

NÉPRAJZI LÁTÓHATÁR

A Györffy István Néprajzi Egyesület lektorált folyóirata
XXXIV. évf. 2025. 1. szám

A folyóirat alapítói

BALASSA IVÁN és UJVÁRY ZOLTÁN (1992)

Főszerkesztő

KEMÉNYFI RÓBERT

Szerkesztő:

SZABÓ HENRIETT

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

Borítóterv

M. SZABÓ MONIKA

A kötet megjelenését támogatta

OTKA NKFI K143711 program

HUN-REN-DE Néprajzi Kutatócsoport

Debreceni Egyetem Néprajztudományi és Muzeológiai 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

Tartalom

XXXIV. ÉVF. 2025. 1. SZÁM

NÉPRAJZ A TÁRSMŰVÉSZETEK BEN

Biczó Gábor: A kortárs romakép kulturális konstrukciója és a megrekedt társadalmi diskurzus	5
Kavecsánszki Máté: Melius Juhász Péter és korának táncellenessége	21
Mikulics Ádám: Néptánc koncepciók mint konfliktusforrások a Magyar Állami Népi Együttes művészi irányváltásának történetében (1974/75–1980)	40
Ábrahám Nóra: A testi kifejezés antropológiai megközelítése és a zenei koncepció összefonódása a színpadi térben – <i>a bartóki út és a koreográfusi habitus összehasonlító elemzése Györgyfalvay Katalin munkássága alapján</i>	70

MŰHELY

Magyar Zoltán: A népmesék nemzetközi tudományos regisztere. Hans-Jörgen Uther új mesekatalógusa	93
--	----

KÖNYVÉSZET

Kavecsánszki Máté – Vadász Márton (szerk.): Kortárs terepmunkák. Tanulmányok a Hatvani István Szakkollégium Néprajzi és Múzeumtudományi Szakcsoportjának Műhelyéből (<i>Homovics Panna</i>)	104
Gyarmati János: A gyűjtés rabszolgája. A múzeumalapító Xántus János és az osztrák-magyar kelet- ázsiai expedíció (<i>Kovács Attila Károly</i>)	107

Contents

Volume 34 Number 1. (2025)

ETHNOGRAPHY IN THE CO-ARTS

Gábor Biczó: The Cultural Construction of the Contemporary Roma Image and the Stagnant Social Discourse	5
Máté Kavecsánszki: The Anti-Dance Stance of Péter Juhász Melius and His Age	21
Ádám Mikulics: Various folkdance concepts as sources of conflict in the history of the artistic shift within Magyar Állami Népi Együttes [Hungarian State Folk Ensemble] (1974/75-1980)	40
Nóra Ábrahám: The Intertwining of the Musical Concept and the Anthropological Approach to Bodily Expression in the Stage Space: <i>A Comparative Analysis of Bartók's Path and the Choreographic Behavior, Based on the Work of Katalin Györgyfalvai</i>	70

WORKSHOP

Zoltán Magyar: International scientific register of folktales. Hans-Jörgen Uther's new catalogue of fairy tales	93
---	----

REVIEWS

Máté Kavecsánszki – Márton Vadász (eds.): Contemporary Fieldwork. Studies from the Workshop of the Ethnography and Museum Studies Group at the István Hatvani College (<i>Panna Homonics</i>)	104
János Gyarmati: The Slave of Collecting. The Museum Founder János Xántus and the Austro-Hungarian East Asian expedition (<i>Attila Károly Kovács</i>)	107

Néprajz a társművészetekben

Biczó Gábor
Kavecsánszki Máté
Mikulics Ádám
Ábrahám Nóra

A kortárs romakép kulturális konstrukciója és a megrekedt társadalmi diskurzus

BICZÓ GÁBOR

Bevezetés

Közhely és a mértékadó szakirodalomban sokat tárgyalt összefüggés, hogy az együttélő, de különböző kultúrájú etnikai csoportok kapcsolatainak szerveződésében az előítéleteknek meghatározó szerepe van. Az interetnikus találkozási helyzetek kerülése, a korlátozott kommunikáció, a munkaerőpiaci viszonyok, vagy csak a lakóhelyi elkülönülésre és elkülönítésre törekvő gyakorlatok, de az oktatási intézményi szegregáció és/vagy diszkrimináció megannyi jelensége többnyire elválaszthatatlan az előítéletektől terhelt társadalmi kapcsolatok lokális rendszerétől. Mint bármely, úgy a magyar-roma együttélési viszonyok minőségét beárnyékoló előítéleteknek is jellemző sajátossága, hogy minden találkozási helyzetben látens viselkedéssémákat, kognitív paneleket hoznak működésbe. Az így aktiválódó előítéletesség és az erre épülő cselekvő magatartásgyakorlat feltétele az előhívó tapasztalat. Jelen írás a közgondolkodást a kutatási tapasztalataink szerint uraló egyik ki-tüntetett toposz sajátosságaival foglalkozik. A magyarországi kortárs romakép fontos vetülete, hogy ez egy olyan sztereotíp vizuális imázs, amelynek kulturális konstrukciója, illetve ennek tartalma befolyásolja az etnikai együttélés folyamatainak mindennapi gyakorlatát.¹

Jelen szöveg kidolgozásához felhasznált tereptapasztalatokat az elmúlt néhány évben közel 30 településen végzett együttélésvizsgálatok során szerzett ismeretek alapozták meg. A Debreceni Egyetem Gyermeknevelési és Gyógypedagógiai

¹ A téma a kortárs romológiai kutatásokban gyakran tárgyalt kérdés. A vizuális reprezentáció és az ebből levezethető összetett társadalmi kérdések az integráció értelmezésének egyik középponti problémája. A komplex téma elemzését lásd többek között Müllner 2022; Bernáth–Messing 1998; Munk 2013.

Karán működő AntRom Filmműhelyben és a Lippai Balázs Roma Szakkollégium keretei között megvalósuló dokumentumfilmkészítő tevékenység, illetve kutatómunka során vált fokozatosan nyilvánvalóvá, hogy az előítéletek kölcsönösen fenntartott bonyolult rendszere miként akadályozza a viszonyosan érvényes bizalmi alapú etnikumközi kapcsolatok kibontakozását.² Úgy tűnik, hogy az előítéletek determinálják az együttélési helyzeteket, mintegy kizárva ezzel az alaphelyzet meghaladásának lehetőségét.³

Három „kép”

Nemrégiben, egymást követően három érdekes és jelen írást inspiráló tapasztalat ért. Ezek között első hallásra talán kevés a kapcsolat, de a téma vázolása szempontjából megfelelő kiindulópontul szolgálnak a kortárs romológiai diskurzusok egyik alapvető narratívájának, az előítéletek működési következményeként elgondolt determináció kérdésének az értelmezéséhez.

A minap a debreceni Nagyerdőn sétáltam és találkoztam egy régnemlátott ismerőssel. A középkorú férfi még a 80-as évek végén, a késő Ceasusescu-diktatúra a kisebbségi magyar közösséget üldöző politikája elől menekülve telepedett át Erdélyből szüleivel. Tisztos középosztályi státuszt teremtett magának szorgalommal és szakmai elkötelezettséggel. Gyermekai diplomások, orvos és biológus, amiről büszkeséggel mesél, mintegy önmaga számára visszaigazolván az országváltással járó kockázatvállalás értelmét.

Beszélgetésünket váratlan körülmény zavarta meg. A sétáló járókelők és a néhány kocogó között egy roma házaspár tűnt fel. Elöl fekete dzsekibe öltözött fekete férfi, nyakában egy másfél éves forma göndörhajú és mosolygós kisfiúval, mögöttük néhány méterrel egy mindenfélével megtömött táskát cipelő roma fiatalasszony. Meglátva bennünket egyenesen felénk vették az irányt. Ismerősöm arckifejezése, ahogy realizálta a helyzetet, egyetlen pillanat alatt megváltozott. A gyanakvás, a tanácstalanság és az ijedtség elegye egyszerre volt megfigyelhető tekintetében. Érzelmi állapota akkor váltott át megdöbbenésbe, amikor a fiatalasszony ragyogó arccal és hangosan üdvözölt: „Jó napot tanárúr! Hogy van, régen találkoztunk?” Miközben udvarias öleléssel köszöntöttük egymást, szemem felsarkából ismerősömet figyeltem. Tátott szájjal figyelte az értelmezhetetlen jelenetet. Én, bevallom, nagyon élveztem. Aztán pár percet beszélgettünk. Kérdeztem, hogy megy a vállalkozásuk, Jánosnak mikor lesz a nyilvános doktori vitája, Andrea tervezi-e

² Vö. Biczó–Szabó 2025: 7–18. Az antropológiai szemléletű romakutatások kölcsönös tapasztalatainak interiorizálása bonyolult önreflexív folyamat. Vö. Bakó 2016.

³ Vö. Szabó 2025.

esetleg, hogy a közeljövőben elhelyezkedik kisgyermeknevelőként. Ismerősöm, hallva a baráti hangvételi csevegés témáit, leplezetlenül csodálkozott. Az egykori szakkollégistától történő elköszönést követően aztán megállapította: „Hát, azért vannak rendes cigányok is!” Én erre pedig válaszként elmeséltem, hogy micsoda két nagyszerű emberrel köthetett futó ismeretséget, egy beás és egy romungró vegyesházasságba, két fiatal értelmiségi életébe pillanthatott bele, és így tovább, amire aztán önreflexió igényével vonta le a tanulságot. „Biztos, hogy nem kellene első látásra előítéletesnek lenni, de sajnos ilyenek vagyunk.”

Ugyancsak nemrégiben történt, két volt roma szakkollégistánk látogatott vissza hozzánk az egyetemre, hogy újabb képzésükkel járó adminisztratív teendőiket elintézzék. Mindketten nemzetiségi roma/cigány szakirányú óvodapedagógusként végeztek 2017-ben.

Az egyébként unokatestvéri kapcsolatban álló óvónők egy a mátészalkai járásban található település anyanyelvként cerhári dialektust beszélő oláh cigány közösségből, szegregátumi környezetből és halmozottan hátrányos helyzetű körülmények közül emelkedtek ki. Egyikük évek óta a szomszédos településen, egykori gyakorlóhelyén dolgozik, ahol az óvodába csak roma gyerekek járnak. A másik hölgy férje magyar származású, és házasságukat mindkét család nehezen fogadta. Az egyetem elvégzését követően először ugyancsak pedagógiai gyakorlatának a helyszínén dolgozott, majd gyermekével volt otthon, de jelenleg, immár egy éve, hogy munkát keres szakmájában. Sokat mesélt ezzel kapcsolatos kálváriájáról.

Annak ellenére, hogy a régió óvodáiban gyakran keresnek pedagógust, sok a betöltetlen állás, jellemzően nagy a fluktuáció, mégsem jár sikerrel. Ennek okai akár közismertnek is mondhatók. A kudarcos munkakeresésben nem kis szerepet játszik, hogy a vidéki intézmények többségében a roma származású és hátrányos helyzetű gyermekek aránya, habár felülreprezentált, viszont a pedagógusok között mindennek ellenére alig akad roma. Nincs rájuk szükség. Egykori, egyébként kiváló eredménnyel végzett és pedagógiai gyakorlattal rendelkező tanítványunk panasza az elhelyezkedés lehetetlenségére vonatkozóan pontosan megvilágítja a roma származású értelmiségiek érvényesülése előtt tornyosuló akadályokat. Elmesélte, hogy egy-egy meghirdetett álláshely iránti telefonos érdeklődésére általában még szívélyes információkkal látják el, bár véleménye szerint már a bemutatkozása – Rézműves – sokat sejtető lehet, ezért inkább férje nevét használja. Beküldött pályázata, amelynek kötelező tartozéka a fényképpel ellátott önéletrajz, mintha egyfajta kizáró ok lenne. A markáns rasszjegyek magukért beszélnek. Meggyőződése, hogy az életrajzhoz leadott fénykép, a determinált vizuális imázs döntő szerepet játszik sikertelenségében, és a munkaadó számára az első fizikai benyomás elegendő döntési alap személyének elutasításához. Pályázata sorsára irányuló telefonos érdeklődése mindig ugyanahhoz a válaszhoz vezet: sajnáljuk, az állást már betöltöttük.

Végezetül egy utolsó történet. Az utóbbi hónapokban folyamatosan dolgoztunk az egyik hazai társadalomtudományi folyóirat különszámának anyagán. A lapszám ötletével a szerkesztők kerestek meg bennünket tavaly nyáron azzal, hogy az általunk létrehozott AntRom Filmműhelyben oktatási és ismeretterjesztő szándékkal készült dokumentumfilmek tartalma és üzenete a szélesebb közönség számára is érdekes lehet. A folyóiratban közölt tanulmányok célja az, hogy megvilágítsák a kortárs romológiai diskurzusok egy-egy lehetséges metanarratíváját, amelyek talán előmozdíthatják a benyomásaink szerint a kisebbségi közösségek integrációjával kapcsolatban az utóbbi időkben megrekedt társadalmi diskurzust.

Bár látszólag csak érintőlegesen tartozik jelen elemzés témájához, de muszáj megjegyezni, hogy az integrációról folyó társadalmi párbeszéd megrekedésének sok oka van. Az egyik fontos elem éppen az integráció fogalmának jelentéstartalma körül manapság kibontakozó parttalan vita. Ezek szerint az integráció értelemtartalmát többen, számosan az érintettek, szószólók és érdekképviselőik, amint a többségi aktorok, egyes társadalomkutatók is az asszimiláció látens szinonimájaként értelmezik. Ebben az eljárásban az integráció és a társított jelentéstartalom kritikája a fogalom diszkreditálását célozza. A megközelítés alapját szolgáltató szemlélet arra a gyanúra épít, hogy az integráció „egyirányú” társadalmi változásfolyamat, a többség által előzetesen kimunkált elváráshorizonthoz történő, feltételek nélküli alkalmazkodás metaforája. A mostanság a kifejezés művelői értékével és dehonesztáló etikai tartalmával kapcsolatban felvetődő kételyek azonban nem veszik számításba a fogalom etimológiailag pontosan megragadható tényleges lényegét. A késő latin *integratus* befejezett alakjából képzett *integrare* ige olyan történésre vonatkozik, ami valamely egész széttartó alkotói közötti kapcsolatot szervezi. Az integráció értéksemleges kategória. A roma és/vagy perifériális helyzetű közösségek kontextusában a társadalmi egész részeként annak funkcionálisan és strukturálisan illeszkedő alkotóelemeire és az ezek közötti kapcsolat tényére utal. Az egész a részek, az alkotók teljessége, ahol egyetlen elem sem helyettesíthető vagy cserélhető fel más összetevővel. Ezek szerint az integrációnak a többség ugyanolyan súllyal részese, mint a kisebbség. Ha akarja ezt, ha nem, ha tud róla, ha nem. Meg kell ugyanis értenünk, hogy az integráció nem csak a kisebbség (és bármely kisebbség), vagy az ezzel foglalkozók belügye, de a társadalom koherenciájának alapkérdése, ami mindkét fél, tehát a többség és kisebbség cselekvő elkötelezettségére egyaránt számot tart.

A diskurzus megrekedésének az integráció fogalom létjogosultságával kapcsolatos dilemmákon túl számos további tünete azonosítható. A tudománysszakmai zárványokban specifikus szempontok, módszerek és elméletek keretei között zajló vizsgálatok és ezek eredményei nem szervesülnek interdiszciplináris tudásként. A szociológiai, az antropológiai, a pedagógiai vagy az alkalmazott egészségügyi,

szocioökonómiai (szegénység), kriminológiai – csak hogy néhány önkényesen ki-ragadott érintett területet említsünk – kutatások, és ezekről az introvertált szakmai klaszterekben korlátozott elérésű fórumok keretei között folyó „beszélgetések” tapasztalatai alig nyernek tágabb érvényességteret. Úgy tűnik, hogy a diszciplináris heterotópia, esetünkben az azonos téma (ismerettárgy) egyidejűleg több szintéren és az átjárhatóság, a tapasztalatok kölcsönös figyelembevételének szellemében megvalósuló elemzése alig-alig érvényesül.

