált híradó megtekinthető: <https://filmhíradokonline.hu/watch.php?id=8755> (letöltés 2024. 03. 13.). A táncbemutatóról szóló leírás, Tulogdy 1927: 551.

²⁶ Több mint valószínű, hogy az ismert hortobágyi vándorcigány muzsikuss, Rimóczi László (1860–1938) szerepel a filmben.

²⁷ Az 1950-es évek elején, a Néprajzi Múzeum megbízásából Keszi Kovács László készített több filmet a hortobágyi állattartásról (*Juhartás a Hortobágyon*, *Nagyjóságtartás a Hortobágyon*, *Magyar juhnyáj a Hortobágyon*). Ezek megtekinthetők az interneten, pl. <https://www.youtube.com/watch?v=a46KeUGyFWU>

A HORTOBÁGY ÉS A HÖLLERINGI KERETEZÉS

Az antropológia film és a táncfilm, ugyanannak a 19. századvégi miliőnek a terméke, így a vizuális narratíva kapcsolata és fejlődése számtalan ellentmondásos kérdést vet fel.²⁸ A 20. század kezdetén az antropológiai-etnológiai kutatás, a kolonialista afrikai, ázsiai és amerikai területe vizuális, részben fényképes, részben pedig kezdetleges filmes, nyersanyagot őrzött meg, amelyben a tánc kiemelt szerepet játszott.²⁹ Felettébb feltűnő ebben a történetében az, hogy Fejős Pállal ellentétben, akinek filmjei előkelő helyen szerepelnek a vizuális antropológia történelmében,³⁰ Höllering 1934–1935-ös klasszikus alkotása, eltekintve az említések-től, és a filmművészeti-történeti bemutatástól, mellőzve maradt.³¹ Lényegében kétszeresen is: nemcsak az antropológia nem figyelt fel rá, a tánc kutatás sem értékelte a filmbeli rövid táncjeleneteket, ami az antropológiai ikonofóbia és az ikonofília következményeként egyszerre piedesztálra emelte, és egyben marginalizálta is a táncot.³² Például Edward S. Curtis 1914-es *A fejedelmek földjén*, és Robert Flaherty 1922-es, *Nanuk*-ja az első olyan mimetikus keretezés, amely páratlan lehetőséget kínál a kutatók számára.³³ Erre az új útkeresésre építve aztán egyre több antropológus aknáztta ki a film adta lehetőségeket az a tánc bemutatására. Példaképpen említésre érdemes Franz Boaz kanadai felvételei, Gregory Bateson és Margaret Mead Bali-szigetén forgatott filmjei és fényképdokumentációja, és Maya Deren Haiti-szigetén felvett kísérletező „choreocinema” próbálkozása.³⁴ A vizualitás és a tánc kapcsolata további kutatás táptalaját jelenti, főként azért, mert az eddigi elemzések a két terület áthidalásának számtalan

com/watch?v=T85fZg2B2hQ és <https://www.youtube.com/watch?v=BSPYEYcBD3s> (letöltés dátuma: 2024. 03. 26.).

²⁸ Pink–Afonso–Kürti 2004; Kürti 1994, 2011, 2012, 2023.

²⁹ A Hamburgi Múzeum 1908–1910-es délkelet-ázsiai expedíciójának táncfilmjei igen figyelemreméltóak, Weinsten 2010.

³⁰ Fejős Pál publikált magyar életrajzain kívül lásd az antropológiai elemzéseket. Büttner 2004; Koszarski 2005; Lindee and Radin 2016.

³¹ A *Hortobágy* készítésének történetét Szekfű Andrásnak köszönhetjük. Szekfű 2015.

³² Chio 2023.

³³ Edward Curtis, *In the land of the head hunters* (1914), <https://www.youtube.com/watch?v=73u7eugbbu8> Robert J. Flaherty, *Nanook of the North* (1922), <https://www.youtube.com/watch?v=lkW14Lu1IBo> (letöltés dátuma: 2024. 04. 06.).

³⁴ Franz Boas megközelítése egészen sajátos volt, mivel a kutató a filmekből emelt ki egyes kockákat, és azokat nagyította fel rajzként, így hangsúlyozva a mozdulatok sajátosságait, lásd Jacknis 1987; Gregory Bateson and Margaret Mead, *Trance and dance in Bali* (1936), <https://www.youtube.com/watch?v=Z8YC0dnj4Jw> (letöltés 2024. 02. 29.). Maya Deren értékelését lásd McPherson 2005.

lehetőségeit, de nem szintézisét mutatják.³⁵ Hasonlóan a *Nanuk*, és a Bateson-Mead film esetében is, felmerül az olyan fikciós dokumentumfilm előnye, mely autentikus környezetben és nem hivatásos színészekkel nem koreografált interakció segítségével irodalmi és képzőművészeti párhuzamokkal kontextusfüggő etnográfiai-történeti keretet biztosít. Hughes-Freeland meggyőző érvelése szerint:

„Egy film megjelenítheti a táncot, amely egyszerre testesíti meg és képzei el a társadalmi értékeket, érintve a társadalmi élet etikai és esztétikai aspektusait ... különösen hasznos, mint cselekvés és gyakorlat, vagy mint fenomenológiai objektum, amely történelmi és társadalmi tényezőktől és konstrukcióktól függ és elválaszthatatlan a közösségi események és cselekvések anyagától, a társadalmi kontextusok által konstituált gyakorlattól és értelmezéstől”.³⁶

Ez összecseng Kaeppler véleményével, miszerint

„az antropológusok a táncot a társadalom megértése érdekében tanulmányozzák. A mozgások kulturális artefaktumok, amelyek sajátos kombinációikban és használatukban egy adott kultúrához vagy szubkultúrához tartoznak, és meghatározott célokra aktivizálhatók.”³⁷

Ezzel az antropológiai nézőponttal felvértézve hangsúlyozhatjuk a *Hortobágy* és elsősorban Czinege János táncának fontosságát, és előnyeit a tánc és film kettősségének új szintézishez.

A „Hortobágy sorsdöntő embere”, Passuth László elnevezése, Czinege János (1889–1973) mulat, táncol s énekel Höllering filmjében.³⁸ Ilyen keretben mitizálódott ő és a Hortobágy, ahogyan egy évszázaddal korábban Jókai és Petőfi Hortobágya is („Hortobágy, dicső rónaság, te vagy az Isten homloka”, írja Petőfi 1847-ben egy levelében).³⁹ A pásztor virtuosos tánca a filmben, ahogyan a szájhagyomány szerint is, ismert volt. Mallász Gitta szuggesztív filmplakátja is népszerűsítette a karakán csikós-imázst. A turizmus fellendülésével, valamint a Gyöngyösbokrétás fellépéseknek köszönhetően Czinege neve ténylegesen foga-

³⁵ A táncfilmek dokumentarista felfogásának kritikáját lásd Williams 2009. Érdekes a történetben, hogy Franz Boas bár szerette volna, de nem tudta feldolgozni korai terepmunka gyűjtéseit, némafilmjeit sem tartotta bemutatásra alkalmasnak, mindössze a leírások kíségetésére és értelmezésére ajánlotta azokat. Azonban lánya, Franciska, aki később táncterapeuta lett New Yorkban, felhasználta édesapja korai leírásait és filmnyersanyagait. Candelieri 2020.

³⁶ Hughes-Freeland 2005: 59.

³⁷ Kaeppler 2000: 26–29; Spencer 1985: 38. A tánc és a rituális tánc különbözőségére, lásd Michaels 2015: 152–154.

³⁸ Passuth 1935: 9.

³⁹ Petőfi 1842-ben írt „Hortobágyi kocsmárosné, angyalom!” verse hamar folklorizálódik, Kecskeméthy Csapó Dániel 1844-ben kiadott *Dalfűzérke* című kiadványában, mint egy dal (dana) szerepel, a szerző feltüntetése nélkül.

lommá vált. Az 1990-es évek *Hortobágy* digitális változatával Czinege nemzetközi hírnévre tett szert. Nem árt rögtön tisztázni, Czinege gyermek- és ifjúkorát kondásként töltötte, sőt még az apja is kondás volt.⁴⁰ Valószínűleg, hogy az 1920-as években vált csikóssá, 1943-tól már gulyásszámadóként tevékenykedett. Az államosítás után a pentezugi szűzgulya számadója volt, nyugdíjaztatása után élete utolsó éveit már debreceni házában élte le. Annak ellenére, hogy számos interjú készült vele, fényképeken szerepelt és interjúkat is adott, táncfolklorisztikai munkákban nincs említés táncáról.⁴¹

Czinege nem volt színpadi ember, vagy képzett táncos, a filmben szereplő pásztor tánca azért szerves része a különleges keretezésnek, mert tágítja a tánc fogalmát, a táncról alkotott elképzeléseinket, amely magában foglalja a test esztétikai megjelenítését, és energetikai komponenseket, beleértve a fényt, a színeket, a ruházatot és az általános mozgást, a gesztikulálást, és azok szimbolikus kontextusát. Czinege tánca eklatáns példája a pásztorokra jellemző egyéni és szabad táncolásnak. Ezt a jellemvonást még a nagyváros írója Szép Ernő is észrevette, amikor a hortobágyi hídivásárt leírja:

„Sátorban, sátor előtt, mindenütt táncol egy csikós. Ha nő nem akadt, másik csikóssal, vagy magában. Fölvették mára a tiszta cifra szűrt”.⁴²

Ezt a zenészek előtti táncot egy filmbeli sztoriba illesztve a *Hortobágy* film öröközte meg az utókor számára.⁴³ Móríczt a filmrendező kérte fel a felvett nyersanyagokhoz egy történeti keret megírására, aki 1934 decemberében látogatott el a Hortobágyra, és találkozott Czinegével. A beszélgetések alapján Móríczt megírta a Komor ló című novelláját, amely aztán egy laza dramaturgiai keretül szolgált a filmhez. Természetes tehát, hogy nem úttörő vállalkozásként tekinthetünk a Komor ló fikciós világára, mivel Jókai már a *Sárga Rózsá* (1893) regényében irodalmiasította a hortobágyi népi világot, ahogyan megpróbálta azt ötven évvel korábban Kuthy.

A *Hortobágy*-ot csak Budapesten vetítették, két jelenet megvágásával, ám a negatív fogadtatás a Horthy-korszak torz ideológiájának volt köszönhető. Pedig Höllering filmje nem célzottan didaktikus, ideologizált és dialektikus, nem erőltet egysíkú „benszülött” pásztori nézőpontot, saját kívülálló látásmódja érvényesül

⁴⁰ Hoffmann 1982: 168–169. A nyelvi szöveget Barna Gábor gyűjtötte 1973-ban. Az idősebb Czinege János életéről lásd Szép 1930: 213–221.

⁴¹ Béres 1958: 97; 1984–85: 55–74. Hortobágyon készített több táncfilmet még Náfrádi László és Varga Gyula is az 1950-es években, de a ZTI filmjei és a Déri Múzeum néprajzi anyagai között sem szerepel Czinege táncáról filmfelvétel. Horváth 2016.

⁴² Szép 1930: 107.

⁴³ Móríczt éppen Czinege János segítségével válogatta össze a filmhez a pásztorokat és szerepelőket. Hamar 2012: 34–38.

úgy, hogy a néző empátiával tudja elfogadni a hortobágyiak szerepén keresztül reprezentált valóságot. A csárdabeli táncjelenet már 1934-ben elkészült, amikor a rendező több snittet felvett, természetesen hang nélkül, amelyeket aztán később Budapesten vágtak és szinkronizáltak. A jelenetben a Pentezug grófjaként ismert Czinege János bojtárjával Nagy Mihállyal mulat, egy határozott, ámde maguk által (is) alakított goffmani keretben.⁴⁴ Amikor Móricz Zsigmond megtekintette a felvett nyersanyagot, a következőt jegyezte fel naplójában:

„Egy remek részeg táncot produkáltak, Rózsahegyi felé se jár Czinege csikósna, aki a bojtárjával oly anyagi, hogy bele kell szeretni.”⁴⁵

Goffman szerint a társadalmi keretet szabályok vagy konvenciók irányítják,⁴⁶ ami a táncjelenetre részben igaz.⁴⁷ Az egyéni és a közösségi testhasználat sajátossága, a gesztusok, éneklés, térhasználat, ritmus és dinamika egyénenként mozgatja a beállított keretet. A bojtár Nagy Mihály nem doppelgänger-karaktere Czinegének, egyszerű mozgása nem csap át táncba, jelleme visszafogott, tisztelettudó, gesztuskészlete és testhordozása még zártabb, mint a számadóé, ami érzékelhetővé teszi fiatal testkultúrájának kinesztetikus és szomatikus hiányosságát. Nem mellékesen a pásztorhierarchia nem engedélyezte az idősebbek és a számadók táncának „megzavarását”.⁴⁸ A számadó és bojtár duettjét megtöri a fikciós narratíva, a számadó sajátos éneke, az öltönyben és nyakkendőbe felöltöztetett hattagú cigányzenekar muzsikája. Czinege lassan, énekelve kezdi az ismert „Elkurjantom magamat a nagyiványi uccán” nótával, mert táncához a megfelelő ének, zene, klarinét és természetesen a tempó és a szöveg illet.⁴⁹ A 1930-as években dudás már ismeretlen volt a Hortobágyon, ezért a Palócföldről (Borsosberény) Kós Józsefet hívták, akinek játéka egy ritka történelmi pillanat. A filmbeli rezesbanda, bár illúzióromboló, a vásári ringlispílt kísérő zene, a hű ábrázolás miatt kerülhetett a filmbe. Lajtha László, aki a film kísérőzenéjét szerezte, és amelyikből született Hortobágy-kompozíciója (Suite, Op. 21), felügyelte a zenét.⁵⁰ A népzene kutató

⁴⁴ Goffman–Berger 1986.

⁴⁵ Szekfű 2014: 126. Azt, hogy a Rózsahegyi név kit is takar nem sikerült kiderítenem, Szekfű András sem utal rá.

⁴⁶ Goffman–Berger 1986.

⁴⁷ Erre Marcel Mauss munkásságára utalva Michael Jackson is felhívta a figyelmet. Jackson 1983.

⁴⁸ Kürti 2016a: 378.

⁴⁹ Itt Ecsedi István korai hortobágyi gyűjtésére hagyatkozhatunk. Egy dallamra néha tíz–tizenöt különböző szöveget énekeltek a pásztorok, egyes szövegek pedig igen változatosan, valószínűleg az énekestől függően variálódtak. A „Debrecennek van egy vize” kezdetű ismert népdalra legalább harminc különböző szöveget énekeltek. A szöveg fontosságát mutatja, hogy annyira bele tudta magát élni egy-egy pásztor az éneklésbe, hogy meg is „ríkatta”. Ecsedi–Bodnár 1927: 5. A Hortobágy és környéke népzenejéről lásd Bencze 1982; Kálmán 2008; Olsvai 1986.