Talán éppen ezért lehet fontos, hogy a *Kultúra és Közösség* tematikus lapszá-mába szerzőként közreműködő jeles szakemberek saját kutatásaik tükrében fogal-maszták meg az integrációs diskurzus egy-egy metanarratívájának jellemzőit és ezek tartalmát. Ezek közül a vizuális reprezentáció diskurzusformái, elsősorban a do-kumentumfilm mint az integrációs folyamatok értelmezésének eszköze fontos sze-repet tölt be. A film a reprezentáció eminens szintere lehet, bár ahogy ezt Waldenfels-től, a rezponzív fenomenológia elméletalkotó szerzőjétől tudjuk a „Másik” ábrázolása számos elméleti ellentmondással terhelt.⁴

Ennek bizonyítéka, hogy a romológiai tematikájú filmek egyik legkiválóbb hazai szakértője írásában, amikor az AntRom Filmműhelyben készült több alkotás egy-egy epizódját is hivatkozva, akkor maga is a kortárs romakép vizuális repre-zentációjának problémáival foglalkozik. A szövegben, ami tanulságos és hatalmas erudícióval megalapozott tanulmány, hosszasan tér ki egy bizonyos filmjelenet stá-tuszára és ennek értelmezhetőségével kapcsolatos problémákra, amelyek alapve-tően kapcsolódnak a romák ábrázolásának etikai és ismeretelméleti részleteihez.

A *Válaszúton – Hosszúpályi* című film, amiben az inkriminált jelenet látható, a település négy társadalmi csoportjának együttélési viszonyrendszerébe kínál bete-kintést a helyi adatközlők egymásról és a lokális társadalmi kapcsolatokról megfo-galmazott narratíváin keresztül.⁵

Hosszúpályi társadalomszerkezete bonyolult. A rendszerváltást követő évti-zedekben a község társadalmi viszonyai gyökeresen átalakultak. A törzsökös több-ségi magyar református közösség fokozatosan előregszik, a település népesség-megtartó képessége korlátozott, és a tanult fiatalok elvándorlása felgyorsult. Ezzel szemben Debrecen viszonylagos közelsége okán részben a megyeszékhelyről, részben a határon túlról sokan telepedtek meg a községben, ami az elmúlt évtized távlatában ellensúlyozta az elvándorlást. A betelepülés egyik látványos követke-zménye egy új településrész, az úgynevezett „Újosztás” kialakulása volt.

A többségi magyar közösség mellett a település másik nagy etnikai részközös-sége a lakosság bő harmadát kitevő helyi romák. Az eredetileg a kárpáti cigány

⁴ Vö. Waldenfels 2009.

⁵ Biczó–Szabó 2021. (<https://www.youtube.com/watch?v=55nKxzv5Wfs&t=1554s>), Az össze-tett etnikai szerkezetű roma és többségi együttélés sajátos folyamatjellemzőit lásd még Kotics 2020.

dialektust beszélő csoport nyelvi asszimilációja napjainkra szinte teljessé vált, csupán az idősebb generáció őrzi még leromlott formában anyanyelvét. A helyi cigányság emlékezetében és szokásait tekintve a hagyományos kultúra igen töredékesen, csupán néhány elszigetelt elemében maradt fent. A településen az elbeszélések szerint több olyan muzsikussal is élt, akik a többségi környezet számára nyújtottak szolgáltatást.

Hosszúpályiban a helyi cigányság szocioökonómiai szempontból további két markáns közösségre tagolódik. A rendkívüli mélyszegénységben élő, deprivált települési roma csoportra és a magasabb státuszú, a magyar közösséggel jobb kapcsolatot ápoló, integrálódó, valamint a helyi magyar közösséggel részben vegyesen megtelepedett cigányok csoportjára. A film tehát a négy részközösség – (1) törzsökös többségében református magyarok, (2) betelepülők, különös tekintettel az Erdélyből érkezőkre, (3) mélyszegénységben élő szegregált roma közösség, (4) magasabb státuszú romák – között kialakult együttélési kapcsolatok bemutatására, a háttér-folyamatok ábrázolására fókuszál. A megszólalók, egyben a sorolt részközösségek reprezentánsai, akik narratíváikon keresztül látni engedik a mai magyar társadalom egészét érintő legfontosabb integrációs kérdések összefüggéseit.

A filmes szakértő a *Kultúra és Közösség* tematikus lapszámában megjelent tanulmánya egy konkrét, a település szegregátumának egyik mélyszegénységben élő családjánál készült filmjelenet kapcsán ecseteli a vizuális reprezentáció nehézségét, a romakép konstrukciós mechanizmusainak ellentmondásait.⁶ A körülmények, az interjúhelyzetben megszólaló hatgyermekes egyedülálló édesanya narratívája, deklarált passzivitása, a jól látható egzisztenciális nehézségek ábrázolása és nyilvánossága a szakértői értelmezésben olyan hatást válthat ki a nézőben, amely erősíti az amúgy is erős sztereotípiákat, még kiszolgáltatottabbá teszi az egyébként is kiszolgáltatott szereplőket. Mintha a jelenet a „romakép” vizuális-toposzában kódolt sztereotípiákból építkezne. A kamera – Clifford Geertz szavaival – élményközeli látószöge a szituáció valóságghű rögzítését szolgálja. Valóban, ha a jelenetet önmagában és a filmnarratíva egészéből kiemelve értelmezzük, a látottak a néző számára kínáló egyik olvasata akár ez is lehetne.

Ugyanakkor fontos megemlíteni, hogy a néző – legalábbis a filmkészítők reménye szerint – nem elszigetelve, dekontextualizálva látja a jelenetet, hanem a szűzse teljességében értelmezi azt. Ebből pedig kiderül, hogy a képek vizuális tartalma és a megszólaló szereplő narratívája nem a filmkészítők által önkényesen konstruált. A filmben mind a négy a településen élő társadalmi csoport, az integrálódó és alsóközéposztályi mobilitással jellemezhető romák, a betelepülők és a törzsökös reformátusok kölcsönösen elbeszélnek az együttélést szempontjukból jellemző tele-

⁶ Vö. Pócsik 2025: 81–90.

pülési sajátosságokat. A mélyszegény roma közösség vizuális ábrázolása elszigetelten nem értelmezhető, teljes mértékben összhangban áll a településen élő integrálódó roma közösséget reprezentáló személyek narratívájában megfogalmazottakkal. Amit tehát a szegregátumi közösség egy tagjáról a jelenetben látunk és hallunk azonos azzal, amit a többi csoport értelmezésében megfogalmaz, és ahogy a mélyszegény családokat látja.

Összegezve az eddigieket, és talán a további részletektől elvonatkoztatva is jól érthető, hogy az első pillantásra talán kevés kapcsolatot mutató három történet metszetében a romák vizuális reprezentációjának elméleti alapkérdései állnak. Ahogy láttuk, egy séta során esett véletlen találkozás, egy önéletrajzhoz csatolt fénykép és egy filmjelenet során nyert vizuális tapasztalatok, illetve az ezekhez társuló értelmezések három különböző perspektívából láttatják velünk ugyanazt, a „romakép” vizuális toposzának konstrukcióját, és ennek következményeit. Az első esetben a többségi tekintet meghatározó előítéletek és sémák nézőpontjából a sétáló roma házaspár legfeljebb a kéregetés szándékával kezdeményezhet interakciót. A mindenhol elutasított óvodapedagógus a személyét reprezentáló fénykép többségi értelmezésében találja meg az okát az elszenvedett kirekesztésnek. Végül, de nem utolsósorban a kiragadott dokumentumfilmjelenet szakértői interpretációja, amely egyfajta önvádba temetkezve és etikai szempontból kérdőjelezi meg annak a létjogosultságát, hogy a romák önreprezentációjának különböző alakváltozatai ábrázolhatók-e abban a formában, ahogy ezt ők maguk létrehozzák. Az identifikáció és az identitás gyakorlatai egymással keveredve teremtik meg azt a bonyolult értelmezési teret, ahol a különböző helyzetekben a romákról konstruált kép, ennek vizuális tartalma és a kapcsolódó mindenkor értelmezések mindig ugyanazt eredményezik, a kirekesztést.

A romakép toposz: a konstrukció logikájáról

Jelen írás innentől elsősorban azzal foglalkozik, hogy a közgondolkodást uraló általános „romakép” vizuális toposzát milyen konstrukciós mechanizmusok működtetik és ezeknek mi a strukturális logikája. Másként fogalmazva mi jellemzi azt a társadalmi jelenséget, hogy a többség és kisebbség mindennapi érintkezését a roma emberek fizikai megjelenéséhez, illetve vizuális megjelenítéséhez kapcsolódó negatív, sémákból építkező, leegyszerűsítő értelmezések uralják? Egy lehetséges és ugyancsak klisészerű válasz magától értetődőnek tetszik. A romák vizuális megjelenésével vagy a megjelenítéséhez társított képzeteket alapvetően az előítéletek határozzák meg.⁷ Ha a jelenséget alaposabb vizsgálat alá vetjük, akkor látni fogjuk,

⁷ Vö. Kotics 2025: 65–88; Szabó 2024: 263–276.

hogy az előítéletes világlátás ebben az esetben nem az ok, hanem sokkal inkább az okozat. Az előítéletek oka a többségi társadalom által létrehozott „roma toposz” vizuális tartalma és a konstrukciót működtető gondolkodásmód logikája. A bevezetőben citált három példára hivatkozva tehát a kérdés, miként lehetséges, hogy a három különböző esemény – a véletlen találkozás vizuális benyomása, az álláspályázathoz csatolt személyazonosító fénykép, egy filmjelenet – és az ezeknek a kulcsát jelentő gyökeresen különböző vizuális reprezentációs helyzetek a roma kisebbségi perspektívából ugyanannak a tapasztalatnak a metamorfózisai: mind a kiakasztásról szólnak.

Az elemzés szempontjából itt a probléma azonosítását szolgáló műveleti kategóriák rendszere a fontos, tehát annak az értelmezése, hogy milyen mechanizmusok alakítják a kulturálisan konstruált roma kép az értelmezéseinket meghatározó vizuális tartalmát? Tereptapasztalataink alapján lehetőség nyílik néhány általános elméleti kijelentés megfogalmazására.

A kortárs „roma toposz” vizuális tartalmát és szerkezeti jellemzőit négy egymást kiegészítő és keveredő absztrakciós séma keretei között írjuk le, hogy aztán ennek működését egy reprezentatív példán keresztül vizsgáljuk meg.

1, Először is a „romakép” *konstruált*: a „roma” vizuális toposz számos értékelem strukturális és a koherencia látszatát keltő szerkezeti összekapcsolódására épül. A konstrukció azt jelenti, hogy a „romaképben” különböző, egyébként egymástól független tényelemek kerülnek strukturális kapcsolatba. A keletkezésüket és funkciójukat tekintve eredetileg nem összetartozó komponensek közötti strukturális összefüggést a „néző/értelmező” – a találkozási helyzetben a vizuális imázs mindenkor befogadója – perspektívájából az etnicizált „Másik”, tehát a romákkal kapcsolatos előzetesen adott tapasztalatok szervezik.

2, Másrészt a „romakép” *komponált*, ami azt jelenti, hogy a vizuális toposzban a különböző minőségű elemek koherens illeszkedését meghatározó elv túlmutat az egyes elemek külön-külön adott jelentésén. A nézői/értelmezői tekintet a látványból generálja azt az elvet, ami azt eredményezi, hogy az egyes alkotók jelentése a „romakép” egészének összeállításában egészen új értelmet nyer.

3, Harmadrészt a kortárs „romakép” vizuális toposza *eklektikus*. Mindez azt jelenti, hogy bármely találkozási helyzetben az értelmezés során megképződő vizuális tartalom különféle minőségű és „önkéntesen” összeválogatott alkotók rendszereként állnak össze egyfajta egésszé. A roma vizuális toposz eklektikus tartalmának jellemzője az etnicizált jelkészlet, amelynek leírása bonyolult szemantikai feladat.

4, Végül, de nem utolsósorban a „romakép” *szinkretikus*, ami azt jelenti, hogy a vizuális toposzban a különféle alkotóelemek egy új szerves rendszerként funkcionálnak, és ez mindig túlmutat az egyes részek jelentésén.

A fentiekben vázolt négy absztrakciós séma nem a spekuláció terméke, hanem tapasztalataink szerint a vizuális imázsban tetten érhető alkotókból konstruált romakép párhuzamosan működő szervező elvei. Másként fogalmazva, bármilyen interakció, amelynek részét képezi az etnicizált tartalomban azonosítható vizuális imázs, ott az előítéletektől motivált nézői/értelmezői percepciót a fentiekben leírt négy jellemvonás irányítja. A konstruktív, komponált, eklektikus és szinkretikus jelentéskereső beállítódás termékeként teremtett romakép lényege, hogy a nézői/értelmezői szemszögből visszaigazolja az előítéletekkel terhelt előzetes várakozásokat, öngazolásként nyeri el értelmét.

Az itt részletezett probléma, a „romakép” vizuális-toposz tartalmát meghatározó mechanizmusok és ezek a társadalmi diskurzusra gyakorolt determináló hatásának az elemzése elválaszthatatlan az AntRom Filmműhely keretei között a „*Kik vagyunk...és miért?*”⁸ valamint a „*Kisvilágok*”⁹ filmsorozatokban készült kéttucatnyi dokumentumfilm forgatási munkálatai során nyert tapasztalatoktól. Habár az egyes epizódok a konkrét szűzsét tekintve nagyon különböző történetek, de közöttük a készítést meghatározó közös elméleti és módszertani alapok biztosítják a szemléleti kapcsolatot. Az alkotói perspektívát minden a filmműhelyben létrehozott dokumentumfilm esetében az antropológiai-kutatói látásmód határozza meg. Ennek jelentősége a terepcentrikus megközelítésben gyökerezik, vagyis a filmekben bemutatásra kiválasztott helyszínek, közösségek, személyek életvilágai olyan természetes színterek, amelyeket antropológiai terepként fogunk fel, és ahol a társadalmi jelenségfolyamatok értelmét a tudásterület módszereivel tanulmányozzuk. Ennek szellemében igyekeztünk megvalósítani a szituatív látásmódot, a történetekben tetten érhető interszekcionális jelenségek bemutatását, ahogy törekedtünk a szegmentális nézőpont alkalmazásának segítségével arra, hogy az első pillantásra hasonlóan tetsző, de ténylegesen rendkívül különböző integrációs narratívák sajátosságait láthatóvá tegyük.¹⁰

⁸ A sorozat koncepciója, amint az egyes részek elérhetők itt: <https://gygyk.unideb.hu/node/506>

⁹ A Kisvilágok sorozat kilenc epizódja az alábbi oldalon keresztül érhető el: <https://gygyk.unideb.hu/node/507>

¹⁰ Az interszekcionalitás fogalma azt a magyarországi roma népesség többségét érintő tényt juttatja kifejezésre, hogy a hátrányos helyzet nem egyetlen szociokulturális vagy szocioökonómiai aspektusban juttatható kifejezésre, hanem a terepi tapasztalatok alapján ezek egymást erősítő hatásösszegződéseként érhető tetten. A szegénység, az aluliskolázottság, a rossz lakhatási körülmények és munkaerőpiaci kitettség, csak hogy néhány kiragadott jellemző tényezőt említsünk, nem egymástól elszigetelve, hanem halmozódva és kölcsönösen fokozódó hatáskövetkezményként jelenik meg. (Vö. Vincze 2012: 71–86.) A szegmentális megközelítés a kritikai asszimilációelméletek – a migrációs folyamatok elemzéséből levezetett – egyfajta változataként abból az egyszerű tényből indul ki, hogy bármely társadalomban sem az integrálódó sem az integráló közeg nem homogén, hanem különböző tulajdonságú csoportok halmaza. Ebből következik, hogy a társadalmi beilleszkedés mechanizmusai diverz és szituatív folyamatok, amelyek nem írhatók le általánosan. Vö. Biczó–Szabó 2024: 20–23.

Az AntRom filmekben hangsúlyos dokumentarista látásmódot elsősorban az interjúhelyzetben rögzített narratívákból létrehozott filmszerkezet alapozza meg. A készítők elképzelése szerint a dokumentumfilmek szereplői az interjúszituációban kapnak lehetőséget arra, hogy a „saját hangjukon” és a világukra vonatkozó értelmezéseiken keresztül vezessék be a nézőt egy a számára ismeretlen életvilágba. Mindez módszertani értelemben azt jelenti, hogy maga a filmkészítő is „hőseinek” narratívájára támaszkodva valósítja meg értelmezését a dokumentumfilm keretei között.