⁵⁰ Solymosi 2011.

ismerte Hortobágyot, ám hogy ott gyűjtött volna, nem tudjuk, segítsége tanítványa, a zeneművész és zenekutató Balla Péter (1908–1984) volt, aki a filmben hallható népdaléneklést vagy annak betanítását irányította. Az „Elkurjantom magamat” kezdetű dalt Lajtha abban az évben gyűjtötte Tyukodon, ám kizárt, hogy Czinegének a zenekutatók tanították volna ezt énekelni. Kérdés az, Lajtha, aki maga is többször hangoztatta a táncfelvétel „etnográfiai hűségét”, valamint a „grand art”-balett műfajától való távolságtartást, mennyire érezhette a palóc dudást, a nagy cigányzenekart és magát a táncjelenetet hitelesnek.⁵¹ Nyilvánvalóan az fel sem merült Lajthában, aki – furcsa módon – a klasszikus, a populáris és az autentikus népzene egyaránt javasolta –, hogy ha már archaizálnak, akkor miért nem Ecsedi István hortobágyi népdalgyűjtéséből választottak anyagot?⁵² Mindez persze nem von le semmit a film nóvumából és az „aha-élményéből”, amint azt Passuth László, aki segített Hölleringnek finanszírozni a filmet, megfogalmazta még a film megjelenése előtt.⁵³

Czinegét nem kellett irányítani, táncában-éneklésében variálja a tempót, lényegében vezeti a zenekart, jobb kezével folyamatosan a taktust mutatja, teste állandóan fel s alá ruganyozva lüktet. Amikor felgyorsul, táncolni kezd, füttyöl, balkeze a szűr alatt, hajlong-billeg, lengető lábfigurákkal kicsit hátrál, hogy ismét közeledjen a zenekarhoz. A muzsikuskok előtt, mintegy a prímásnak táncol, a proximitás és goffmani-interakció kettejük között hihetetlenül szoros, játékos. Hirtelen mozdulattal megcsapja a jobb csizmaszárat majd a balt, rövid táncát csendes bokázással zárja, mindez Schäffer László operatőri figyelmének köszönhetően rögzítve lett. Tánc három-négy motívumból áll (lengető, bokázó, csapásolás), amelyek már a 18–19. századi irodalmi művekben (Gvadányi, Kuthy) a férfitáncok ikonikus mozdulataiként szerepelnek. Ezt a sajátos stílust említi Ecsedi István, amikor a csizmaviseletnél kiemeli a csapásolás motívumát, és hangsúlyozza a kondások bottal járt ügyességi táncát.⁵⁴

Ugyanakkor az egész előadás egy teljes kontextus, egy személyiségegyüttes, a bojtár inaktivitását ellentételezi a számadó aszimmetrikus taglejtése, és jobbkez gesztusa. Czinege rövid énektánc (ha egyáltalán lehetséges ilyen kategória) totális embodiment, testi fel- és kiállás, arc- és kézjáték (fejbillenés, kézgesztus), ének, pittyegetés (pattintás) és füttyölés; a tökéletes magabiztosság, tekintet és testhordozás, a fegyelem és a figyelem „szomatikus módja”.⁵⁵ Minden finom mozdulata harmonikusan illeszkedik egymáshoz, semmi fölösleges kivagyiság, meghökkentő

⁵¹ Berlász 1992: 172.

⁵² Ecsedi 1927.

⁵³ Passuth 1935.

⁵⁴ Ecsedi 1914: 181, 275–276.

⁵⁵ Csordás 2002: 244.

vagy széles nagydinamikájú kéz- és lábgesztus. Mintha igazolná Veres Pétert, aki a környék paraszti származású szülöttjeként írta, hogy a parasztok a táncsal,

„a mozgásban való mértékletességüket, a groteszktól való irtózásukat erotikával szembeni szemérmességüket és fegyelmeiket bizonyítsák”.⁵⁶

Czinege párját ritkító miniatűr összművészeti performansza sűríti nemcsak a Marcel Mauss-i testtechnikát, és a Bourdieu-i habitust, hanem ahogyan arra Brenda Farnell más kontextusban felhívja a figyelmet, az antropológiai filmes reprezentációban rejlő „dinamikus személyiségét”.⁵⁷ Czinege tánca még ennél is több, egy izgalmas jobbkezes gesztusa kapcsolódik a pásztorok jelnyelvéhez, az ökölbe szorított jobbkez mutató- és kisujja az égnek meredve utánozza az ökör vagy bika szarvát. A szimbolikus kézjel akkor látható igazán, amikor Czinege már bojtárjával együtt táncol, így – akár tudatosan, akár nem –, mozdulata egyszerre testesíti meg a férfit, a számadót, a feletttest.⁵⁸ Desmond Morris és munkatársai feltérképezték ennek a kézgesztusnak az európai elterjedését.⁵⁹ A mediterrán térségben a kézjegy horizontális és vertikális formája a bikát, a felszarvazást (inzultus), illetve az ártó szellemek távoltartását szimbolizálja. Az európai kultúrkörön kívül, Ázsiában szintén ismert szimbólumról van szó, a japán buddhista papok kézjelrendszerében „haragos ököl” a jelentése, az indiai klasszikus táncokban pedig a „karana mudra” óvó-védő funkciót tölt be, a gonosz elhárítását szolgáló egykezes mudra.⁶⁰ Czinege kézjele egy nemverbális és



Czinege János táncol.
(filmrészlet, *Hortobágy*, internet)

⁵⁶ Veres 1936: 35.

⁵⁷ Farnell 2000: 400.

⁵⁸ Mivel Georg Höllering – valószínűleg – többször felvette a csikósok táncát a csárda előtt, Czinege egyéni és kettes tánca erre utal, a pillanatnyi mozdulat nem mindig jól kivehető a filmklipben. Az általam kiemelt kép címe, <https://video.hu/video/zene/magyar-nepzene-hortobagy-1936-etno-folk-klasszikus-MnpshwyIrKOCAG7c?start=81.493948> (letöltés dátuma: 2024. 03. 20).

⁵⁹ Morris et al. 1980: 119–146. Szendrey Ákos hívta fel a figyelmet a fejét, az ujjakat, a kezeket, a kart és a lábakat is használó jelnyelvre. Szendrey 1941: 260–265. A gesztusok és mozdulatok jelrendszerére már egy korábbi tanulmányomban utaltam. Kürti 2015: 155–157.

⁶⁰ Carroll–Carroll 2013: 110; Saunders 1960: 39–40.

nem konvencionális kódrendszer része,⁶¹ ám romantikus és naivitás lenne egy távol-keleti hagyomány fennmaradása mellett érvelni. A kinetikus szimbólum az európai-mediterrán vertikális szarv ikonikus kézjele, a férfiasság és a védekezés jelentéshordozó kódja.



A férfiasság és a bika kézjele, Czinege János kézszerűtusa. (filmrészlet, *Hortobágy*, videó.)
(Forrás: <https://videa.hu/videok/zene/magyar-nepzene-hortobagy-1936-etno-folk-klasszikus-MnpshwyIrKOCAG7c?start=81.493948>).

Evidens tehát, hogy a lábfigurákra leegyszerűsített tánc nem lehet konzevens és egyedüli mérvadó antropológiai adat, a fej (arc), a kezek és a felsőtest hozzájárul az egész, tehát az autonóm ember karakteréhez. Czinege előadása történhetett volna bármely olyan más zenére vagy táncnótára, amit rendelt és szeretett,⁶² ámde az, hogy nem vette le a cifraszűrét, vagy kalapját, már önmagában egy teljesen új kérdést vet fel a ruházat és a kinesztetikus mozdulatok egységének az elemzésére.⁶³ A cifraszűrben táncoló férfit lényegében takarja a ruházat, ami ünnepélyes jelleget magasztos testtartást jelent, szűk lábmotivikája pedig visszafogottságának a másságát testesíti meg. Ennek fényében érdemes a *Hortobágy* film táncjelenetét átértékelni, ami figyelmezteti a kutatót, hogy a pásztortánc ellentmond a hagyományos táncfolklorisztikai rendszerezési elvnek, definíciónak.

⁶¹ A kézjelek megkülönböztetéséről és kulturális kontextus-relevanciájáról, lásd Kendon 2019.

⁶² Ecsedi István a Sas-csárdában italozó juhászok nótázását, majd táncolását írta le. „Majd, két férfi kezdett táncolni egymással szemben, mindkettő „magának táncol, de taktust, ritmust tart. Néha kurjantanak is egyet, ahogy a virtus megkívánja ... komoly méltóságosan járnak a csárdást”. (Ecsedi 1927: 44.) A dallamokat a népzenei gyűjteményében közli. Ecsedi–Bodnár 1927: 116.

⁶³ Erre nézve csak egy bizonyos támpontot találtam. Béres András közli egy hortobágyi kondás táncát, aki „tánca egyik részénél, szűrét is felvette, mondván, hogy ezt a részt csak szűrben lehet járni”. Béres 1958. 102.

Pásztortánc az, amit a pásztor táncol, függetlenül attól, hogy azt milyen régi vagy újstílusú dallamra, zenekari kísérettel, vagy hangszer nélkül énekére járja. A tánc-folklorisztikai ugrós, verbunk vagy csárdás-típuskategória sem lehet irányadó, a motívumok egyéni variálódása utalhat bármelyik táncformára. Ha létezne is egy általános ismert táncos anyanyelv, nem létezik, akkor is be kell látnunk, hogy bizonyos előítéletekkel nem szabad megközelíteni sem a filmes reprezentációt, sem pedig az egyéniségek táncos jelenlétét.

A posztprodukciós kulturális keret

A fentiekben leírtak útmutatás arra nézve, hogy a pásztorok tánc kultúráját a magyar népi kultúrán belül árnyaltabban értékeljük, amire – elvértve ugyan –, találunk korábbi párhuzamokat.⁶⁴ Barsi Ernő monográfiájában olvashatunk egy híres pásztorról, akit kigúnyoltak társai ügyetlensége miatt, ezért családos emberként kezdett kanásztáncot tanulni.⁶⁵ A kiskunsági pásztoroknál a verbunk kifejezés egyszerűen nem élt, számukra csak egy tánc létezett, sajátjuk, amit járhatták szolóban, ketten és csoportosan vagy nővel, és bármilyen eszközzel a kézben.⁶⁶ A hortobágyi pásztortáncok alapos ismerője volt a debreceni néprajzkutató Béres András, többet filmre is vett az 1950-es években, és hangsúlyozta a pásztorok büszke tartását, kivagyiságát, táncuk autonóm és távolságtartó természetét.⁶⁷ A Kiskunságban Tálasi István figyelte meg, hogy

„A pásztorok a gazdákat paraszt néven emlegették, megadták nekik az illendőséget, de nem tartották sokra őket”.⁶⁸

A palóc juhászok sem szívesen hívták meg a falusiakat mulatságaikba, esetleg csak „egy-két mulatós gazdalegényt engedtek csak be”.⁶⁹ Hasonlót bizonyít egy hajdúsági adat, miszerint a juhászok nem engedték be maguk közé a „nagy pásztort” (gulyás, csikós), de a „parasztlegényeket” sem.⁷⁰

A pásztortánc nem egyszerűen egy ősi tánc naturalisztikus másolata – lehetséges másolatok a színpadi koreográfiák –, hanem olyan művészeti mimézés, amely az előadó személyisége által válik értelmező értékelő és közvetítő újdonsággá. Irodalmi és etnográfiai leírások érzékeltették a pásztorok tánc kultúráját,

⁶⁴ Korábbi leírások, pl. Andrásfalvy 1958; Martin–Pesovár 1954.

⁶⁵ Barsi 1984: 87–88. A pásztorok felnőttkori tánc tanulásáról. lásd Gönyey 1958: 140.

⁶⁶ Kürti 2016b: 182–183.

⁶⁷ Béres 1958: 1960.

⁶⁸ Tálasi 1977: 177.

⁶⁹ Paládi-Kovács 1965: 162.

⁷⁰ Tóth 1940: 491.

gondoljunk itt csak Ecsedi István és Móricz Pál vagy a későbbiekben Béres András és Varga Gyula leírásaira és koreográfiai próbálkozásaira. Czinege rövid tánca a múltbeli táncörökség pillanatnyi jelenlétével társadalmi interakciós keretet biztosít egy művészi fiktív történetben, egy olyan mintha-világban, amely számos alkalommal hasonlóan megtörténhetett, és valószínűleg meg is történt. A cselekmények ismétlődő voltának kereszteződése egy olyan habitust teremtett, írhatnánk: emlékezetklippet, amelyben a test és az elme összefonódásával alakult sajátos stílussá. Ebben a keretben a „néptánc”, a „tisza forrás”, az „adatközlő” vagy az „autentikusság” kérdései másodlagosak, nem is érvényesülhetnek, mivel nem koreográfiát látunk, nem iskolázott színészek szerepelnek, akiknek egy kitalált karaktert kellett improvizálnia. Sajnos a hortobágyi pásztorok token karakterekké váltak a Gyöngyösbokréta és a turisztikai műsorokban, ahogyan együtt táncoltak a bugaciakkal vagy mikófalviakkal, ami inkább gátolta mintsem segítette egyéniségük kibontakozását.⁷¹ A táncfolklorisztikai kutatás sem kezelte őket méltóképpen, táncuk alapos megismerésére sem történtek megfelelő lépések.⁷²

Czinege tánca tehát, nem egyszerűen mimetikus táncolás, hanem praktikus keret is, mivel felforgatja a konvenciókat: a számadó a kamerának táncol, egy seereg néző-résztevő és nagy cigányzenekar előtt. Tehát ő nem egyszerűen egy felkért (felfogadott) táncolópásztor, hanem egy alkotó, ágens, aki kognitív és gyakorlati készségeinek és jártasságának teljes készletével alakította táncát hangulatának megfelelően. A személyiség, a tudás, és hangulati elemek fontosságát a pillanatnyi élmény felfokozottsága adja biztosítva ezzel a tánc változatosságát, humort, esetlegességét, kiszámíthatatlanságát.⁷³ Így érvelve fogadhatjuk el már nem egyszerűen mimézisről, hanem metamorfózisról van szó,

„mert nem marad semmi utánozni való, mert a különbség a másolat és az eredeti között teljesen eltűnik. A mimézis tehát ugyanúgy a különbség, mint a hasonlóság által definiálódik”.⁷⁴

Czinege tudása, tapasztalata és közösségi ízlés-elvárásnak, valamint személyes adottságai birtokában egy olyan élményt varázsolt táncolása során, amely csak saját magához (táncos tudásához), és etnoesztétikus mércéjéhez mérhető. Nincs akrobatikus tánc vagy bonyolult lábmotivika, ami a táncfolklorisztikai megközelítésében táncos egyéniségévé emelhetné őt, tánca közben énekel, füttyöl

⁷¹ Paulini 1937. A könyvben egy rossz beállítású és pásztorokutját előtérbe helyező képen részlegesen látható hortobágyi és mikófalvi pásztorok egy kis csoportja.

⁷² A táncfolklorisztika inkább a pásztortáncok ún. ügyességi és eszközös válfaját, a kondástáncot és a botolót emelte piedesztálra. Maác–Kaposi, 1958: 53–57; Martin 1964: 70–79; Martin–Pesovár 1998: 550–553.

⁷³ Hasonlóan érvel a népdalok változatos előadásával kapcsolatosan Bereczky 2008.

⁷⁴ Willerslev 2011: 21.

és pattintgat ujjával, sejtelmes kézgesztust mutat, ami igazolja egyedi maszkulin testkultúráját, azt, hogy saját maga karakterének a tulajdonosa, és ez az, ami segít kiemelni Höllering alkotását a korszak harmadrangú játékfilmjei vagy a korai antropológiai fikciós dokumentumfilmek közül. A számadónak nem kellett szerepet betanulnia, ahogyan tették azt a tizenkilencedik századi népszínmű bonvivánjai, neki egyszerűen csak ott kellett lennie, hogy megtestesítve közvetítse saját mozdulatkultúráját, hogy eljárja saját táncát a maga nyílt és pillanatnyi esztétikus valóságában.⁷⁵ Ahogyan Robert Flaherty eszkimószerelői, vagy Mead és Bateson Bali-szigeti táncosai sem koreográfiát adtak elő az antropológusok kérésére, úgy Czinegét sem kellett oktatni. Táncra minden egyes megtekintéssel (vagy táncjelírás elolvasásával), reprodukálódik újjá a néző-olvasó-kutató előtt, mint filmes reprezentáció, ámde hitelesen mert a fiktív keretezés egyszerre eredeti és kommunikatív. A film egy egész, több mint a részek összessége, ám ez a kis részlet önmagában egyszerre egy instruktív és figyelemfelkeltő mozdulatnarratíva a múltból, egy valamikori kasztrendszerű társadalmi csoportról, a férfi-nő és fiatal-öreg hierarchikus viszonyáról, a modernitás törésvonalairól, és a maszkulinitás valóságáról (válságáról). Olyan összefüggő mimézis-keret, amely a kritikus néző előtt is nyilvánvaló bár, paradox módon, a performatív szándék csak részben értelmezhető, annak ellenére, hogy a táncnak valódi teremtő és átalakító ereje van.