Az AntRom filmek hitvallása szerint el kell kerülni a roma kisebbségi közösségek, valamint az ezeket reptezentáló személyek sematikus és sztereotip vizuális ábrázolását. Célunk, hogy a közgondolkodást uraló, – és ahogy a bevezető három példa esetében is láttuk – az előítéleteket életre hívó „romakép” vizuális értelem-tartalmát kritika tárgyává tegyük. Az erre irányuló tudatos törekvés ellenére már maga a feladat és a megvalósítása is tényszerűen szembesít bennünket azzal, hogy a befogadói oldal perspektívájából a roma kisebbségi személyek és/vagy csoportok szinte bármely vizuális reprezentációja mindig a sematikus és sztereotípiákat mobilizáló értelmezés veszélyével fenyeget.

Esetpélda

Filmkészítőként számtalanszor szembesülünk azzal a kérdéssel, hogy az ábrázolás eredményeként létrehozott imázs miként nem válik táptalajává az előítéleteket működésbe hozó értelmezéseknek. A felvételeket utólag elemezve be kell látnunk, még ha kalkulálunk is a befogadói perspektíva szükségszerű hiányosságával, azzal, hogy az alkotásfolyamat részeként a készítés körülményeiről és az ábrázolt személyről elsajátított többletismeretek híján áll szemben az értelmezési feladattal, ennek ellenére el kell ismernünk, hogy a helyzet cseppet sem egyszerű.

Például, ha megnézzük az AntRom Filmműhelyben 2022-ben készült a *Mi lett volna ha...* című dokumentumfilm nyitójelenetének első percét hang nélkül, és az értelmezés során kizárólag a vizuális látványból nyert ismeretekre támaszkodunk, akkor akaratunk ellenére is szembesülhetünk a konstruált „romakép” toposz működésének diszkreditáló mechanizmusaival.¹¹

¹¹ Biczó–Szabó 2022.



1–2. kép: *Mi lett volna ha...* Rajmund filmje

Mert mit, vagy inkább kit látunk itt, pontosabban ki az, akit látunk? A vizuális ábrázolás mikéntje, jól érzékelhető módon nagyon összetett, szerteágazó problémateret nyit meg. A kisebbségi „Másik” reprezentációjától elválaszthatatlanok a percepciók élmény hatására működésbe lépő előítéletek, amelynek előhívó okai a látottak. A kép fenomenológiai tartalma az eseménybe beágyazott, a meg- vagy a felmutatásban derül rá fény. Mert mit látunk itt? Valaki „Másikat”, akinek a látványa azonnal mozgósítja értelmező kapacitásunkat, ezzel hermeneutikai csapdát állít, nem tudunk nem értelmező módon viszonyulni ahhoz, amit látunk. Az értelmezés eredményeként teremtett narratíva, amelynek forrása maga az értelmező,

esetünkben a néző, hatalmi helyzet. A narratíva, tehát hogy mit gondolunk és mit mondunk, felelősség. A „Másik”, értelmezésünk tárgya teljes mértékben a megértésünknek kiszolgáltatott.

Mert mit látunk itt? BMW, VIP logós autósillatosító, imafüzéren a visszapillantó előtt himbálózó feszület, fiatal roma férfit, aki aztán prémgalléros dzsekiben egy házba tér be, majd fuxot viselve ül csiricsaré színvilágú környezetben. Ki lehet? Autónepper, gazdag roma építési vállalkozó, kereskedő, esetleg body guard? A jelentés kereső megértő erőfeszítésünk eredménye a „romakép” vizuális toposza alapján kihámozható definíciós lehetőségek listája. A BMW, a VIP logós autósillatosító, az imafüzéren a visszapillantó előtt himbálózó feszület, a fux és a csiricsaré színvilágú lakásbelső a fiatal roma férfi kontextusában nyerik el jelentésüket, mint egy valószínű szociokulturális státusz szignatúrái.

Ha azonban a jelenetben megfigyelteket nem kiragadva, hanem a szűzsé teljes kontextusában, a főhős narratívájának egésze tükrében értelmezzük, egészen más jelentés megfogalmazására nyílik módunk. Rajmond, ahogy a bő egyórás filmből kiemelt részleteiből kiderül, halmozottan hátrányos helyzetből, anyanyelvű oláh cigány közösségből emelkedett ki és végzett szociálpedagógusként a Debreceni Egyetemen. Tanulmányait követően egyházi fenntartású családok átmeneti otthonában dolgozott családgondozóként, ahol a kliensek többsége magyar származású fiatal anyuka volt gyermekével. Meggyőződéssel beszélt hivatásáról, pedagógiai céljairól, a segítő munka jelentőségéről, a gyerekekről, akiknek a környezetét igyekezett maga erejéből otthonossá tenni. A filmben látható mesefigurákat saját költségén vásárolt festékekkel maga rajzolta az otthon falaira, hogy bensőségebbé tegye. Családgondozó karrierje azonban a film elkészültét követően egy évvel hirtelen véget ért. A fenntartó által kinevezett új intézményvezető ellehetlenítette munkakörülményeit, ezért sváb-magyar származású, egyébként gyógypedagógus végzettségű párjával Svájcba költözött, ahol jelenleg italautomaták feltöltésével keresi kenyerét.

De itt nem erről kell beszélni! Sokkal fontosabb ennél, hogy a romakép vizuális toposzának mindenkor tartalma miként hat vissza azokra, akiknek az ábrázolásán keresztül a közgondolkodást alakítja és a sztereotípiák okaként vizuálisan kódolt előítéleteket érvényre juttatja, illetve aktuálisan fenntartja. A konstruált romakép toposz általános értelemtartalmának tárgya azt a kérdést illeti, hogy miként és miért hozza működésbe a látvány a diszkreditáló kognitív logikát?

Ahogy ezt egy interjúalanyunk, a „*Hagyomány árnyékában*” című film főhőse nagyon plasztikusan megfogalmazta, a „romakép” és az alapjául szolgáló különbségtétel logikája a többségi értelmezésből levezethető jelenség, mintegy annak a terméke.

„Egyébként azért van a romákban ez, hogy másság, mert annyira el van ez hitetve már. Én nem, nem mi hitettük el ezt magunkkal, hanem szerintem a magyar, a többség hitette ezt velünk el. Mert, ha például felmegyek egy közösségi oldalra, és ha megnézem, hogy van valami cigány dologról egy dolog, akkor olyan kommenteket írnak a magyar származásúak, hogy az valami hihetetlen. És ezért is van az, hogy el vagyunk másítva. És már olyan szinten el vagyunk másítva, hogy nekem például ez a másság, aztán rájöttem, hogy ez a másság egy jó dolog, hogy én más vagyok. Pont ezekből vannak a sikereim. Mert ha én egy magyar származású vagyok és jó hangom van, de nincsen kultúráim, vagy nincs ilyen hagyomány, akkor én, én lehet, hogy most nem lennék itt. És aztán később jöttem rá, sokkal később, hogy te ezért lettél, ezért jutottál ideig, mert te más vagy, mert te cigány vagy.”¹²

A felvétel idején egy délnyírségi településen élő 21 éves cerhári anyanyelvű hölgy önazonosságának fontos forrásaként határozta meg mindazt, amit a többség által létrehozott különbségteremtő romakép tartalmában saját személyére vonatkoztatva az „elmásítás” lényegként azonosít. A jelenleg éppen kisgyermekével ott-hon lévő fiatalasszony megközelítése szemléletformáló éleslátással állít tükröt a többségi nézőponthoz. A többség által teremtett (konstruált, komponált, eklektikus és szinkretikus) romakép toposzának értelmezésén keresztül saját különállásának, identitásának az ontológiáját tárja fel. Ettől függetlenül az elmásítás filozófiájának társadalmi következményei,¹³ ha jobban belegondolunk, tragikusak. Az elmásítás a társadalmi szétszakítottság metaforája, ami gyakorlatilag kizárja a diskurzust. Pontosabban fogalmazva, a diskurzus kizárásával mintegy determinálja az érintettek értelmezői beállítódását, a kisebbségi és a többségi nézőponthoz rendelt szerepeket, amelyek között nincs átjárás.

Mi ennek a következménye? Zárásként térjünk vissza röviden a „romakép” vizuális-toposz a közgondolkodást meghatározó általános tartalmának a kérdéséhez. Ha újra szemügyre vesszük és megvizsgáljuk a hivatkozott filmjelenetet, illetve elemzés tárgyává tesszük a szemléletünket meghatározó értelmezésfolyamat részleteit, akkor fontos következtetéseket fogalmazhatunk meg. Egyrészt be kell látnunk, hogy a konstrukciós és kompozíciós eljárás eklektikus és szinkretikus tartalma olyan alkotórészekből épül fel, amelyek önmagukban ténszerűek. A látottak, és minden kulissza a BMW-től a fukszon át a csiricsaré enteriőrig a néző/értelmező perspektívájából olyan tények, amelyekből könnyen levezethetők és igazolhatók a sztereotípiák, mint a különbségtevő következtetéseket megalapozó bizonyítékok. A „romakép” vizuális-toposzt felépítő valóságelemek kohézióját az értelmezési tér etnicizálása alapozza meg.

¹² Biczó–Szabó 2018.

¹³ A hivatkozott településen a kortárs etnikai együttélési vizsgálatokkal és annak társadalmi hatásával kapcsolatban végzett kutatási eredmények következtetéseit lásd Szabó 2020.

Viszont, ha mindezt a szüzse tartalmának tükrében vesszük górcső alá, akkor megállapíthatjuk, hogy a körülményeket képező jelenségelemek bár objektív tények, a szinkretikus és eklektikus tartalom mégis objektivitástávoli ábrázolást eredményez. A prémgalléros bőrdzsekit viselő fiatalember ugyanis nem autonepper vagy építési vállalkozó, hanem szociálpedagógus, akinek az apja hatéves korában börtönbe került, az édesanyja pedig tízéves korában meghalt.

A sarkos megfogalmazással a célunk mindezzel csupán annyi, hogy a kortárs romakép kulturális konstrukciójából fakadó és az együttélést beárnyékoló félreértések elkerülésének fontosságára felhívjuk a figyelmet, és így a többség és a kisebbség közötti társadalmi diskurzus megrekedésének egyik okára rámutassunk. Fenn tarthatatlan és súlyos konfliktusveszély a kirajzolódó szociokulturális folyamatok tükrében, hogy a többség látásmódját a fentiekben leírt „romakép” vizuális mintázatai és mechanizmusai irányítják, valamint a kisebbséggel kapcsolatos cselekvésekben, döntésekben és ítéletekben ez játszik meghatározó szerepet.

Irodalom

BAKÓ Boglárka

2016 „... hát ilyenek vagytok ti, magyarok...” Párbeszéd, kapcsolatok és viszonyok a terepmunkában. *Antro-polis*, 1. 1. 122–150.

BERNÁTH Gábor – MESSING Vera

1998 „Vágóképként, csak némában” - Romák a magyarországi médiában. Budapest: Nemzeti Etnikai Kisebbségi Hivatal

BICZÓ Gábor – SZABÓ Henriett

2025 A romológiai metanarratívák, az integráció és az AntRom filmek. *Kultúra és Közösség*. Ant(ropológia) és Rom(ológia). 2. 7–18.

2024 Az asszimiláció és az anyanyelv nyelv: a magyarországi romák beilleszkedésének keretdiskurzusa. In Biczó Gábor (szerk.): *Együttélés és asszimiláció. Elemzés a magyar-roma etnikai kapcsolatokról és a nyelvhasználat kérdéséről*. Debrecen: Roma Szakkollégiumok Egyesület, 7–42.

2022 *Mi lett volna ha... Rajmond filmje*. „Kik vagyunk... és miért?” sorozat (dokumentumfilm) (63’05”) <https://www.youtube.com/watch?v=gDnzR6C8U9E&t=3317s>

2021 *Válaszúton – Hosszúpályi*. Kisvilágok 6. rész (dokumentumfilm) (45’25”) <https://gygyk.unideb.hu/node/507>

2018 *A hagyomány árnyékában – Tünde filmje*. „Kik vagyunk... és miért?” sorozat (dokumentumfilm) (40’20”) (<https://www.youtube.com/watch?v=3qrh58frEGc&t=2100s>)

KOTICS József

- 2023 Stigmatizáló különbségtétel. A romákkal való együttélés mintázatai a Kárpát-medencében. *Forum Társadalomtudományi Szemle*, 25. 2. 65–88.
- 2020 A cigány–nem cigány együttélési helyzetek típusai. Egy lokális erdélyi közösség példáján. *Szellem és Tudomány*, 11. 1. 345–354.

MUNK Veronika

- 2013 A romák reprezentációja a többségi média híreiben az 1960-as évek-től napjainkig. *Médiakutató*, 14. 2. 89–100.

MÜLLNER András

- 2022 A független média romaképe, a Telex-Ame Panzh eset. *Korunk*, 33. 1. 42–49.

PÓCSIK Andrea

- 2025 A romakutatás kihívásai a közelmúlt tudományos színterein és a pedagógiai gyakorlatban. *Kultúra és Közösség*, XVI. 2. 81–90.

SZABÓ Henriett

- 2025 Esély és boldogulás, avagy a determináció detronizálása. *Kultúra és Közösség*, XVI. 2. 19–28.
- 2024 Előítélet és bizonytalanság – avagy a magyarországi diplomás roma fiatalok hatása a társadalmi életre. In Liszka József (szerk.): *Ethnologica Danubiana 26. Az Etnológiai Központ Évkönyve*. Komárno: Forum Minority Research Institute, 263–276.
- 2020 Kortárs etnikai együttélési helyzetek asszimilációs vizsgálata Nyírvásvári részközösségeiben. *Néprajzi Látóhatár*, XXIX. 1–2. 69–103.

VINCZE Enikő

- 2012 Társadalmi kirekesztés és interszekcionalitás. *Kultúra és közösség*, 3. 3–4. 71–86.

WALDENFELS, Bernhard

- 2009 *Ortsverschiebungen, Zeitverschiebungen: Modi leibhaftiger Erfahrung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp

*Gábor Biczó*THE CULTURAL CONSTRUCTION OF THE CONTEMPORARY ROMA IMAGE
AND THE STAGNANT SOCIAL DISCOURSE

This paper offers a critical review of the schematic visual representation of the Roma people through examples of representation in anthropologically oriented documentary films on Roma studies by AntRom Filmműhely [AntRom Film Workshop] (<https://gygyk.unideb.hu/antrom-filmmuhelynyitolap>). The aim of the present analysis is to shed light on the mechanisms governing the visual representation of Roma-s, which is burdened with prejudice and motivated by simplifications. The visual representation of Roma people in contemporary Hungarian practice is reduced to the use of clichés. The representations focus on the exaggerated emphasis on physical anthropological topoi and on the external characteristics commonly attributed to the Roma-s, such as habits, dress, behaviour, and speech. An important consequence of the generally simplistic visual representation of the Roma people is that it limits the understanding of this minority and worsens the quality of their coexistence with the majority.

Melius Juhász Péter és korának táncellenessége

KAVECSÁNSZKI MÁTÉ

*„Mikor hallgatod is az Isten igéjét, aluszol,
alig várod, hogy vége legyen,
izzad a nyakad, furdal a hajdú ördöge,
mert a telhetetlenség, gazdagság,
ez világi riútság vagyon eszedbe”
(Melius Juhász Péter)¹*

Tér és idő: Debrecen a 16. században

Debrecen a 16. század hajnalán tekintélyes, 8–9 ezer fős népességgel bíró mezőváros volt, amelynek lakossága főként földműveléssel és állattenyésztéssel, illetve az e tevékenységeket kiszolgáló iparral foglalkozott.² Földesúri tulajdonlása ellenére már a 15. században számos kiváltságot nyert (többek között a reformáció elterjedésében, megerősödésében később nagy szerepet játszó kegyúri jogot), amelyek rendre hozzájárultak gazdasági megerősödéséhez.³ Ahogyan Oláh Miklós 1536-ban írta:

„Váradtól nyugatra óriás rónaság terül el, itt találjuk a gazdag Debrecent, amelynek hat országos vására és kiterjedt marhakereskedelme van.”⁴

A Hunyadiak birtoklását követően Debrecen Szapolyai Jánosé, majd az enyingi Török családé, 1556-tól János Zsigmondé volt. 1553-ban már a szultán is igényt

¹ Idézi Bán 1976: 80.

² Jelen tanulmány a Szegedi Kis István kutatói ösztöndíj keretében, a Magyar Kultúraért Alapítvány támogatásával valósult meg. A szerző a Debreceni Egyetem Néprajztudományi és Muzeológiai Intézetének egyetemi docense.

³ Balogh 1973: 33–38.

⁴ Idézi Balogh 1973: 32.

tartott rá, 1564-től pedig a Porta adófizetője lett. Közjogilag ugyanakkor az Erdélyi Fejedelemséghez tartozott, ennek ellenére 1604-ig a magyar királynak is adózott, amellett, hogy a királyi zsoldos hadak betörésétől is szenvedett (pl. 1565-ben a Székely Antal-féle dúlástól). De volt törökdúlás 1566-ban és volt hatalmas tűzvész is 1564-ben, amely elpusztította a Szent András templomot, a parókiát és az iskolaépületet is (az oktatás valószínűleg szünetelt 1564 és 1567 között)⁵. Jártak erre rablóhadak, de komoly gondot okozott 1569-ben Karácsony György „szent hadának” megjelenése is.

Különös hely volt tehát Debrecen a 16. század derekán. Három országrész metszéspontjában háromfelé adózott, miközben geopolitikai helyzete – az állandó politikai lavírozások mellett – gazdasági növekedést eredményezett. Lakosai állandó fenyegetettségben élve gyarapították városuk kincstárát, amely ugyanakkor hívogatóan hatott az ellenség számára is. A város lakosságának mentalitását, szellemi habitusát alapvetően határozta meg ez a helyzet. Debrecenben már a 16. században kialakult az a puritán erkölcsiség és életfelfogás, némiképp bezárkózó szemléletmód,⁶ amely részben a helvét reformáció, részben a viszontagságos történelmi kihívások egymásra hatásának eredménye.

A lutheri reformáció szelleme Debrecenben minden bizonnyal az 1530-as években a városba érkező Bálint papnak köszönhetően jelent meg. A gyors terjedést bizonyítja, hogy 1538-ban a városi iskola is hatása alá került, ezzel kezdetét vette a Református Kollégium sok évszázados története. A kezdeti évek lutheri szellemben telhettek, de a kollégium első név szerint ismert (1549-től) rektora, Dézsi András már a svájci reformáció hívének bizonyult.⁷ A reformáció számos hatása és következménye közül most csupán a morális fegyelmező hatalmát emelem ki, amely fokozatosan erősödött meg a korszakban.⁸ A református egyház által diktált erkölcsi rend kiépítésének folyamata jól nyomon követhető a korszakban született morálteológiai munkák, prédikációk, illetve egyházkormányzati dokumentumok vizsgálatán keresztül. Az olykor nyomasztónak tűnő szigor hátterében a korabeli debreceni cívis alaphangulata húzódik:

„[...] a pusztulásnak éjjel és nappal a város fölött lebegő réme, az Isten akaratának áthágását nyomban követő büntetés komor sejtelmekkel töltötte el e korszak embereit.”⁹

⁵ Bölskei 1988: 15.

⁶ Győri L. 2008: 10.

⁷ Győri L. 2008: 49.

⁸ A református egyház, mint morális fegyelmező hatalom és a táncművészet összefüggésének kérdéséről lásd Kavecsánszki 2021: 68–96.

⁹ Balogh 1973: 58.

A tánc a keresztény morálteológiában

Az erkölcsök egyházi megzabolázásának kedvelt terepe volt minden olyan esemény, amely a szórakozással, mulatozással, a népi nevetéskultúra jelenségeivel állt kapcsolatban, különösen akkor, ha az – és ez igen jellemző volt – egyházi ünnepekhez kapcsolódott. A világi örömek kordába szorítása a kereszténység egyik alap gondolata volt már az egyházatyák korában is, és ez az álláspont a középkorban át a kora újkorig (és még tovább) áthúzódott. A test bűnös cselekedeteire vonatkozó elképzelések egyidősek a keresztény morálteológiával, a téma sohasem merült feledésbe, csupán intenzitása és gyakorlati megvalósításának mértéke vert különböző nagyságú hullámokat. A táncról, táncolásról való korai protestáns gondolkodást nem csak és nem elsősorban egyes középkori teológiai hagyományok topikus továbbéltetése határozta meg, ugyanis a táncolás problémaköre már az ókeresztény kor nagy teológusait is gondolkodásra készítette.

Kétségtelen, hogy a keresztény morálteológiának a tánc, táncolás megítélésekor a biblikus hagyományból kellett kiindulnia. Tóvay Nagy Péter kutatásai szerint az Ószövetségben harmincnál is többször említik a táncot, táncolást, míg az Újszövetségben mindössze nyolc alkalommal fordul elő.¹⁰ Jóllehet a Biblia számos versében találkozunk táncsal, a keresztény egyház az európai történelem jelentős részében igen elutasító volt a táncolással és szokáskörnyezetével szemben. Ez részben annak a nagyon leegyszerűsítő felfogásnak a következménye, amely a táncot – többek között Salome példáján – a csábítás és a bosszúállás ördögi eszközének tekintette vagy pedig egyszerűen pogány szokáskomplexum részeként kezelte (olykor nem is magát a táncot, hanem az annak lehetőségét biztosító szokásalkalmat kárhoztatva).¹¹ Arra is van példa, hogy a táncolás az Istentől való eltávolodás, sőt az Isten törvényei elleni lázadás bizonyítékaként tűnik fel az Ószövetségben: az aranyborjú körüli tánc és Mózes haragja közismert, a táncellenes irodalom toposz-

¹⁰ A tanulmányhoz csatolt melléklet 1. táblázatában a szerző pontosan feltünteti és idézi a bibliai szakaszokat, nagy szolgálatot téve a téma iránt érdeklődő táncutatóknak. Lásd Tóvay Nagy 2004: 224–226. Ehhez hasonlóan lásd még Felföldi 2016: 404–406.

¹¹ Lásd többek között gyakori ószövetségi hivatkozásként azt a történetet, amelyben Dávid kiszabadítja a ciklágiakat egy rablócsapat fogáságából: „[...] azok pedig az egész vidéken elszéledve ettek, ittak, és táncoltak, mert igen nagy volt a zsákmány, amit a filiszteusok földjén és Júda földjén szereztek.” (1Sám 30,16.). Vagy a ritkább újszövetségi példák közül: „Bizony, elég volt abból, hogy a múltban a pogányok szokása szerint kicsapongásokban, kívánságokban, részegeskedésekben, dorbézolásokban, tivornyázásokban és szentségtelen bálványimádásokban éltetek.” (1Pt 4,3)

szá vált története (2Móz 32,1–20) mellett itt említhető meg a Karmel-hegyi istenítélet története is: Baal prófétáinak „sántikálása” az oltár körül a révületet is eredményező vallási szertartások részeként egyfajta kultikus tánc lehetett.¹²

A táncolás a Bibliában ugyanakkor pozitívnak tekintett kontextusban is szerepel. Az Ószövetség esetében sem egyértelmű tiltással, hanem inkább időhöz és alkalomhoz kötöttséggel találkozunk:

„Megvan az ideje a sírásnak, és megvan az ideje a nevetésnek. Megvan az ideje a gyásznak, és megvan az ideje a táncnak.” (Préd 3,4)

Sőt, a táncnak az Úr dicsőítésekor is helye volt például a 149. zsoltár (Sion népének diadaléneke) tanúsága szerint:

„Dicsérjétek nevét körtáncot járva, énekeljétek neki dob és hárfakiséréttel!” (Zsolt 149,3),

illetve a 150. zsoltárban (Minden lélek dicsérje az Urat!):

„Dicsérjétek dobbal, körtáncot járva, dicsérjétek citerával és fuvolával!” (Zsolt 150,4).

Még az Úr megszabadító beavatkozását is tánc kísérheti:

„Valahányszor lesújt a büntető vessző, amellyel veri az Úr, dob és citera szól, míg ő harcra emelt kézzel küzd ellene.” (Ézs 30,32).¹³

A Bibliában szereplő táncokat alapvetően két fő tánc típusba sorolhatjuk: 1. Csoportos körtáncok. 2. Főként ugró mozdulatokra épülő szólisztikus táncok. A Bibliában nem találkozunk nők és férfiak által közösen járt páros táncokkal, illetve férfiak fegyveres harci táncával, ún. eszközös táncgal.¹⁴ Ez a hiátus azért fontos, mert amikor ezek a táncformák terjedni kezdtek Európában a reneszánsz időszak-

¹² „Illés ezután így szólt Baal prófétáihoz: Válasszátok ki az egyik bikát, és készítsétek el először ti, mert ti vagytok többen! És hívjátok segítségül istenetek nevét, de tüzet ne gyújtatok! 26Ők fogták a nekik jutott bikát, elkészítették, és segítségül hívták Baal nevét, így szólongatva őt reggeltől egészen délig: Ó, Baal, felelj nekünk! De nem jött válasz, és nem felelt senki. Eközben ott sántikáltak az oltár körül, amelyet készítettek.” (1Kí 18,25–26)

¹³ Más, korábbi, illetve katolikus fordítások egyértelműbben utaltak a táncra. A Káldi-Neovulgáta Biblia szerint: „Fenyítő vesszejének minden csapása, melyet rámér az Úr, dobszó és citera mellett megy végbe, és harcra lendített kézzel harcol ellenük.” (Iz 30,32). A Szent István Társulati Biblia szerint: „Felvonulnak dobszóval, hárfát pengetve és körtáncot járva [...]” (Iz 30,32). A Károli-féle fordítás ugyanakkor már nem használja a tánc kifejezést (lásd ahogy fent az újfordítású Biblia szerint).

¹⁴ A Bibliában említett táncok koreológiai értelmezéséről lásd Felföldi 2016: 407–409.

ban, az egyház rendkívül heves ellenállását váltották ki, éppen azért, mert a Bibliában ismeretlen jelenségek voltak. Hasonlóan fontos kérdés, hogy a Bibliában milyen alkalmakhoz kötődött a táncselekmény. Erről újabban Felföldi László készített összefoglalást:

1. Ellenségen aratott győzelem, olykor vereség utáni gyásztánc: pl. Miriam prófétanő tánc a Vörös tengeren való átkelés után¹⁵; a zsidó asszonyok dicsőítő éneke és körtánc Dávid győzelme után (1Sám 18,6–7) vagy Izrael asszonyainak körtánc a Holofernészt legyőző Judit ünneplésekor (Jud 15,12).¹⁶ Sőt Ezékiel könyvében maga az Úr ad utasítást az Izráel pusztulása miatti gyásztáncához:

„Csapd össze a kezed, dobants a lábaddal, és mondd: Jaj Izráel házának a sok gonosz, utálatos dolog miatt!” (Ez 6,11).

Ugyanakkor az izraeliták Úr által megjövendölt hazatérésének képei között is szerepel:

„Akkor táncolva örül majd a szűz, örülnek az ifjak a vénekkel együtt. Gyászuikat örömmre fordítom, megvigasztalom őket, örömet szerzek nekik a kiállott szenvedés után.” (Jer 31,13)

2. Táncoltak a szüret (s feltehetően más gazdasági munkák) befejezésekor: pl. a silói leányok körtánc a szőlőskertekben (Bír 21,21), amely egy kánaánita ünnep része lehetett, és ez lett az alapja az Úr ünnepének.¹⁷

3. Tánc kísérte a jelentős vallási eseményeket, mint például a Frigyláda Jeruzsálembe való bevitelét. Hangsúlyozandó ugyanakkor, hogy a templomi szertartásoknak a tánc nem volt része.¹⁸

4. Alkalom lehetett a táncra az emberi élet fordulójának megünneplése, akkor is, ha konkrétan nem említi János evangéliuma a Kánai menyegző leírásában. Saloméről viszont pontosan tudjuk, hogy Heródes születésnapján rendezett ünnepségen táncolt. Úgy tűnik azonban, hogy előbbi esetekkel szemben, a pusztán

¹⁵ „Ekkor Mirjám prófétanő, Áron néje, dobot vett a kezébe, és kivonultak utána az asszonyok mind, dobolva és körtáncot járva.” (2Móz 15,20)

¹⁶ Judit könyve azon deuterokanonikus bibliai könyvek sorába tartozik, amelyek a protestáns kiadású Bibliában nem szerepelnek.

¹⁷ „és ha látjátok, hogy jönnek a silói leányok, körtáncot járva, akkor jöjjetek elő a szőlőkből, és ragadjon el mindenki magának egyet a silói leányok közül, azután menjenek el Benjámin földjére.” (Bír 21,21)

¹⁸ Lásd például az Úr (a szövetség ládája) évente ismétlődő ünnepélyes bevonulását a szentélybe: „Látták, ó Isten, hogyan vonultál be, hogyan vonultál be Istenem, királyom, a szentélybe. Elöl mentek az énekesek, hátul a hárfások, középen a doboló nők.” (Zsolt 68,25–26)

szórakozó típusú táncokat az egyházi hagyomány a későbbiekben kivetette az engedélyezett kategóriából.¹⁹

A tánc bibliai jelenlétének teológiai értelmezése elsőként az egyházatyák munkáiban jelent meg, amelyek pedig alapvető befolyást gyakoroltak a későbbi századok hozzáállására. A korai egyházatyák szinte mindegyike foglalkozott a kérdéssel és elítélte a profán táncokat. Kétségtelenül Dávid király tánca, illetve Heródiás lányának, Saloméának a tánca bizonyult a legnépszerűbb témának a táncolással kapcsolatban. Míg azonban Dávid örömtánca alapvetően pozitív elbírálásban részesült a későbbi kommentárokból,²⁰ Salome cselekedete a táncolás elítélésének évezredes alapját teremtette meg. Az egyházatyák teremtették meg azt a teológiai hagyományt – egyúttal retorikai eszközt –,²¹ amely szerint a tánc erkölcstelen időpazarlás és főképp a részegeskedéssel áll kapcsolatban. E gondolat tűnik föl a késő antik homíliaszervezőknél is, többek között Alexandriai Szent Kelemen (150–215), Lactantius (240–320), Szent Ambrus (k. 339–397), Aranyszájú Szent János (sz. k. 344–347 – h. 407) és Szent Ágoston (354–430) munkáiban is. Alexandriai Kelemen, Commodianus (3. század közepe), Lactantius és Aranyszájú Szent János is felszólalt a táncolók viselete, ruházata ellen, amely szintén topikussá vált a táncról szóló későbbi értekezésekben. Szintén megjelent már ekkor a kéjes, erotikus mozdulatok kárhoztatása is.²² A középkorban is, de különösen a protestantizmus terjedésekor igen gyakran hivatkoztak a teológusok a tánc ördögi eredetére. Ez a kép is az egyházatyáktól eredeztethető.²³ Szent Jeromosnál (347–420) a tánc már a főbűnök között jelent meg, szokáskörnyezetével együtt pedig ezzel elfoglalta azt a helyet, amelyet a középkori bűnlajstromokban évszázadokon keresztül fenntartottak neki.

¹⁹ Az alkalmak összefoglalását lásd Felföldi 2016: 408.

²⁰ Szent Ambrus például így magyarázta Dávid táncát: „Dávid az Úr frigyládája előtt táncolt, nem kicsapongásból, hanem jámborságból. Ez azt jelenti tehát, hogy tánc nem egy kitekeredett test ugrándozása, nem egy csepűrágó mozdulatai, hanem a test és a lélek élénk, tiszteletet sugárzó mozgékonyága.” Idézi Riché 2016: 51. A magyar fordítás T. Ládonyi Emese munkája. Lásd. u.o. Évszázadokkal később Kálvin az egyik Efezus prédikációjában egyértelműen felmenti Dávidot a táncolás „bűne” alól, arra hivatkozva, hogy Isten maga engedte meg neki, hogy táncával pogány szertartásokat imitáljon: „bizonyára különösnek tűnik, hogy Dávid táncolt a szövetség ládája előtt, mégis jól jegyezzük meg: Isten volt az, aki engedélyezte Dávid és a nép számára, hogy táncukkal pogány szertartásokat utánózzanak.” Idézi Magyar 2015: 68. Lásd még Magyar 2011: 33.

²¹ Tóvay Nagy 2013: 69.