Alapos összehasonlító antropológiai és mozdulatesztétikai elemzés szükséges ahhoz, hogy a társadalmi gyakorlatban és folyamatban is értékelni tudjuk Czinege János táncművészetét, annak kialakulást és változatosságát, ami lehetetlen. Nem tudjuk, hogyan táncolt, amikor társaival szórakozott, ahogyan azt sem, hogy a Gyöngyösbokréta programokban hogyan lépett a nagyközönség elé.⁷⁶ Ennek ellenére tény: a táncos jelenet felvételekor, 1934-ben a Gyöngyösbokréta még gyerekcipőben járt, a színpadiasság vagy az előadás keretei csak annyira befolyásolhatták a számadót, amennyire a populáris hortobágyiság-képe élt a tudatában és testkultúrájában. Talán jobb is, hogy Czinegét nem filmezték sorozatosan, és mozdulatai és táncos egyénisége elkerülte a kutatók figyelmét, és a *Hortobágy* táncjelenete, egy megismételhetetlen produktumként maradt fenn az utókor számára.⁷⁷ Így a filmjelent olyan egyedi emlékezet-mozdulatkuriózum, amely megismételhetetlenségében is fantasztikus látvány, amely azonban óvatosságra inti a kutatót. Ahogyan Weinstein érvel a csendes-óceáni szigetvilágának 20. század elején rögzített német táncfilmjeivel kapcsolatban, minden etnográfiai film a bennszülöttek

⁷⁵ A táncelőadás rejtett (zárt) jelentéseiről, lásd Kaeppler 2003.

⁷⁶ Béres András ír Czinege humoros színpadi szerepléséről. Béres 1982: 22–23.

⁷⁷ Több táncos egyéniség ismert a magyar táncfolklorisztikában (pl. Mátyás István Mundruc, Karsai Zsigmond), akiknek táncművészetét évtizedeken keresztül ismerhették meg a kutatók.

„és a kultúrák tárgyiasításában cinkosnak tekinthető azzal, hogy a táncot archiválható tárggyá alakítja át, a film egyben kiragadja eredeti, megtestesült és társadalmilag függő értelmezési kontextusából, és drámai jelentésváltozásnak kínálja fel”.⁷⁸

Minden pozitívuma ellenére, kétségtelen: a majdnem száz évvel ezelőtt forgatott *Hortobágy*-film is tárgyiasít, azonban Thomas Csordas elméletével érvelve, nem egyszerűen csak a táncoló testről, hanem a táncos megtestesült tudásáról kapunk hű képet. Csordas szerint bár tény, hogy a test egy biológiai, anyagi entitás, ám a megtestesülés folyamata egy olyan képlekeny módszertani mező, amelyet a perceptuális tapasztalat és a világban való jelenlét és részvétel módja alakít és határoz meg.⁷⁹ Antropológiai szemüveggel nézve a performatív táncolás olyan megtestesült tudás formáinak a hordozója, amelyek különböznek a nyelvi alapú és leírt tudástól.

A *Hortobágy* nem azért igazi mestermű, mert egy kineztetikailag értékelhető archív forrást állított fel az utókornak, hanem mert korát meghazudtoló határfelettségével vetítette előre az elkötelezett antropológiai szemléletmódot. Esztétikájában és mondandójában is egy experimentális és transzkulturális keretkezéssel mozdult ki a rendező a zárt nemzetállami kötelékből (Ausztria, Magyarország, a közelgő Hitleri-birodalom), hogy feleségével Angliában letelepedve elindítsa filmjét a világsiker felé.⁸⁰ Forradalmian dokumentarista fikciója, valamint empatikus és kulturális relativista alkotása, szimbiotikusan ötvözi a hagyományos népi kultúrát a modernizálódó világ képével, mintha csak ráértett volna arra, amit később Gunda Béla írt a 20. századi népi kultúra vizsgálatakor, „parasztágunk állandóan távolodott a múltjától”,⁸¹ még akkor is, ha gondolkodásában és műveltségében archaikus elemek léteztek.⁸² A jelenetek nem pusztán a kívülálló tárgyiasított képei, mint a korszak kezdetleges táncfilmjei – például Gönyey Sándor archív filmjei –, vagy a kor propagandisztikus híradói. A *Hortobágy* nem kolonialista „cinékoreográfia”, hanem olyan művészileg megformált és elkötelezett dokumentum, amely bátor, gyakran megrázó montázstechnikával kérdésekre sarkallja a nézőt a hortobágyi pásztorkultúra válságáról, a Czinege-család portrészerű, a kihívásokkal szembenező életéről. A rendező sikeresen váltott a némafilm és a hangosfilm mezsgyéjén, mintegy új keretet biztosítva a film utóéletéhez, mivel felismerte az utóbbi szükségességét, és így akusztikussá tette a „másságot”, a magyar kultúra hangzó világában létező színességet.

⁷⁸ Weinstein 2010: 237.

⁷⁹ Csordas 1993: 135.

⁸⁰ A bécsi bemutatón a filmet a *Der Sohn der Puszta* címmel hirdették. Ez a cím azért is érdekes, mert Beöthy Lászlónak 1857-ben jelent meg egy orosz témájú történelmi regénye *A puszták fia* címmel, amelyet németül a *Der Sohn der Puszta* címet adták.

⁸¹ Gunda 1989: 258.

⁸² Eklatáns példa erre a táblabíró Jeney György pásztorbábrázolása. Jeney 1791.

Konklúzió: a mimezis+tánc+vizualitás

Milyen összegzés, előremutató konklúzió vonható le a fentiekből, és egyáltalán miért fontos az antropológiának Höllering *Hortobágy*-ja, a filmbeli táncjelenet a tánc és a film kapcsolatára vonatkozóan? A hortobágyi pásztor táncának az előtérbe helyezésével hangsúlyozni kívántam, hogy minden olvasat csak más olvasatokkal együtt képes kiegyensúlyozott és alapos értelmezést adni. Tehát: nem egy „helyes” vagy „zárt” olvasat, hanem több olvasat segít megérteni egy előadásban, rítusban és művészeti formában zajló folyamatok összetettségét, történeti kontextusát. A *Hortobágy* egy időtálló goffmani idő- és tér keretezés, amelyben az ikonikus táncjelenet lehetőség a múlt egy szeletéhez. Höllering felhívja a figyelmet a kapitalista anyagi világ behatolására a pusztaiak életébe, ragaszkodva az egyéni tapasztalatok és a közösségi valóság sajátos ötvözéséhez. Kétségtelen, a néprajzi felvételeket Höllering egy poétikus narratíva-keretben tudja megrázóan találni a nézők számára, a móríci Komor ló történetével egyetemben. A film nem egy megkövesedett és lezárt, hanem egy válságban lévő kulturális folyamatot örökít meg a gépiesített technológia elkerülhetetlenségével, ami a korai antropológiai fikciós filmekben vagy etnográfiai dokumentumokban (Flaherty, Curtis, Boas) mellékes vagy hiányzik.⁸³ A *Hortobágy* jeleneteiben a múlt és a jelen egyidejűsége szükségszerűen nyitott marad, megtestesítve azt a vidámságot és életerőt, ami nemcsak rendezői fogás, hanem egyben a valóság tükröződése is. A pászortánc egy olyan performansz, amely sohasem ismétlődhet meg, a valóságban és fizikálisan nem, de felidézhető marad a film által, kevésbé táncjelírással, nemcsak kulturális reprezentációként, hanem mimetikus mozdulatemlékezetként is.⁸⁴

Höllering *Hortobágy* filmje figyelmeztet bennünket a filmezés és a tánc szimbiotikus kapcsolatára, amely a 19–20. század fordulóján mindkét médiát befolyásolta. Kiemeli Hölleringet az 1930-as évek rendezői közül az, hogy az irodalom, a népzene, tánc és a zeneművészet szimbiózisával egy új vizualitást, egy nem kon-

⁸³ Bunn-Marcuse 2005: 325–327. A Néprajzi Múzeum megbízásából egy 31 perces, 16 mm-es fekete-fehér dokumentumfilm készült a Hortobágyról 1967–68-ban (*Élet a pusztán*), amelyet Basilides Ábris rendezett <https://gyujtemeny.neprajz.hu/neprajz.06.13.php?bm=1&as=17> (letöltés dátuma: 2023. 03. 28.). Szakértő volt az író Kodolányi János és a néprajzkutató Szabadfalvi József, ami nem vált a töményre sikerült film előnyére. A mindent mutatni akaró, kapkodó jelenetekből összevágott film, valamint a folyamatos zenei aláfestés és éneklés, a számos hangszer bemutatása, inkább zavaró, mint informatív. Érthetetlen az is, hogy miért nem Gunda Bélát, Béres Andrást vagy Varga Gyulát kérték fel szaktanácsadónak. A film felületességét jellemzi, hogy egy pásztor sincs név szerint említve

⁸⁴ Koreográfiák természetesen születtek. A hortobágyi pásztortánc Béres András kutatásai alapján a Debreceni Népi Együttes repertoárjába is bekerült 1953-ban, amiről egy filmhíradó is beszámolt, A Debreceni Népi Együttes hortobágyi pásztortánca, *Filmhíradó Online*, 1955 július, <https://filmhiradokonline.hu/watch.php?id=12020> (letöltés dátuma: 2024. 02. 29.). A koreográfiát a Magyar Állami Népi Együttes is a műsorára tűzte.

formista szintézist alkotott. A nemzetközi elismerés már csak ezért sem maradhatott el, mert minden kérdéses és romantizáló probléma ellenére a *Hortobágy* egy kikezdetlen időtálló művészi produktum, amely halhatatlanná varázsolt egy letűnő világot, és vele együtt Czinege János számadó táncát. Halála után Hortobágy egyik utcáját róla nevezték el, a *Hajdú-Bihari Napló* azt írta róla,

„Valamikor úgy hozzátartozott a Hortobágyhoz, mint a kilenclyukú híd, mint a puszta sajátos állat- és növényvilága, mint a délibáb. Számadó volt, de nem egy a számadók közül, hanem olyan pusztai ember, aki egyesítette magában az életforma sok-sok vonását, s ezáltal eredeti és színes egyénisége típusá nőtt”.⁸⁵

Irodalom

ANDRÁSFALVY Bertalan

- 1958 Uradalmi cselédek és pásztorok táncagyománya Tolna és Somogy megyében. In Morvay Péter (szerk.): *Táncstudományi Tanulmányok*. Budapest: Magyar Táncművészek Szövetsége. 89–94.

BAKSAY Dániel

- 1857 Néhány szó a Hortobágy mellékről. *Falusi Gazda*, 2. szám, július 14. 10–13.

BARSI Ernő

- 1984 *A zene egy sávyi pásztor életében*. Budapest: Akadémiai Kiadó

BENCZE Lászlóné Mező Judit

- 2017 *A ladányi torony tetejébe... Hortobágyi, sárréti és hajdúsági népdalok*. Budapest: Dialekton

BERECZKY János

- 2008 Az első dallamsor záróhangja 1 –? *Zenatudományi Dolgozatok*, 297–324.

BERLÁSZ Melinda, szerk.

- 1992 *Lajtha László összegyűjtött írásai*. I. Budapest: Akadémiai Kiadó

BÉRES András

- 1958 Hortobágyi pásztortáncok I. In Morvay Péter (szerk.): *Táncstudományi Tanulmányok*. 95–105.

- 1960 Hortobágyi pásztortáncok. II. *Táncstudományi Tanulmányok*, 1959–1960. 297–308.

- 1982 *Arra van egy kőhíd rakva... Hortobágyi és hajdúsági pásztortörténetek*. Budapest: Mezőgazdasági Kiadó

- 1984–1985 Pásztortánc és botoló. *Táncstudományi Tanulmányok*, 55–74.

BOURDIEU, Pierre

- 1990 *The Logic of Practice*. Stanford: Stanford University Press

⁸⁵ Gellér 1986: 145.

- BUNN-MARCUSE, Kathryn
 2005 Kwakwaka'wakw on film. In Ute Lischke – David McNab (eds.): *Walking a Tight Rope: Aboriginal People and their Representations*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press. 305–333.
- BÜTTNER, Elisabeth (hrsg.)
 2004 *Paul Fejos: Die Welt macht Film*. Wien: Verlag Filmarchiv Austria
- CANDELIERI, Irene
 2020 Sound, Dance, and Motion from Franz Boas' Field Research in British Columbia to Franziska Boas' Dance Therapy. *Gestalt Theory*, 42. 3. 233–242.
- CARROLL, Cain – CARROLL, Revital
 2013 *Mudras of India. A Comprehensive Guide to the Hand Gestures of Yoga and Indian Dance*. London: Singing Dragon. <https://www.hathajoga.lt/mudras-of-india.pdf> [letöltés: 2024. 03. 22.]
- CATON, Steven
 1999 *Lawrence of Arabia: A Film's Anthropology*. Berkeley: University of California Press
- CHIO, Jenny
 2023 Visual anthropology. In Felix Stein (ed.): *The Open Encyclopedia of Anthropology*, at <https://www.anthroencyclopedia.com/entry/visual-anthropology> [letöltés: 2024. 03. 25.]
- CSORDAS, Thomas
 1993 Somatic modes of attention. *Current Anthropology*, 8. 2. 135–156.
 2002 *Body/Meaning/Healing* London: Palgrave/Macmillan
- CSÖRSZ RUMEN István
 2020 Kánaán és Mars-mező Fazekas Mihály két versének közköltészeti kapcsolatai. *Studia Litteraria*, 59. 3–4. 103–129.
- DAVID, Ann R.
 2014 Embodied Traditions: Gujarati (Dance) Practices of *Garba* and *Raas* in the UK context, in Linda E. Dankworth and Ann R. David (eds.), *Dance Ethnography and Global Perspectives Identity, Embodiment and Culture*. New York: Palgrave Macmillan, 13–36.
- DAVIS, Michael
 1999 *The Poetry of Philosophy: On Aristotle's Poetics*. South Bend: St Augustine's Press.
- DEN HOLLANDER, A. N. J.
 1980 *Az Alföld települései és lakói*. Budapest: Mezőgazdasági Kiadó
- ECSEDI István
 1914 *A Hortobágy puszta és élete*. Debrecen: Debrecen Város
 1927 *Hortobágyi életképek*. Debrecen: Méliusz Könyvkereskedés
- ECSEDI István – BODNÁR Lajos
 1927 *Hortobágyi pásztor- és betyár-nóták*. Debrecen: Méliusz Könyvkereskedés
- FARNELL, Brenda
 2000 Getting Out of the Habitus: An Alternative Model of Dynamically Embodied Social Action. *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, 6. 3. 397–418.

FEJŐS Zoltán

- 2002 Az ősfoglalkozások képei. Herman Ottó és a magyar őstörténet ábrázolása. *Ház és Ember*, 15: 185–204.