²² Az egyházatyák és a tánc kapcsolatáról mindezeket lásd Tóvay Nagy 2004: 171.

²³ Tóvay Nagy 2004: 173.

Eltekintve a tánc és táncolás középkori értelmezésének – és a bűnök rendszerében elfoglalt helyének – részletező bemutatásától,²⁴ a korai reformáció szempontjából két dolgot kell kiemelni: 1) A táncolás morálteológiai értelmezéséhez a bibliai alapokhoz és az egyházatyákhoz kellett visszanyúlni, ugyanakkor nem lehetett eltekinteni a középkori – egyúttal katolikus – hagyományoktól sem: a magyarországi korai reformáció esetében a 15. század végi ferences prédikációk hatása figyelemre méltó (különösen Temesvári Pelbárt és Laskai Osvát munkái). 2) Jellegeből adódóan a reformáció a korábbinál (tehát a katolikusnál) szigorúbb morális rend kiépítésére törekedett és ez megfigyelhető a táncolás értelmezése tekintetében is. A református morálteológiának nem csupán teológiai értelemben kellett kezelni a táncolás ügyét – megmagyarázva például, hogy a Bibliában szereplő táncok miért nem lehetnek érvek a táncolás kortárs gyakorlata mellett –, hanem a gyakorlatban is meg kellett oldaniuk a tilalmak betartását: a zsinati határozatok, kánonok, prédikációk mellett az egyházfegyelmezésnek is ki kellett terjednie a kérdésre.

A korai reformáció történetében, például Debrecen és környéke tekintetében jól láthatjuk e két jelenség alakulását, többek között Melius Juhász Péter munkásságában.

Melius Juhász Péter (1532–1572)

Nem ő volt az első, aki a reformáció debreceni indulásakor kikelt a tánc ellen. A kollégium első név szerint ismert rektora, a fentebb már említett Dézsi András a század közepén énekelte meg a lakodalmi részegeskedést és táncolást *Az ifjú Tóbiásnak házasságáról* című művében:

*De ha ti bégyűltetek az mennyekközben,
Kétféle nagy jószág vagyon erkölcstökben.
Az első jó erkölcs áldott részegségben,
A másik jó erkölcs az nagy tombolásban.
Ruba öltözeti vagyon kevélséggel.*²⁵

A vers e szakasza a részegeskedés és táncolás közötti kapcsolat toposz-jellegű, a korábbi retorikai hagyományokat tovább vivő példája.

²⁴ Lásd Kavecsánszki 2019a: 345–362.

²⁵ Idézi Czóbel 1963: 328. RMKT V. 67. hozzáférés: 2024. 08. 01. https://mek.oszk.hu/04700/04758/html/rmkt5/rmkt05_040.html. Tombol szavunk táncolással történő azonosításának lehetőségéhez lásd Kohári–Mandl (szerk.) 2012: 496.

Melius (Melios) Juhász (Ihász) Péter a Somogy megyei Horhiban született, amely a korai török időkben elpusztult. Az 1550-es évek első felében Tolnán tanulhatott, Eszéki Imre és Szegedi Kis István tanítványaként. 1556-ban Wittenbergben volt, Károli Gáspárral együtt, kilenc hónap után tért vissza Magyarországra és 1558-ban érkezett Debrecenbe. Ekkorra a város már a helvét reformáció követője volt²⁶ és egy évvel korábban, 1557-ben Kálmáncsehi Sánta Márton közreműködésével létrejött a Tiszántúli Református Egyházkerület. Nem sokkal később Meliust megválasztották Debrecen lelkészévé, 1561-től pedig püspökként említik. Melius munkásságának fő szakasza 1561 és 1571 közé esett, ami Debrecenben a „törököktől való apokaliptikus félelemben”²⁷ telt. A zavaros idők közepette és talán hatására Melius harcolt, vitázott, hitvallást szerkesztett, zsinatot hívott össze Debrecenbe. Mindeközben rengeteget írt, konfrontálódott,

„csökönyösen ismételve meggyőződését, féktelen és komor szidalmakkal árasztva el ellenfeleit,”²⁸

akik ugyancsak nem kímélték őt.²⁹

Melius szellemi ereje különleges intenzitású lelki habitussal párosult, amely meghatározta prédikátori stílusát is. Révész Imre ezt igen szemléletesen írja le, amikor Melius „zuhogó pörölyütéseit,” „reformátori haragjának zivataros és néha zavaros árját” emlegeti, amellyel a korabeli magyar ember hétköznapi életének megannyi büntetelére sújtott le.³⁰ Ahogyan Révész megfogalmazta Melius prédikációival kapcsolatban:

„[...] tűzük ma is perzsel, élő szavuk ma is kiált; nem papirosszagú ereklyék, hanem olyanok, mint az ismert gyönyörű mese megfagyott jajjai, sikoltásai, sóhajtásai, nyögései, átkai, amelyek azonnal újra megszólalnak – esztétikus fülnek bántó, de érző és értő szívnek örökre megragadó hangzavarban – mihelyt rájuk süt az érdeklődés és a szeretet napfénye.”³¹

Bán Imre hasonlóan festi le Melius stílusát:

„Az emésztő szenvedélyek izgatott hangjai, a skolasztikus kereteket szétrobbantó indulatkitörések [...], lávaömlésű harag.”³²

²⁶ Fekete 2022: 161.

²⁷ Bán 1976: 72.

²⁸ Bán 1976: 73.

²⁹ U.o.

³⁰ Révész 2011: 14, 17, 21.

³¹ Révész 2011: 26.

³² Bán 1976: 70. és 74.

Melius a 16. század közepi református apológia legtermékenyebb szerzője,³³ munkásságának középpontjában a korszak és Debrecen környékének sajátosságaiból adódóan egyrészt a hitvita, másrészt az egyéni és közösségi bűnök állnak. Melius szociáletikai elvei mélyreható elemzés tárgyát képezték korábban is,³⁴ sőt az is megállapítást nyert, hogy szociális érzékenysége később a puritán prédikátoroknál nyert folytatást.³⁵

Hogyan értelmezhetette tehát Melius a táncolás kérdését? Munkáiban több helyen találkozunk a népi szórakozás különböző megnyilvánulásaival, többek között az énekléssel, táncolással. Egyrészt az Isten tiszteletére rendelt idő elmulasztásával kapcsolatban tűnik fel a téma:

„Ti pedig az nagy röst és átkozott cifraság miatt csak egy hajításnyira is rösteltök a praedicatióra menni, hanem kártyát játszol, vagy táncolsz akkor.”³⁶

Másrészt a tékozló magatartás egyfajta attribútumaként, összekapcsolva a fejedelmek és a katolikus papság bűneivel. Az 1562-ben Debrecenben megjelent *Az hitről és az kereszténységről való vetekedés* című munkájában több helyen értekezik a bűn, a bűnös test kérdéséről, illetve a pápista felfogás tévedéseiről, de a táncolást mindössze egyetlen helyen említi, méghozzá írása utolsó mondatában; a püspökök, érsekek szokásos kárhoztatásakor, miszerint „elaltatják” a fejedelmeket, akik tékoznak, lopnak, az ország pénzét táncra, játékra, tobzódásra, illetve a szerzetesekre, apácákra költik és nem például a szegény zsoldos vitézekre.³⁷ Ugyanezen gondolat az 1563-as prédikációs gyűjteményének ajánlásában is felbukkan, amelyben a prédikátorok, tanítók (lelkészek) nyomorúságos körülményeiről, illetve a világi fejedelmek felelősségéről szól:

„Mert az orfag iüvedelme föstbe fösuensegbe, Here, nema ebec messező pilisses barátokra, papokra apatcákra iatekra, tantátra, tekozlasra, hizelködökre kel [...]”.³⁸

A gyűjteményben a feltámadásról szóló első prédikációjában említi meg a táncolást, kapcsolatba hozva a pihenőnap, a szombat Úrtól rendelt megtartásával:

„Valami munka az Isteni tištelettül, es az Atia fiui Beretettől el vonßon nem io. De valami az Atia fiui Beretetet, a Bükseges munkara valot meg nem tiltia [...] De a

³³ Oláh 2022: 20.

³⁴ Oláh 2022: 25–30.

³⁵ Oláh 2022: 25. Megállapította Győri L.: 1998: 43.

³⁶ Idézi: Horváth 1957: 297.

³⁷ Melius 1562b [2022b]: 60.

³⁸ Melius 1563: 10. (elektronikus változat oldalszámozása szerint). https://library.hungaricana.hu/hu/view/RMK_I_0054/?pg=9&layout=s

pörlés, törüentetel, patuarkodas reßegseg, tobzodas hiuolkodas, nem méni az Isten igeiere, nem halgatni az Isten igeiet, hanem aluðol, penßt oluaß, iatðol, setalß, tantðolß, az istenet el mulatod, atkozot munka az. Mikor meniegzõbe tombolß, ackor meniegzõß, mikor atte lelked meniegzõibe, es Christussal valo lakodalmodba kellene lenned.”³⁹

A táncolás hiábavaló, az Isten tiszteletére szánt idő elpazarlásaként való értelmezésének (katolikus) királyok, fejedelmek és papok országrontó erkölcstelenségével való összekapcsolása különösen erőteljesen jelenik meg *Az egész szentírásból való tudomán...* (Debrecen, 1570)⁴⁰ című munkájában:

„De miolta az Dobsa király és az táncos, játékos, részög és gondviseletlen, nyúlászó és pápa papjai, parázna püspökök, érsekek kezdék birni az országot, és az ország hasznát elszopni, kurvákra költeni, nem a szegény soldos, vitéz jámbor csatázó urakra, hanem barátok apácák, papok bordélyára, tobzódásra, táncra kezdték költeni, azóta veszték az országot.”⁴¹

A fenti példák ellenére is azt kell megállapítanunk, hogy Melius nem volt táncellenes. A reformáció igen korai szakaszában egyrészt a táncolás kérdése még mellékszál, nem került a morálteológia fősodrába, mint száz évvel később: A református egyház alapjainak lerakásának idején, a hitviták korában ettől fontosabb ügyek foglalkoztatták az egyházi vezetést, a prédikátorokat. Másrészt, talán épp a hitviták sikeressége érdekében akkurátussá tett exegézis eredményeképp, a prédikátorok szembe találták magukat az Istennek tetsző táncolás bibliai példáival, amelyekre e korban még csupán esetleges, illetve esetlen magyarázatokat leltek. Ráadásul

„Melius mindent azon mért, hogy akár tekintélyes szerző nézete, akár közvélekedésbe ágyazódott szokás, megfelele-e a bibliai mércének.”⁴²

Nem meglepő tehát Melius kijelentése, miszerint

„Illik keresztyén módra örülni, vigadni, táncolni, mint a jámbor szentek, mert a tisztának minden tiszta.”⁴³

³⁹ Melius 1563: 245–246.

⁴⁰ Teljes címe: *Az egez Szent Irasbol valo igaz tudoman ... / a Horhi Melios es Ihaz Peter által.* Debreczembe. 1570. nyomtattot Komlos Andras által

⁴¹ Idézi Bán 1976: 77.

⁴² Fekete 2022: 161.

⁴³ Bán 1976: 77.

Annak megállapításához ugyanakkor, hogy mely táncok tilalmasak, Meliusnak a páli bűnértelmezéshez kellett visszanyúlnia, ezzel pedig a korai reformáció testértelmezésének egyik első példáját adta:

„Azért ő az Isten lelkének, Igéjének és törvényének vezérlése szerint mind éltig oda fel tusakodik, ahonnan való, tusakodik és harcol a testtel. Mert a test bűnre, e földre, részegségre és egyéb e világi gonoszságra vonszon ördöggel együtt, de a megújult lélek, Isten Lelke erejével Krisztus igazságába öltöztvén, mennyei dologra vonszon.”⁴⁴
[...] De a test Isten ellen akar élni, ördögnek enged, nem Istennek és gyűlöli a törvényt, mert feddi és ösztökéli őtet a törvény.”⁴⁵

Melius az apostol szavaival szólít fel az uralkodó bűnök elleni küzdelemre:

„Öljétek meg a ti tagaitokat [kiemelés az eredetiben – K.M.] – azaz: a ti tagaitokban való uralkodó bűnöket, zabolázzátok meg az ó-embert és feszítsétek meg minden gonosz uralkodó vétkeivel. [...] Nem mondja, hogy bűn ne legyen benned, mert míg itt és földön élsz, veled a bűnös test és a bűn törvényének kell szolgálnod testedben *Róm.6,7.*, de csak ezt mondja, hogy a tagokat e földön öld meg, azaz ne hadd országnálni és uralkodni benned a bűnt. A te tagaidat ne add rabságra és szolgálatra a bűnnek, ördögnek fegyverül, hogy az ördög uralkodó bűnt cselekedjék tagoddal, hanem ez legyen igyekezeted, hogy megöljed a bűnt szent Lélek erejével, parancsolj a tagnak, ne bocsásd szájára. Szól itt sz. Pál aféle bűnökről, kiket tagjaival ember cselekedik, kiket az új ember el is távozathat. Elészámlálja és magyarázza micsoda bűnt kell megölni a mi tagainkban, paráznaságot, részegséget, bujaságot és fösvényiséget, kiknek uraságát az emberek Krisztus erejével megölhetik.”⁴⁶

A páli bűnkatalógusból a paráznalkodás bűne kínálkozott lehetőségként a táncellenes érvek alátámasztásához, ahogyan ez a korábbi évszázadokban is így történt. A *Jelenések könyve* magyarázatában, amely mintegy hatszáz oldalon keresztül értekezik a különböző bűnökről (leggyakrabban a bálványozásról, részegségről, paráznaságról), a mű terjedelméhez képest meglehetősen kevészer fordul elő a táncolás. Még úgy is, hogy sokszor és rendszeresen említi azokat a bűnöket, amelyek, főként a 17. században, a táncolás köré szerveződő bűnkomplexum részét alkották. A katolikusok erkölceivel kapcsolatban például Melius az összes olyan lehetőséget említi, amely alkalmat adhatna a táncolás bűnére is. Lásd például:

„[...] Moslekok, ganaiok voltak, mint eg[y] barmot vgy tartottak titeket: [...] Ty sirtatok iaygattatok, eheztetek, szomjohoztatok, ők penig iol laktac keduek szerint torbezoltac, tobzottac, es paraznalkottac.”⁴⁷

⁴⁴ Melios (Juhász) 1561 [2011]: 170.

⁴⁵ Melios (Juhász) 1561 [2011]: 170.

⁴⁶ Melios (Juhász) 1561 [2011]: 177–179.

⁴⁷ Melius 1568 [2017]: 470.

Először a paráználkodó, táncoló, tékozló és tobzódó fejedelmeket kárhoztatja a Jel 1,4 (A hét kis-ázsiai gyülekezet üdvözlése) magyarázatakor (a locusok Dániel próféta könyvére mutatnak),⁴⁸ majd később (a Jel 1,7–9 magyarázásakor) a vasárnap megtartása kapcsán kerül elő a téma:

„Valamely nap a’ testi keuansagnak szolgálunk, nem Vr akarattyanak szolgálonk akkor: [...] nem innepet szentelz az Vrnak, hanem az Vr napiat mint őr és lator toluai el lopod az Vrtul, es a te lator testednek, torkodnac adod: Hat tii valakik praedikatiot nem hallatok, az Isten dolgaiba ne munkalkottok, hane mint kotlo tikok vezteg vltok, iaczotok mint ime Raczok, küföldiek, iztok, tobzottok, tanczoltok, nőztök, alnokul czelekedetik az Vrnak dolgat, lölki dologba ne vattoc, niulaztok atkozottak vattok, ti tanitok atkozotak leztek: ha a’ kor meniegyösztök.”⁴⁹

A táncolás és a paráználkodás összekapcsolása a Jel 2,18–29 (*Levél a thiatirai gyülekezetbe*) magyarázatakor is előkerül, amely alapvetően egy hamis prófétanő, a parázna Jezabel ellen szól:

„Feddi az iras azokat ackik nem nőnek a ioba hanem apadnak, plebanos vram addig vinczlerkedik, Complarkodik hogy ammit tudo is el felett: [...] haddel a’ korczomat, setalast, hegedülest, az ____, es tanczot.”⁵⁰

A Jel 18 (A nagy Babilon bukásának kihirdetése) magyarázásakor is az evilági bűnök, kivált a parázñaság kapcsán kerül említésre a tánc:

„[...] Itt ez vilagon együnc igyonk, haya, noza kuruac tanczolonk: ersec, papok vrain igonc hozzac be a noua historiat: az az A katus azont kamoraba fecis.”⁵¹

Végül szintén Babilon pusztulása kapcsán hangzik el:

[...] Hat nem leszé pokolba trombita, síp, virginal orgona, hegedő a’ mas vilagon. Somma: minden testi lelki io el vesz [...], sem esznek, sem isznak, sem nem tanczolniak, csak kenzodnak.”⁵²

Érdemes emlékezni arra, hogy eredetileg így hangzik el a Bibliában:

⁴⁸ Melius 1568 [2017]: 45.