GAÁL József

- 1838 *A peleskei nótárius*. <https://mek.oszk.hu/05800/05840/05840.htm>

GELLÉR Ferenc

- 1988 Csárdák Hajdú-Biharban és Hortobágyon. *A Debreceni Déri Múzeum Évkönyve*, 1987. 129–169.

GERGELY Ferenc

- 1981 Cserkész világtábor Magyarországon (Gödöllő, 1933). *Századok*, 115. 6. 1218–1243.

GOFFMAN, Erving – BERGER, Bennett

- 1986 *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*. Boston: Northeastern University Press

GÖNYEY Sándor

- 1936 Kun táncok. *Ethnographia*, 47: 214–218.
 1937 Kunszentmiklósi törökös tánc. *Ethnographia*, 48: 81–82.
 1939 A magyar táncok. In *Az ezeréves Magyarország*, Budapest: Pesti Hírlap, 841–858.
 1958 „Tánctanulás falun”. *Táncstudományi Tanulmányok*, 133–144.

GULYÁS Pál

- 1915 *Magyar szépirodalom idegen nyelven*. A M. N. Múzeum Könyvtárában. Budapest: Magyar Nemzeti Múzeum

GUNDA Béla

- 1989 *A rostaforgató asszony*. Budapest: Múzsák

HAMAR Péter

- 2012 *Móricz Zsigmond művei a filmvásznon*. Nyíregyháza: Móricz Zsigmond Kulturális Egyesület

HANDLER, Richard

- 2009 Erving Goffman and the Gestural Dynamics of Modern Selfhood. In memory of Clifford Geertz. *Past and Present*, Supplement 4. 280–300.

HEIDER, Karl

- 1976 *Ethnographic Film*. Austin: University of Texas Press

HERMAN Ottó

- 1902 *A magyar nép arca és jelleme*. Budapest: K. M. Természettudományi Társulat

HORVÁTH Péter

- 2016 Archív filmekben rögzített néptáncgyűjtések áttekintése Hajdú-Bihar–Bihar Eurorégió térségében. *Köztes-Európa*. 8, 1–2: 41–67.

HUGHES-FREELAND, Felicia

- 2005 Visual Takes on Dance in Java. *Oral Tradition*, 20. 1. 58–79.

HOFFMANN István

- 1982 Hortobágy, Hajdúnánás. *Magyar Nyelvjárások* 24: 163–173.

HUTCHESON, Maury

- 2009 Memory, Mimesis, and Narrative in the K'iche' Mayan Serpent Dance of Joyabaj, Guatemala. *Comparative Studies in Society and History*, 51. 4: 865–895.

IKUTA, Hiroko

- 2011 Embodied Knowledge. Relations with the Environment, and Political Negotiation: St. Lawrence Island Yupik and Iñupiaq Dance in Alaska. *Arctic Anthropology*, 48. No. 1: 54–65.

JACKNIS, Ira

- 1987 The picturesque and the scientific: Franz Boas's plan for anthropological filmmaking. *Visual Anthropology*, 1. 1. 59–64.

JACKSON, Michael

- 1983 Knowledge of the Body. *Man*, 18. 2: 327–345.

JANOS, Andrew C.

- 1982 *The Politics of Backwardness in Hungary, 1825–1945*. Princeton: Princeton University Press

JENEY György

- 1791 *Természet-könyve. A' hortobágyi pásztor, és a' természet-visgáló. A' Nem Tudósok Kedvékért írta Jeney György*. Pesthenn: Pátzko Ferencznek Betűivel. https://books.google.hu/books?id=X7BeAAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=hu&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

JÓKAI Mór

- 1890 A Hortobágy. *Napraforgók*. Újabb beszélek, I. kötet. Budapest: Révai testvérek. 108–151.

JUSLIN, Inka

- 2007 Dance Narration and the Feminine Mimesis in Ob-Ugrian Women's Dances. *Elore* 14. 2: 1–21.

KAEPPLER, Adrienne

- 1972 Method and Theory in Analyzing Dance Structure With an Analysis of Tongan Dance. *Ethnomusicology*, 16. 2: 173–217.
2000 Dance Ethnology and the Anthropology of Dance. *Dance Research Journal*, 32. 1: 116–125.
2003 An Introduction to Dance Aesthetics. *Yearbook for Traditional Music*, 35: 153–162.

KÁLMÁN Péter

- 2008 Vokális és hangszeres népzene a Hajdúságban. *Néprajzi Látóhatár*, 17. 1: 37–52.

KENDON, Adam

- 2019 Gesture and anthropology. Notes for an historical essay. *Gesture*, 18. 2. 142–171.

KOMJÁTHY István

- 2006 *A Hortobágyi krónikája*. Máriabesnyő–Gödöllő: Attraktor

KOSZARSKI, Richard

- 2005 'It's No Use to Have an Unhappy Man': Paul Fejos at Universal. *Film History*, 17. 2/3: 234–240.

KŐHÁTI Zsolt

- 1996 *Tovamoszduló ember tovoszduló világban. A magyar némafilm 1896–1931 között*. Budapest: Magyar Filmintézet

KÜRTI László

- 1994 The anthropology of Kazakhs, Tuvans and Gypsies: Disappearing socialism visualized. *BUKSZ Budapesti Könyvszemle*, 4.1. 7–15.
- 2009 Miért táncolnak az idegenek? In Lajos Katalin – Tapodi Zsuzsanna Mónika (szerk.): *A hagyomány burkai. Tanulmányok Balázs Lajos 70. születésnapjára*. Kolozsvár: Kriza János Néprajzi Társaság. 129–158.
- 2011 Images of Roma in Post-1989 Hungarian Media. In Steven Tötösy de Zepetnek – Louis O. Vasvári (eds.): *Comparative Hungarian Cultural Studies*. West Lafayette: Purdue University Press. 284–295.
- 2012 'For the Last Time: the Hiltman-Kinsey Post-Mortem Photographs, 1918–1920. *Visual Studies*, 27. 1: 91–104.
- 2015 Szelem és erotika a női körtáncokban. *Publicationes Universitatis Miskolcensis, Sectio Philosophica*. Tomus XIX, Fasc. 1: 140–165.
- 2016a Három pástor: Adatok a Jász-kunság tánc kultúrájához. In Bánkiné Molnár Erzsébet (szerk.): *Vízöntő: Ünnepi kötet a Jász-ságról Bathó Edit tiszteletére*. Szolnok: Damjanich Múzeum. 373–381.
- 2016b A Kiskunság táncai – antropológiai reflexiók egy régió tánc kultúrájáról. *Cumania*, 27. 177–218.
- 2023 „This Is Not Your Santa”: Roma Children Visualize Christmas. *Traditiones*, 52. 1. 39–62.

LINDEE, Susan – RADIN, Joanna

- 2016 Patrons of the Human Experience. *Current Anthropology*, 57, S14, Supplement 14. 218–301.

MAÁCSZ László – KAPOSZI Edit

- 1958 *Magyar népi táncok, táncos népszokások*. Budapest: Bibliotheca

MARTIN György

- 1964 A magyar tánc típusok Kelet-európai kapcsolatai. *Magyar Tudományos Akadémia Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei*, XXI. 1–4: 67–96.

MARTIN György – PESOVÁR Ernő

- 1954 Kanásztánc. In Morvay Péter – Pesovár Ernő (szerk.): *Somogyi táncok*. Budapest: Művelt Nép. 58–77.
- 1998 Tánc. In Voigt Vilmos (szerk.): *Magyar folklór*. Budapest: Osiris. 540–602.

MCPHERSON, Bruce R. (ed.)

- 2005 *Essential Deren*. Kingston: Documentext

MICHAELS, Axel

- 2015 *Homo Ritualis: Hindu Ritual and Its Significance for Ritual Theory*. New York: Oxford University Press.

MORVAY Péter

- 1956 A pásztortánc színpadi pályafutásának kezdete. *Táncművészeti Értesítő*, 48–58.

MÓRICZ Pál

- 1912 *Pusztuló világ*. Budapest: Singer & Wolfner
- 1928 *Hortobágyi legendák*. Novellák. Debrecen: Városi Nyomda

MORRIS, Desmond, et al.