⁴⁹ Melius 1568 [2017]: 61. A locusok: 1Móz 2 (véltetően csak a 2,1–4, amely a teremtés hetedik napjára vonatkozik), valamint az 1Móz 2,5 és 1Móz 5 és 1Móz 6. Továbbá: Ézs 5 (táncolásra, mulatozásra különösen az Ézs 5,11–14 vonatkozhat); 5Móz 5 (a Tízparancsolat megismétlése); 2Móz 20 (a Tízparancsolat).

⁵⁰ Melius 1568 [2017]: 119.

⁵¹ Melius 1568 [2017]: 480.

⁵² Melius 1568 [2017]: 484.

„Egy erős angyal felemelt egy akkora követ, mint egy nagy malomkő, bedobta a tengerbe, és így szólt: »Így vettetik le Babilon, a nagy város, egyetlen lendülettel, és többi sehol sem lesz található. Nem hallatszik benned többé hárfások és zenészek, fuvalások és trombitások hangja, nem található benned többé egyetlen mesterség egyetlen mestere sem, és malom zúgása nem hallatszik többé benned [...]«” (Jel 18,21–22).

A táncolás tehát Melius toldalékaként jelenik meg a magyarázatban.

Melius prédikációiban gyakorta találunk konkrét, korabeli példákat az általa elítélendőnek tartott magatartás említésekor – ily módon szabva saját korára a páli bűnkatalógust. Az általa olyannyira kárhoztatott virágénekek kapcsán például cím szerint említ néhányat, így őrizve meg ezeket az utókornak:

„Itt megtiltja Pál a parázna, híjságos, csúf és trágár beszédet, virágéneket, lator dudolást. Úgy mint ímezek: Péter férjem etc. A zöld vári éneket. Az aggnőnek s aggebnek, annak mind egy ára etc. Hajdúhoz illendő éktelen beszédet megtilt, valamit épület nélkül szólsz.”⁵³

Álláspontja az énekekkel, zenéléssel kapcsolatban ugyanazt a logikát követte, mint a táncok esetében. A virágének ugyan tilos, de isten dicsőítése megfelelő énekekkel és bizonyos hangszerekkel nagyon is kívánatos.

„Tanítsátok és intsétek egymást mindenféle éneklés által, vígasság tevő szerszám mellett mondó és éneklő dicsérettel, mint a hegedősök, kik ékes dicséretet énekeljenek, kivel intsenek, tanítsanak, építsenek, parázna virágéneket ne mondjanak, hanem lelkit, azaz ki lelki dologra tanít; a fajtalan, parázna, csúf éneket ne énekeljék. [...] haszonnal énekeljete, ne kelletlen, mint a részeg hegedős a részeg disznóknak és ebeknek, kik nem hallják, nem vészik, sőt rútolják. [...] Az éneklést az Írás megengedi és dicséri mind a keresztyéni gyülekezet helyén *1 Kor.14.* s mind egyéb helyen. [...] minden éneklés intésre, tanításra való. Csak az a jó ének, aki lelki és aki lelki tanít, int és onszol. Mind hegedő, mint virginal, orgona mellett énekelhetni ilyen módon akarhol. Mint Dávid és a próféták sokféle vígasságtevő szerszámmal énekeltenek.”⁵⁴

A Jelenések könyve magyarázatában a cigánynóta ellen kelt ki, az Isten dicsőségét hirdető hegedű és énekszó védelmében:

„Az hegedok az Isté kegelmenek Chris tus iosaganak, es Szent Lelek bennünc lakasanac az hittel Chrius verevel megtiztult es meg mosodot, viult szűnek gömölczé igaz vallas szent Isten dicze riti es hala adasa. Minth az szeep Hegedő szoba gűnyörködíc ember, ig Isten a szentec diczeretiben eneklesebe iambor szent, iozan es szeretettel tellyes eletekben giönyörködíc. De iay tinectec hipocritac neucl

⁵³ Melios (Juhász) 1561 [2011]: 182.

⁵⁴ Melios (Juhász) 1561 [2011]: 192–193. Az istentiszteleti szertartás során elhangzó éneklés támogatásáról lásd továbbá Melius 1564 [2022c]: 255.

kereztienec, czaczogassal, de czelekedettel es valosaggal ördögök reszeges paraznac, irig kevel cifra, tanitoc, ember, ragoc magahanyoc, igen Cigan notat fusz a szeretet ellen, hogy bünt elsz.”⁵⁵

Az Istennek tetsző és a tilos megkülönböztetése a zenélés, éneklés és táncolás tekintetében a Melius közreműködésével készült egyházkormányzati dokumentumokban is megjelenik. Ez az oka annak, hogy az 1562-es hitvallásban sem teljeskörű tilalommal találkozunk, hanem a „tisztességes” és a „szemtelen” táncok közötti különbségtétellel, amelyek közül az utóbbiak „meggyújtják a bujaság fályáját”,⁵⁶ amivel a táncolót a tánc által gerjesztett bűnkomplexumba taszítják.⁵⁷ A hitvallás a „szemtelen táncok” legfontosabb jellemzőjeként jelöli meg, hogy művelői

„szinpadí álcákat öltenek, szemtelen viseletben s taglejtésekkel mutogatják magokat”,⁵⁸

Az egyházilag elfogadott és az elutasított táncok közötti differencia főként a táncos cselekmény kivitelezésében, tehát a test mozdulataiban nyilvánul meg: a

„szemérmes táncból [...] hiányoznak a szemtelen és féktelen mozdulatok és érintések [...] miként Dávid és a szent leányok is ráncoltak.”⁵⁹

A kérdés koreológiai szempontok alapján is értelmezhető, amely fontos tánc-történeti folyamatokra, egy újonnan terjedő táncdivat egyházi fogadtatására hívja fel a figyelmet, ennek tárgyalására azonban e helyen nincs módom.⁶⁰ Csupán egyetlen fontos, további kutatásokat érdemlő kérdésre utalok még: Melius konkrét táncokat sajnos nem említ, egy kivételével. Többször dehonesztáló kijelentéseket tesz ugyanis a hajdúk táncára vonatkozóan. A Sámuel és a Királyok könyvei fordításában szereplő magyarázata szerint:

„Mint most a Papisták mesével [misével – K.M.], szentelt vízzel, gyertyával, orgonával úzik a sátánt, de nem elűzik tőlük, hanem ezzel beléjük híjják, mint a hajdut a bordósíp az hajdutáncra híjja és indétja.”⁶¹

⁵⁵ Melius 1568 [2017]: 193. A hegedű, a lant fontosságára Isten dicsőítésében igen szép hasonlattal tér vissza a mű egy későbbi prédikációjában: Melius 1568 [2017]: 380–381, hasonlóan a hegedűvel kapcsolatban: „Istennek hegedűie az Christus, hegedűs a’ Szentlelek, ezek az Christusba keduev az mi eneklesünk [...]” Melius 2017 [1568]: 406–407.

⁵⁶ Kiss 1881: 173.

⁵⁷ Lásd erről Kavecsánszki 2019b: 228–233.

⁵⁸ A táncolás körül szerveződő bűnkomplexum értelmezéséhez lásd Kavecsánszki 2019a: 345–362.

⁵⁹ Kiss 1881: 173–174.

⁶⁰ Lásd Kavecsánszki 2019a: 235–237.

⁶¹ Idézi Horváth 1957: 297.

A hajdú módon táncolás Meliusnál egyértelműen negatív kontextusban jelenik meg más helyen is, – jóllehet a prédikátorokra vonatkoztatva – többek között a részegeskedéssel, kocsmázással, nem tanulással, gonosz étellel, a bűn feddésének kerülésével kerül egy mondatba a „tanczos haidu modra”.⁶² Ahogyan a tanulmány felütésében szereplő idézet is jelzi, az utóbbiakkal együtt, Melius igen sajátos álláspontot képviselt a hajdúk erkölcsével kapcsolatban.

Zárszó

Melius kora elsősorban a hitvitákról és a helvét reformáció magyar egyházának szervezeti alapjainak lerakásáról és megszilárdításáról szólt, így nem véletlen, hogy Melius írásai között a táncolás kérdése csak ritkán fordul elő, vétekként, bűnként való értelmezésének morálteológiai magyarázata pedig még kidolgozatlan. Bűnlajtromai – mint például *A keresztienec nyomorusagokban valo...* című dialógusában (1562) a paráznság, gyilkosság, hamis esküvés, részegség –⁶³ még a korábbi, ókeresztény és középkori formulákat idézik, többnyire a táncolás nem is szerepel vagy csupán csak toposz-szerűen, a pazarló időtöltés, illetve az Istennek tetsző cselekedetek helyett végzett vétekként jelenik meg.

Melius nem volt táncellenes. Elítélő megnyilatkozásai fenntartották a lehetőséget az Istennek tetsző tánc kivitelezésére, jóllehet ennek mikéntjét nem taglalta. Nem ez volt a feladata. Nem erről szólt a kor, amelyben alkotnia kellett. A debreceni református egyház alapításkori történetének kiemelkedő alakja volt, aki „az élet iskolájává tévén a templomot, elprédikálta a Bibliát Debrecen város népeinek.” A népi mulatozással, énekléssel és táncolással kapcsolatos nézetei nem tekinthetők kiforrottnak, önálló karakterrel bírónak, mégis jól illeszkednek a korszakról nyújtott látletbe.

„Melius sokszor kusza fogalmazású, sebtében papírra vetett sorai között minduntalan tetten lehet érni az egykorú debreceni magyar életet, azt a nemesi-polgári világot, amelyet Melius kormányoz, fedd, szidalmaz és egyben kiszolgál.” [...] „Minden olyan esetben [...], amikor a magyar társadalom valamelyik időszerű kérdéséről van szó, Melius kuszált mondatai megelevenednek. Arca nem fordul a jövő felé, egész egyéniségét a csökönys konzerválás szenvedélye jellemzi, amit azonban jelenéről mond, az mindig figyelemre méltó.”⁶⁴

⁶² Melius 1562a [2022a]: 60.

⁶³ Melius 1562a [2022a]: 48–49.

⁶⁴ Bán 1976: 79, 81.

Rövidre szabott életében szinte felfoghatatlanul sokat és nagyot alkotott – ebben az életműben szinte eltörpül a tánc, táncolás kérdése, de mégsem tekinthető jelentéktelennek. Olyan tématerületet emelt át a református morálteológiába, am a következő száz évben mégis csak fontos üggyé válik a prédikátorok számára.

Irodalom

BALOGH István

1973 *A címisek világa (Debrecen néprajza)*. Budapest: Gondolat

BÁN Imre

1976 Melius Juhász Péter. In Bán Imre: *Eszméék és stílusok. Irodalmi tanulmányok*. Budapest: Akadémiai Kiadó. 70–88.

BÖLCSKEI Gusztáv

1988 A kezdetektől a váradi iskola beolvadásáig (1660-ig). In Barcza József (szerk.): *A debreceni Református Kollégium története*. Budapest: A Magyarországi Református Egyház Zsinati Irodájának Sajtóosztálya. 9–42.

CZÓBEL Ernő

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

FEKETE Csaba

2022 Meliusnak a debreceni egyházat védelmező munkája. In Oláh Róbert (szerk.): *Melius Juhász Péter. Hitviták és könyörgések*. Debrecen: Tiszántúli Református Egyházkerület Közgyűjteményei. 157–165.

FELFÖLDI László

2016 A Biblia táncra vonatkozó részletei és bibliai témák a néptáncagyományban. In Bihari Nagy Éva – Kavecsánszki Máté – Keményfi Róbert – Marinka Melinda (szerk.): *Díptichon. Tanulmányok Bartha Elek tiszteletére*. Debrecen: Debreceni Egyetem Néprajzi Tanaszék. 402–417.

GYŐRI L. János

2008 „Egész Magyarországnak és Erdélyiségnek...világosító lámpása”. *A Debreceni Református Kollégium története*. Debrecen: Tiszántúli Református Egyházkerület

HORVÁTH János

1957 *A reformáció jegyében. A Mohács utáni félévszázad magyar irodalomtörténete*. Budapest: Gondolat Kiadó

KAVECSÁNSZKI Máté

- 2019a A tánc és szokáskörnyezete a 16. századi reformáció morálteológiájában. In P. Szászfalvi Márta – Kavecsánszki Máté (szerk.): *Pietas et Scientia. Tanulmányok P. Szalay Emőke tiszteletére*. Studia Folkloristica et Ethnographica 76. Debrecen: Debreceni Egyetem Néprajzi Tanszék – Tiszántúli Református Egyházkerület – MTA-DE Néprajzi Kutatócsoport. 345–362.
- 2019b A tánc és az „utolsó idő” bűnei Tolnai Decsi Gáspár prédikációiban. In Bihari Nagy Éva – Sápó Szilvia (szerk.): *Vallási néprajz 16*. Debrecen: Debreceni Egyetem Néprajzi tanszék. 9–34.
- 2021 Táncstudomány és társadalomtörténet. Lehetséges kapcsolódási felületek. In Fuchs L. – Fügedi J. – Péter P. (szerk.): *Táncstudományi Tanulmányok. 2020–2021*, Budapest, 68–96.

KISS Áron

- 1881 *A XVI. században tartott magyar református zsinatok végzései*, Budapest: Magyarországi Protestáns Egylet, 1881, digitalizált változat (Németh Ferenc, 2008).

KOHÁRI Anna – MANDL Orsolya (szerk.)

- 2012 *Régi magyar szavak magyarázó adatbázisa. Kihalt, elfeledett és kiveszőben lévő szavak, szóalakok és szójelentések magyarázata*. Budapest: Tinta Könyvkiadó

MAGYAR Balázs Dávid

- 2011 „Genf városának világító lámpásként kellene ragyognia.” A keresztyén házasság és gyermeknevelés társadalomformáló szerepe Kálvin Efézus kommentárjában és igehirdetéseiben. In Gáborjáni Szabó Botond (szerk.): *Tanulmányok Kálvinról és magyarországi jelenlétéről*. Debrecen: Tiszántúli Református Egyházkerület Nagykönyvtára, 20–36.
- 2015 Fragmentumok Kálvin János társadalmi etikájához. Az alkohol- és ételfogyasztás, tánc, valamint a szerencsejáték teológiai-etikai minősítése a reformátor kommentárjaiban és igehirdetéseiben. In Baráth Béla Levente (szerk.): *Hittel és humorral. Tanulmánykötet a 60 éves Hörcsik Richárd születésnapjára*. Acta. Debreceni teológiai tanulmányok. 8. kötet. Debrecen: Debreceni Református Hittudományi Egyetem. 57–82.

MELIUS JUHÁSZ Péter

- 1561 *A Szent Pál apostal levelének mellyet a colossabelieknek írt predicacio szerént való magyarázatja*, Debrecen, 1561. (reprint: Debrecen, Alföldi Nyomda Zrt. Méliusz Műhelye, 2011).
- 1562a A keresztienecek nyomoruságokban való vigasztalásoknak es könyörgéseknek igaz modgya az igaz szent irasoknak tanítások szerent es sok szükséges kérdészedesec. Debrecen, 1562. In Oláh

- R. (szerk.): *Melius Juhász Péter. Hitviták és könyörgések*. Debrecen: Tiszántúli Református Egyházkerület Közgyűjteményei. 2022a, 33–100.
- 1562b Az hitről es az kereztiensegrwl valo vetekedes. Debrecen, 1562, in Oláh R. (szerk.): *Melius Juhász Péter. Hitviták és könyörgések*. Debrecen: Tiszántúli Református Egyházkerület Közgyűjteményei, 2022b, 101–153.
- 1563 *Valogatot praedikatioc a prophetac es apostoloc irassabol, mind egész esztendő által valo fő innepekre, es minden felé...* Döbrötzmbe Nyomtatot Töröc Mihál által. 1563. RMK I. 54. https://library.hungaricana.hu/hu/view/RMK_I_0054/?pg=4&layout=s
- 1568 *Az Szent Jánosnac tött jelenésnec igaz és írás szerint való magyarázása prédikácioc szerint, a jámbor bölcs és tudós emberek írásából szereztetet Melius Péter által Váradon 1568*. Hasonmás kiadás. Debrecen, 2017.
- OLÁH Róbert
- 2022 Melius Juhász Péter két dialógusa és imádságai. In Oláh Róbert (szerk.): *Melius Juhász Péter. Hitviták és könyörgések*, Debrecen: Tiszántúli Református Egyházkerület Közgyűjteményei, 13–30.
- RÉVÉSZ Imre
- 2011 Méliusz igehirdetéséről. In Melios (Juhász) Péter: *A Szent Pál apastal levelének melyet a colossabelieknek írt predicacio szerént való magyarázatja*. Debrecen: Alföldi Nyomda Zrt. Méliusz Műhelye. 7–30.
- TÓVAY NAGY Péter
- 2004 „Szabad hát a Táncz?” A tánc motívuma a 1–17. századi magyar és latin nyelvű egyházi irodalomban. *Sic itur ad astra*. 16. évf. 1-2. sz. 169–260.
- 2013 Részegség és tánc. *Táncstudományi közlemények*. V. évf. 1. sz. 69–88.

Máté Kavcsánszki

THE ANTI-DANCE STANCE OF PÉTER JUHÁSZ MELIUS AND HIS AGE

In my study, I wish to present the ideological and theological-historical antecedents of the early modern Reformed anti-dance system of argumentation with the help of a case study from Debrecen. Péter Juhász Melius was a prominent figure in the history of the Reformed Church of Debrecen at the time of its foundation. His age, the middle of the 16th century, was primarily about disputes of faith and the laying and consolidation of the organizational foundations of the Hungarian Church of Helvetic Reformation. Thus, it is no surprise that the issue of dancing is rarely mentioned in his writings, and the moral-theological explanation of its interpretation as a sin or vice is still undeveloped. In his short life, Melius created an almost incomprehensible amount of great works - in this oeuvre, the question of dances and dancing is almost negligible, but it is not insignificant either. Melius's work demonstrates how a particular area of morality and physicality is being transplanted from the Middle Ages to the Protestant early modern period while slowly becoming a subject matter of Reformed moral theology.

Néptánc-koncepciók mint konfliktusforrások a Magyar Állami Népi Együttes művészi irányváltásának történetében (1974/75 – 1980)

MIKULICS ÁDÁM

„Az Állami Népi Együttes az elmúlt öt évben drámai változások színtere volt. [...] sokszor igen éles vita zajlott le az együttesen belül is. [...] Kívülről az ÁNE a legkülönbözőbb irányokból érkező és mind gyakoribb viták tárgya lett. Ezeknek a kritikáknak az a közös vonása, hogy az együttes művészi irányvonalát túlhaladottnak tartják, mert nem vagy nem a szükséges mértékben hatottak rá a szakma nagy eredményei.”¹

/Létai Dezső², a Magyar Állami Népi Együttes egykori művészeti vezetője/

Bevezetés

A hagyományos kulturális és társadalmi környezetéből, eredeti szociokulturális kontextusából és funkcionális kereteiből kiemelt tradicionális táncmateria mesterséges, színházi közegben megjelent reprezentációinak, valamint a színpad és a

¹ Részlet Létai Dezső, a MÁNE kinevezett művészeti vezetőjének beszámolójából, mely elhangzott a Magyar Táncművészek Szövetségének Néptánc tagozata 1979. május 30-i, a Magyar Állami Népi Együttes munkáját értékelő tanácskozásának vitaindító referátumaként.

² Létai Dezső (Budapest, 1931. november 06 – 1989. szeptember 03.) Erkel Ferenc-díjas táncművész, koreográfus. A Színház- és Filmművészeti Főiskolán 1955-ben szerzett diplomát, majd a Honvéd Együtteshez, később a Magyar Állami Népi Együtteshez került, melynek 1974-től megbízott, majd 1976-tól kinevezett művészeti vezetője (Dienes 2008: 113).

dokumentált paraszti tánckultúra viszonyának értelmezési lehetőségeiről szóló diskurzusok fontos kiindulópontként jelentkezhetnek a színpadi néptánc(művészet) tudományos megközelítését célzó vizsgálatok során, kapcsolódva az „új táncstudomány” társadalmi, történeti, (kultur)politikai és gazdasági összefüggések iránt érdeklődő szemléletéhez.³ A táncot mint (művészi) produktumot a társadalom- és kultúrakutatás aspektusából vizsgáló kutatói irányvonalhoz csatlakozva, a magyar színpadi néptáncművészet megnyilvánulásainak kulturális, társadalmi környezetben elfoglalt pozíciójára koncentrálna, aktuális vizsgálataim középpontjában a színpadi néptánc reprezentatív társulataként kiemelt Állami Népi Együttes (művészi) koncepciója és az addig dokumentált hagyományos táncműveltség relációjának az 1970-es évek második felére jellemző tendenciája, valamint primer forrásokban kirajzolódó változásfolyamata áll. A megjelölt professzionális szervezet (néptánc)történeti szakaszára vonatkozó elemzés főként a korszak irányadó táncművész-egyénségeinek és kultúrpolitikai döntéshozóinak a Magyar Táncművészek Szövetsége archivált vitaanyagaiban rögzített narratíváira, a Népművelési Intézet, illetve a Kulturális Minisztérium Színház-, Zene- és Táncművészeti Főosztályának jegyzőkönyvi dokumentumaira irányuló kutatás eredményeként ábrázolja a MÁNE konfliktusokkal és feszültségekkel terhelt kultúrpolitikai és belső környezetét, melyben világosan jelenik meg az eltérő néptánc-koncepciók összeütközése, illetve a társulat szerepének kérdése a tradicionális tánckultúra megőrzése és megjelenítése tekintetében. A művészetszociológia tárgyterületeit (is) érintve jelen tanulmány Rábai Miklós⁴ 1974-es halálát követő, a MÁNE öt éves, Létei Dezső (mű-

³ A táncstudomány kutatási területeinek, irányultságának, vizsgálati módszereinek tudománytörténeti kontextusba ágyazott változási folyamatáról, az „új táncstudomány” megjelenéséről és irányadó képviselőiről lásd Janet O’Shea „*A táncstudomány gyökerei és elágazásai*” c. tanulmányát. Munkájában a táncstudomány érdeklődési körét illető változások első szakaszára reflektálva kiemeli: „Az 1980-as évek végétől a 2000-es évek elejéig tartó időszakban a ugyanis a tánc kutatás felélenkül, és a szakterületet alapvető változások jellemezték. A táncról írókat többé már nem pusztán a művek, valamint a művészek életrajzai érdekelték, hanem az is, hogyan illeszkednek a táncok a saját társadalmi, történeti, politikai és gazdasági kontextusukba” O’Shea 2021: 23. A hazai kutatások szempontjából többek között Székely Anna irányvonala jelentkezik mérvadóként e megközelítés tekintetében, aki a hazai kortárs néptáncos revival közösség szociokulturális környezetének kutatójaként elemzi a *hiteles és autentikus* fogalmak értelmezési lehetőségeit a színpadi megnyilvánulások során (is) (Székely 2024).

⁴ Rábai Miklós (Békéscsaba, 1921. ápr. 18.– Budapest, 1974. aug. 18.) táncművész, koreográfus, az ún. első koreográfusnemzedék tagja, Kossuth-díjas (1952), érdemes művész (1967). Regős cserkészként került kapcsolatba a tradicionális népi kultúrával, a néptáncal. A szegedi József Attila Tudományegyetemen szerzett diplomát, majd a békéscsabai gimnázium vegtan–természettudomány szakos középiskolai tanára volt 1945–48 között. A gimnáziumban tanítványaiból alakította első amatőr csoportját, a Batsányi Együttest 1946-ban, melynek 1948-ig volt művészeti vezetője. Együttműködésével végezte első néptánckutató útjait, alakította ki első koreográfiáit. Az 1950–51-es évtől az Állami Népi Együttes tánckarának vezetője és koreográfusa, 1965-től haláláig a teljes együttes művészeti vezetője, 1971-től igazgatója volt (Pesovár 2008: 173–174).

vészeti) vezetése által meghatározott periódusának egyéni és közösségi konfliktusaival, éles szakmai kritikákkal, ideológiai és a művészi elképzeléseket érintő vitákkal terhelt közegének vizsgálatát illeszti a hagyományos táncmatéria színpadi megfogalmazásához kapcsolódó koncepcionális kérdések szövegébe.

Konfliktus és változási folyamat

A paraszti tánckincs színpadi (újra)értelmezéséhez és interpretálásához kapcsolódó, az 1970-es évek második felétől deklaráltan megjelenő álláspont(ok) (nép)tánc történeti kontextusba ágyazott megjelenítések a konfliktusokkal átszőtt belső (*MÁNE tánckara*) és külső (*Magyar Táncművészek Szövetsége* mint tanácsadó szakmai testület; *Kulturális Minisztérium* mint fenntartó, ellenőrző szervezet) környezet az együttes művészi munkájára vonatkozó reflexióira támaszkodom.⁵ A Magyar Állami Népi Együttes mint a hazai néptáncművészet deklaráltan reprezentatív társulata történetének mélyrétegeit, a színpadi (nép)tánc történeti jelentőségű változásait meghatározó egyének és közösségek dinamikáit, viszonyrendszerait feltáró vizsgálatok során Hofmeister-Tóth Ágnes és Mitev Ariel Zoltán konfliktus-meghatározása szerinti, sorozatosan kirajzolódó ellentétekre bukkanhatunk. A szerzőpáros gondolata alapján konfliktusnak titulálhatjuk azokat a feszültségektől terhes szituációkat, amelyekben (legalább) két fél szándékai, nézetei és konkrét cselekedetei összeegyeztethetetlennek látszódnak a helyzet szereplői számára:

„A konfliktusnak [...] nem feltétele, hogy az összeegyeztethetlenség valóban fennálljon, hanem elegendő, ha a benne szereplők azt úgy élik meg. [...] A konfliktusban szereplők soha nem a valóságos kép alapján döntenek saját akcióikról: a döntés alapja mindig az észlelés, amilyenek ők maguk látják a szituációt és a másik felet.”⁶

Szintén a konfliktus szereplőinek aspektusából ragadja meg a jelenség magyarázatát Nádudvari Anna, aki

⁵ Az egymást követően vagy épp szimultán módon kibontakozó és számos esetben egzisztenciális válságokat eredményező konfliktusok szempontjából a Magyar Állami Népi Együttes 1951 és 1984 közé eső történetét három meghatározó szakaszra bonthatjuk: 1. Rábai Miklós 1974. augusztus 18-án bekövetkező halálától Létei Dezső 1980-as menesztéséig terjedő időszak; 2. 1980/81-es évad során Timár Sándor művészeti vezetővé történő kinevezésének korszaka – éles konfliktusa az egykori Rábai-éra és az új vezetés között, mely számos táncari tag távozásával jár; 3. 1983/84-es évad – Timár korábbi, főként az Állami Balett Intézet Néptánctagozatán végzett növendékével való, személyi változásokat, majd a Kodály Kamara Táncegyüttes létrehozását okozó konfliktusának szakasza.

⁶ Sasfy 2018: 15.

„[...] a személyközi interakcióban jelentkező, vélt vagy valós különbségek okozta feszültség”⁷-ként határozza meg azt.

Fritz B. Simon rendszerelméleti szempontból közelít a konfliktus jelenségéhez, a kommunikáció egy formájaként leírva azt, mely a szociális lét minden egyes szegmensében megjelenik, történelmileg beágyazott velejárója életünknek, befolyásolja cselekedeteinket, értékítéleteinket.⁸ Simon definíciója szerint kommunikációs (szociális) vagy gondolati és érzelmi (pszichés) folyamatként határozhatjuk meg leghatékonyabban a konfliktus fogalmát, melynek értelmében

„a pszichés rendszerekben érzelmekkel és gondolatokkal, [...] a szociális rendszerekben pedig a gondolatok és érzelmek kommunikációjával van dolgunk.”⁹

Recens vizsgálataim alapján a színpadi (nép)táncművészet meghatározó eseményeinek és folyamatainak elemzésekor a különböző konfliktusok a néptáncművészet szemléletbeli sajátosságait, illetve történetét alakító tényezőként rajzolódnak ki – ahogyan a MÁNE adott történeti szakaszára vonatkozó vizsgálat is igazolja –, és megjelennek a személyközi interakciókban, értékítéleteket ütköztető kommunikációs folyamatokban, a koncepció-váltásokat generáló cselekedetekben manifesztálódva. Ennek alátámasztásaként a hivatkozott elméleti megközelítések szerint értelmezett konfliktusok folyamatos jelenlétét és történeti szempontból fontos szerepét három példa ábrázolásával érzékeltetem:

1) Az 1930-as évek legelejétől kibontakozó Gyöngyösbokréta-mozgalmat a magyar néptánc színpadi táncművészetté fejlődésének első jelentős, országos méreteket öltő állomásaként azonosíthatjuk, mely esetében az egyes lokális közösségek hagyományos tánc kultúrája a helyi parasztegyüttesek tolmácsolásában került a városi nagyközönség elé.¹⁰ A néptánc színpadra kerülésének problémájával, a paraszti tánc kultúra és színpadi művészet ellentmondásaival, a „folklorisztikai hitelesség”, mint esztétikai kategória kérdésével a negatív hangvételű kritikák hatására a bemutatók hitelesítésére felkért Magyar Néprajzi Társaságnak is szembesülnie kellett az 1930-as évek második felében. Györffy István az *Ethnographia* 1936-os számának oldalain a következőképp ábrázolta a kialakult helyzetet:

„Sajnos azonban – mint ilyen esetben máskor is történni szokott – sok helyen a néprajzilag iskolázatlan vidéki betanítók és rendezők „belejavítottak” a népi hagyományokba. [...] A táncokból pedig ütemes tornagyakorlatokat csináltak [...] Sajnos, az ellenőrzés anyagiak hiányában 1936-ig abban merült ki, hogy a szakemberek a Szent

⁷ Nádudvari 2020: 50.

⁸ Simon 2015: 7.

⁹ Simon 2015: 12.

¹⁰ Pálfi 1970: 115–116.

Istváni ünnepségek alatt rendezett előadások bemutatóin a főelőadás előtt pár órával megjelentek, de a betanított számokban nem tudtak jóformán semmit sem változtatni.”¹¹

Pálfi Csaba a mozgalom első emberének, Paulini Bélának a hitelesítő törekvésekkel kapcsolatos attitűdjéről így vallott:

„Paulini igen érzékeny volt minden bíráló hangra, mondván, hogy a Bokrétát úgyis elég sok támadás éri. Az etnográfusok tehát ne adjanak a nyilvános kritikával újabb támadásra alapot, a kifogásokat közöljék vele szóban, s ő majd továbbítja a csoportok felé. Ezek a szóbeli észrevételek azonban legtöbbször leperegtek a Bokréta elnökéről. Az egész néprajzi hitelesítés így egy jó esztendő alatt tökéletesen és végképp befagy.”¹²

Paulini Béla és a színpadi produkciók hitelesítésére felkért Néprajzi Társaság szakemberei között kialakuló konfliktus során a mozgalom első emberének értékeit jutott érvényre, melynek eredményeként a társaság közreműködése megszakadt, s 1938-ban Gyönyey Sándor már csak konstatálni tudta a tapasztaltakat:

„a színpadiasság kedvéért stílustalan és helyén nem való változtatásokat végeznek, az egészet pedig eredetinek tüntetik fel.”¹³

2) Az Állami Balett Intézet Néptánctagozatának létrehozását számos, oktatás- és kultúrpolitikai szintéren megjelenő, egymástól eltérő nézetek jelentősen késleltették, hiszen a hivatásos néptáncművész képzés elindításának gondolata és a kereteit megteremtő szándék már 1959-ben (!) megjelent Lőrinc Györgytől, az Intézet akkori igazgatójától származó előterjesztés formájában.¹⁴ Lőrinc 1959. február 14-én kelt előterjesztése az intézmény karaktertánc-munkaközösségével való konszenzus eredményeként került a Művelődésügyi Minisztériumhoz, melyben a néptánc-karaktertánc oktatás a célok szempontjából adekvát strukturális átszervezésnek lehetőségét vetette fel, részletesen bemutatva az addigi képzés egészének, valamint a néptánc oktatásának felépítését és lehetséges átalakításának módját a hivatásos néptáncgyűttesek vezetőivel történt egyeztetések nyomán.¹⁵ A Művelődésügyi Minisztérium Művészetoktatási Osztálya Varga Sándorné vezetésével 1959. március 21-én tartott értekezletén már óvatosságra intő hangok és ellentétes irányú vélemények is elhangzottak a javaslat tartalmi elemeivel kapcsolatban: a Magyar Táncművészek Szövetségét képviselve Körtvélyes Géza megfogalmazta, hogy

¹¹ Pálfi 1970: 125.