- 1980 *Gestures, Their Origins and Distribution*. New York: Stein and Day

OLSVAI Imre

- 1986 Ecsedi István helye és eredményei a magyar népzene feltárásában. Ecsedi István születésének 100. évfordulója alkalmából rendezett emlékülés előadásai. *A Hajdú-Bihar Megyei Múzeumok Közleményei*, 44. Debrecen. 43–48.

PALÁDI-KOVÁCS Attila

- 1965 A keleti palócok pásztorkodása. *Műveltség és Hagyomány*. VII. 7–213.

PASSUTH László

- 1935 A Hortobágy-film legendája. *Nyugat*, 9. szám.

PAULINI Béla

- 1937 *The Pearly Bouquet (Gyöngyösbokréta)*. Budapest: Dr. George Vajna and Co.

PÁLFI Csaba

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

PINK, Sarah, KÜRTI, László and AFONSO I. Ana (eds.).

- 2004 *Working Images. Visual Research and Representation in Ethnography*. London and New York: Routledge

PRÓNAY Gábor, báró

- 1855 *Vázlatok magyar hon népeletéből*. Pesten: Geibel Armin. <https://digitalia.lib-pte.hu/hu/pronay-gabor-vazlatok-magyarhon-nepeletebol-1855-2012#page/3/mode/1up> [letöltés: 2024. 03. 18.]

REARICK, Elizabeth C.

- 1939 *Dances of the Hungarians*. New York: Teachers College Columbia University

RUBY, Jay

- 2000 *Picturing Culture: Explorations of Film and Anthropology*. Chicago: University of Chicago Press

RUSSELL, Catherine

- 1999 *Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video*. Durham: Duke University Press

SAUNDERS, Ernest D.

- 1960 *Mudrā. A Study of Symbolic Gestures in Japanese Buddhist Sculpture*. New York: Bollingen Foundation

SINKÓ Katalin

- 1989 Az Alföld és az alföldi pásztorok felfedezése a külföldi és a hazai képzőművészetben. *Ethnographia*, 100. 121–153.

SOLYMOSI Emőke

- 2011 Lajtha László színpadi művei. (Doktori disszertáció.) Liszt Ferenc Zene-művészeti Egyetem. https://apps.lfze.hu/netfolder/PublicNet/Doktori-%20dolgozatok/solymosi_emoke/disszertacio.pdf [letöltés: 2024. 3. 23.]

SPENCER, Paul ed.

- 1985 *Society and the Dance: The Social Anthropology of Process and Performance*. Cambridge: Cambridge University Press

SÜMEGI György

- 2014 Az Alföld a festészetben, avagy alföldi festészet: történetek kétszáz év magyar képzőművészetéből. *Új Művészet*, 25. 8: 42–45.

SZENDREY Ákos

- 1941 A magyar nép jelnyelve. *Ethnographia*, 52. 260–265.

SZEKFŰ András

- 2015 *Magánkalóz a filmdzsungelben – Georg Höllering, a Hortobágy film rendezője.* Budapest: Gondolat

SZ. KÜRTI Katalin

- 1985 A Hortobágy a képzőművészetben. *A Debreceni Déri Múzeum Évkönyve, 1983–1984:* 245–273.

TARI János

- 2012 *A néprajzi és az antropológiai filmkészítés. Történeti, elméleti és gyakorlati példák.* Budapest: Károli Gáspár Református Egyetem–L'Harmattan Kiadó

TAUSSIG, Michael

- 1993 *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses.* London: Routledge

TÁLASI István

- 1977 *Kiskunság.* Budapest: Gondolat Kiadó

TÓTH Sándor

- 1940 Juhászbál Hajdúnánáson. *Ethnographia*, LI. 2: 490–492.

TULOGDY János

- 1927 Természettudományi kongresszusok Magyarországon. *Pásztortűz*, XI. 20: 550–551. <https://digiteka.ro/publikacio/pasztortuz/1927/22796/Hortob%C3%A1gy> [letöltés: 2024. 03. 19.]

VAHOT Imre

- 1856 A hortobágyi puszta, és a csikós. In Fényes Elek – Luzzzenbacher János (szerk.): *Magyarföld és népei eredeti képeiben.* Pest: Beimel József, 13–18. https://books.google.hu/books?id=QUg4AQAAAMAJ&printsec=frontcover&hl=hu&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false [letöltés: 2024. 03. 18.]

VERES Péter

- 1936 *Az Alföld parasztsága.* Budapest: Oravetz István Könyvkiadó

WEINSTEIN, Valerie

- 2010 Archiving the Ephemeral: Dance in Ethnographic Films from the Hamburg South Seas Expedition 1908–1910. *Seminar: A Journal of Germanic Studies*, 46. 3. 223–239.

WILLERSLEV, Rane

- 2011 *Soul Hunters: Hunting, Animism, and Personhood among the Siberian Yukaghirs.* Berkeley: University of California Press

WHITESIDE, Bethany – KELLY, John

- 2016 The presentation of self in the classical ballet class: Dancing with Erving Goffman. *Research In Dance Education*, 17. 1. 14–27.

WILLIAMS, Drid

- 2009 Visual Anthropology and Language. *Visual Anthropology*, 22. 5. 369–383.

WORTH, Sal – ADAIR, John

- 1972 *Through Navajo Eyes: An Exploration in Film Communication and Anthropology.* Bloomington: Indiana University Press

WULF, Christoph

- 2020 The Movement of Repetition: Incorporation through Mimetic, Ritual and Imaginative Movements. *Gestalt Theory*, 42. 2. 87–100.

László Kürti

FILM, FRAMING AND MIMESIS: THE ANTHROPOLOGY OF THE
HERDSMEN'S DANCE IN HÖLLERING'S *HORTOBÁGY*

By using Georg Höllering's film *Hortobágy*, I argue that the representation of cultural knowledge in dance is never an obvious and final. We need to interpret it as a process from the experience to the textual and visual narrative, from the preparation for the event to its afterlife. I apply an anthropological approach within a transcultural space-time framework that places the individuality and the dancing character of *János Czinege* in a historical-ethnographical context. I argue that *Hortobágy* can be viewed within a triple mimetic framework, including a historical-ethnographical background, the cinematic kinesthetic narrative, and the post-production cultural process. This mimetic analysis allows for a flexible query and understanding of the embeddedness and the interrelation of film and dance.

NÉPRAJZI LÁTÓHATÁR

A Györffy István Néprajzi Egyesület lektorált folyóirata
XXXIII. évf. 2024. 1–2. szám

A folyóirat alapítói

BALASSA IVÁN és UJVÁRY ZOLTÁN (1992)

Főszerkesztő

KEMÉNYFI RÓBERT

Szerkesztő:

BIHARI NAGY ÉVA

A szerkesztőbizottság elnöke

KEMÉNYFI RÓBERT

A szerkesztőbizottság tagjai

GECSE ANNABELLA (Szolnok), KAVECSÁNSZKI MÁTÉ (Debrecen) CSÍKI TAMÁS (Miskolc)

KESZEG ANNA (Kolozsvár), KÉSZ MARGIT (Salánk/Kárpátalja), SZÓKE ANNA (Vajdaság)

Köszönjük a lektorok áldozatos munkáját,
a szíves együttműködést!

Fordító és nyelvi lektor

CSONTOS PÁL

A borítóterv

M. SZABÓ MONIKA

A kötet megjelenését támogatta

OTKA NKFI K143711 program

HUN-REN-DE Néprajzi Kutatócsoport

Debreceni Egyetem Néprajztudományi és Múzeológiai Intézet

Felelős kiadó

BARTHA ELEK, a Györffy István Néprajzi Egyesület elnöke

ISSN 1215-8097

Nyomdai munkálatok

Kapitális Kft., Debrecen

www.neprajzilatohatar.hu



HUN-REN
Magyar Kutatási Hálózat