¹² Pálfi 1970: 126.

¹³ Pálfi 1970: 126.

¹⁴ Bolvári-Takács 2020: 191.

¹⁵ Bolvári-Takács 2020: 192–195.

a balettművésznék készülő növendékek szakmai visszalépésnek titulálnák a néptáncgyűttesekbe való szerződést, Varga Sándorné pedig a szülők néptáncos képzéshez fűződő esetleges előítéletei miatti aggodalmait fejezte ki. Két vezető balettmesternő, Merényi Zsuzsa és Nádas Marcella a potenciális befogadó együttesek alacsony színvonalát emelte ki, felhívva a figyelmet arra, hogy a hozzájuk szerződő növendékek számára nem lennének biztosítva a szakmai továbbfejlődés lehetőségei.¹⁶ Az Intézet előterjesztését igazgatóként megfogalmazó Lőrinc György és a vezető tanári gárda, valamint az intézmény szakmai környezetének képviselői között kialakuló véleményeltérés – az egyéb kultúrpolitikai tényezőkre nem térek ki – miatt (is) 1971-ig váratott magára a néptáncművész képzés elindítása.

3) Az 1972-től kibontakozó táncházmozgalom indulásának, kultúrpolitikai környezetének, művelődéstörténeti jelentőségének és a színpadi néptáncművészetre gyakorolt hatásmechanizmusainak tárgyalása túlmutat jelen tanulmány keretein, de a vezető egyéniségek között kialakuló konfliktus kiemelése tovább erősítheti a nézeteltérések konstans jelenlétére utaló feltevést és ezek történetileg fontos alakító tényezőkként való megjelenítését. A mozgalom kiemelkedő alakjai, Timár Sándor és Novák Ferenc, valamint az általuk vezetett műhelyek, a Bartók és a Bihar Táncgyűttesek meghatározó szerepet vállaltak az első, 1972. május 6-i táncház megszervezésében. Novák Ferencel és a „biharis táborral” ellentétben Timár a nagyközönség számára is nyitottá szeretne volna tenni a táncházakat, és az egyfajta nézetbeli ellentét a két kör és vezető egyéniségek közötti konfliktushoz vezetett. Novák szavaival:

„Mikor a táncház átkerült a Fehérvári útra és a Bartók Együttes Timár Sándorral együtt kivált, akkor mi nagyon haragudtunk, de ebből lett aztán a mozgalom. Így sokan nekik tulajdonítják a táncház létrejöttét, holott ez nem igaz, mert Foltin Jolánék találták ki [...] De Timáréknak lett igazuk, ezt be kell vallanom, mert a hazai és nemzetközi mozgalom ebből a Fehérvári úti ténykedésből nőtt ki.”¹⁷

A mozgalom „szellemi tulajdonosának” személyével, műhelyével kapcsolatos, napjainkban is élénknek tűnő viták zajlanak.¹⁸

A Magyar Állami Népi Együttes művészi irányváltásának vizsgálatakor, amennyiben a (művészi, szakmai, illetve egzisztenciális) céljait megfogalmazó és elérésükért tevékenykedő egyének köré szerveződő csoportokat mozgalomként azonosítjuk, adekvát módon alkalmazható Anthony Giddens társadalmi mozgalom-fogalma, mely rámutat, hogy a változási folyamatok szereplőinek célja lehet a

¹⁶ Bolvári-Takács 2020: 198.

¹⁷ Kiss 2020: 132–133.

¹⁸ Kiss 2020: 75–77, 132–133; Novák 2023: 8.

változások véghezvitele vagy megakadályozása is. Véleménye szerint a változásokat generáló vagy annak ellenálló csoportosulások (mint mozgalom) és a céljait, szemléletét elutasító szervezetek kapcsolatát konfliktus jellemzi.¹⁹ A szociális működés természetes velejárójaként értelmezett jelenség szerteágazó megközelítési módjai jelzik a konfliktus jelentőségére vonatkozó kutatói aspektus relevanciáját, mely az Állami Népi Együttes vizsgált korszakának esetében is koncepció-váltáshoz vezető tényezőként rajzolódik ki az egymás mellé állított narratívákban.

Kirajzolódó konfliktusok a MÁNE történetének kontextusában

A MÁNE tánckarát és az együttes művészi felfogását jellemző átalakulás konfliktus-szempontú vizsgálatát történeti kontextusba helyezve láthatóan körvonalazódik az 1974/75-től majd folyamatosan jelen lévő feszültség központi tényezője: a (néptánc)színpadi kompozíciók és (nép)táncos megformálásainak minőségi kategóriáját, összehasonlításaik alapját, egyszersmind a tradicionális tánc kultúrát reprezentáló színpadi néptánc(művészet) kritériumát jelentő viszony a dokumentált paraszti tánc kultúra elemeivel.

A konfliktus-fogalom megközelítési lehetőségei által felvázolt keretbe jól illeszkedik az a történeti folyamat, melyet a Magyar Állami Népi Együttes vezetőváltásával és az Állami Balett Intézet Néptánc tagozatának első évfolyamán végzett pályakezdő táncművészek érkezésével megjelenő emberi és szakmai feszültségek jellemeznek. Az 1974/75 és 1980 között húzódó (néptánc)történeti periódus primer források reflektív narratíváira, sajtómegjelenések és hivatalos dokumentumok kritikai olvasataira támaszkodó feltárásakor a Rábai-koncepció és (közvetett módon jelentkező) Timár Sándor²⁰ (színpadi)néptánc-felfogásának összeütközéséből, valamint – leginkább – a Magyar Táncművészek Szövetsége Néptánc tagozatának reformokat sürgető, a hazai néptánc kutatás eredményeit számon kérő kritikai hangvételéből fakadó feszültség válik láthatóvá. A vázolt konfrontációk közvetlen

¹⁹ Giddens: 2008: 795.

²⁰ Timár Sándor (1930. október 02. –) a Nemzet Művésze címmel elismert, Erkel Ferenc- és Kosuth-díjas táncművész, koreográfus és néptáncpedagógus. Hivatásos táncművészi pályafutását a SZOT Együttesben kezdte 1951-ben. 1958-tól a Vegyipari Dolgozók Szakszervezetének központi táncgyűjtésének vezetésére kérték fel, melynek ő a Bartók Béla Táncgyűjtés nevet adta. 1971-ben lett az Állami Balett Intézet Néptánc tagozatának vezető tanára, majd tanszékvezetői pozícióját 1990-ig töltötte be. Az 1972-ben induló Tánc házmozgalom egyik vezéregyénisége, 1980-tól egészen az 1996-os nyugdíjba vonulásáig a Magyar Állami Népi Együttes művészeti vezetője, s újfajta irányvonalának megteremtője volt. Néptáncpedagógiai módszereit és gondolatait az 1999-ben megjelent Néptáncnyelven című kötetben foglalta össze (Mikulics 2022).

és közvetett szereplőinek (ön)reflektív narratívái és ezek interpretációi mentén a MÁNE lassan kibontakozó, a kultúrpolitikai vezetés által (is) támogatott koncepcióváltásának története a kirajzolódó konfliktus(ok) aspektusában jelenik meg az alábbiak során. Az ellentétekben jellemzően Friedrich Gasl, konfliktuskutató Sasfy által átvett tipológiája szerinti cél- és kapcsolati konfliktusok keveredése mutatkozik. Gasl elméleti megközelítésében az ábrázolt ellentétek általános jellemzőiként azonosíthatjuk, hogy az érintettek célelképzelései jelentős mértékben eltérnek egymástól, és a résztvevők közötti feszültség oka leginkább a (szakmai) féltékenységek, az öngazolás és a pozícióharc.²¹ E mellett Simon a szociális rendszerekkel kapcsolatos konfliktus-megközelítésére támaszkodva a MÁNE-koncepció értékelésére vonatkozó személyes érzelmek nyílt kommunikációját azonosíthatjuk a feszültség(ek) forrásaként.²²

A (néptánc)történeti kontextus megteremtése érdekében az Állami Népi Együttes működésének kijelölt szakaszára vonatkozó vázlatos kronológiai áttekintésre szorítkozom, melyben a megfogalmazott narratívák és értelmezéseik időrendi sorrendben jelenítik meg a kibontakozó konfliktusokat:

1. Rábai Miklós 1974. augusztus 18-i halálát követően Létai Dezső, a tánckar vezető művésze, koreográfusa lett a Magyar Állami Népi Együttes megbízott művészeti vezetője.²³

2. 1975. június 22-én az Állami Balett Intézet Néptáncotagozata első évfolyamának²⁴ (23 lány és 19 fiú növendék; évfolyamvezető: Györgyfalvy Katalin²⁵ és Timár Sándor) képesítő vizsgáját rendezték a Madách Színházban, mely után hat

²¹ Sasfy 2018: 26–28.

²² Simon 2015: 12–15.

²³ A Táncművészet c. lap 1976-ban megjelent első számának tudósítása szerint a Kulturális Minisztérium 1976. július 1-én nevezte ki hivatalosan Létai Dezsőt a Magyar Állami Népi Együttes művészeti vezetői pozíciójára (Sz.n. 1976a: 23)

²⁴ Györgyfalvy Katalin és Timár Sándor vezetése alatt működő osztály oktatási környezetének antropológiai megközelítést és intézménytörténeti kontextust alkalmazó, egykori növendékek beszámolóira, intézményi dokumentumokra, levéltári feljegyzésekre és elemzésükre támaszkodó vizsgálatok eredményeit lásd Mikulics 2023: 149–157.

²⁵ Györgyfalvy Katalin (1937. január 12. – 2012. március 19.) Erkel Ferenc-díjas táncművész, koreográfus, néptáncpedagógus, Érdemes művész. 1954-től a Néphadsereg Központi Művészegyüttesének táncművésze, majd 1957 és 1962 között Novák Ferenc asszisztense volt a Bihari János Táncegyüttesben. 1962-től férjével, Szigeti Károllyal átvették a Vasas Központi Együttes vezetését. 1970-ben szerzett oklevelet a Színház- és Filmművészeti Főiskola koreográfus-rendező szakán. Pedagógiai-módszertani tanulmányokat is folytatott a gyermekek iskolai táncos oktatásának megalapozásához. 1970 augusztusának végéig az Állami Balett Intézet igazgatóhelyettesi tisztségét töltötte be a karaktertánc-munkaközösség tagjaként. Az 1971 szeptemberében elindult Néptáncotagozat évfolyamvezető mestere volt Timár Sándor mellett. Az első évfolyam 1975-ös vizsgaelőadását követően oktatóként már nem vett részt a tagozat munkájában (Kővágó 2008: 70).

pár – többek között Farkas Zoltán²⁶, Végső Miklós²⁷, Zsuráfszky Zoltán,²⁸ Németh Ildikó²⁹ és Zórándi Mária³⁰ – szerződött a Magyar Állami Népi Együttes tánckarába, ahol jellemzően a Rábai-alkotások maradtak repertoáron. A szerződötetésüket követően nem sokkal létrehozták az együttes keretein belül működő Párhuzam-csoportot, mely a Néptánctagozaton megismert munkamódszerekkel és felfogásban dolgozott.

A) KONFLIKTUS AZ EGYÜTTES RÁBAI-ÉRA ALATT SZERZŐDTETETT ÉS A NÉPTÁNC TAGOZATON VÉGZETT, PÁLYAKEZDŐ TÁNCMŰVÉSZEI KÖZÖTT

A Timár és Györgyfalvy tanítványok 1975-ös szerződötetését követő időszak jellemző művészi környezetére Végső Miklós a következőképp emlékszik vissza:

„Nagyon érdemes munka nem folyt abban az időszakban. Természetesen mentek a repertoárszámok, a táncjátékszerű műsorok, mint az Ecséri lakodalmas, a Muzsikáló tájak, a Tiszán innen, Dunán túl Rábai koreográfiáival. [...] És ekkor kezdtük el Párhuzam nevű csoportot³¹ az együttesen belül, ahol aktív műhelymunka folyt.”³²

²⁶ Farkas Zoltán (Nagykanizsa, 1956. április 26. –) az Állami Balett Intézet Néptánc tagozata első évfolyamának egykori növendéke, Harangozó-díjas táncművész, Érdemes és Kiváló művész.

²⁷ Végső Miklós (Nyírkársz, 1957. március 05. –) az Állami Balett Intézet Néptánc tagozata első évfolyamának egykori növendéke, Harangozó-díjas táncművész, a Magyar Állami Népi Együttes Örökös tagja, a Magyar Táncművészeti Egyetem címzetes főiskolai docense.

²⁸ Zsuráfszky Zoltán az Állami Balett Intézet Néptánc tagozata első évfolyamának egykori, nívódíjjal kitüntetett növendéke, Kossuth-díjas, Kiváló Művész, a Nemzet Művésze, a Magyar Nemzeti Tánc együttes művészeti vezetője.

²⁹ Németh Ildikó (Mosonmagyaróvár, 1957. május 04.) táncművész, néptánc koreográfus, az Állami Balett Intézet Néptánc tagozata első évfolyamának növendéke 1971 és 1975 között, majd a Magyar Állami Népi Együttes táncművésze és tánckari asszisztense. 1984-től 1986-ig a Kodály Kamara Tánc együttes táncosa, alapító tagja (Kóvágo 2008: 149–150).

³⁰ Zórándi Mária (Budapest, 1956. szeptember 12. – Budapest, 2010. november 07.) Harangozó Gyula-díjas táncművész, néptánc- és klasszikus balett pedagógus, Györgyfalvai Katalin és Timár Sándor tanítványaként az Állami Balett Intézet Néptánc tagozata első évfolyamának növendéke 1971 és 1975 között, majd a Magyar Állami Népi Együttes táncművésze 1975-től 1982-ig (Kóvágo 2008: 217–218).

³¹ Szűdy Eszter, szakíró, az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet Táncarchívumának egykori vezetője a Táncművészet című folyóirat egyik lapszámában az 1978/79-es évről datálja a MÁNE-n belül kialakult stúdió-együttes indulását, illetve első megnyilvánulásait, amikor is jellemzően az Állami Balett Intézet Néptánc tagozata első évfolyamának tagjai Párhuzam-csoport néven aktív műhelymunkát folytatva Zsuráfszky Zoltán és Farkas Zoltán irányításával szintén Párhuzam címmel állítják színpadra első műsorukat (Szűdy 1984: 3).

³² Saját gyűjtés: interjú Végső Miklóssal, 2024. január 22.

A Kodály Kamara Táncegyüttes 1984-es, Zsuráfszky Zoltán nevével ellátott alapító dokumentumának első oldalán közölt sorai a következőképp festik le a Néptáncotagozat első évfolyamán végzett (nép)táncművészek első „Államis” éveit:

„A Balett Intézetből 1975-ben az Állami Népi Együttesbe kerülve szerettük volna folytatni azt a magas szintű, elmélyült munkát, amit a két mester, Timár Sándor és Györgyfalvai Katalin követelt meg tőlünk. Nem hagytunk föl a komoly és intenzív tréninggel, az eredeti, paraszti táncsal való kapcsolattartással. Továbbra is részt vettünk gyűjtéseken, tudományos filmfelvételeken, sőt néhai Martin György útmutatása mellett mi magunk is szerveztünk népzene és néptáncos filmezéseket és hangfelvételeket.”³³

Martinnal és az aktív néptánckutató réteggel való intenzív kapcsolattartás egyértelműen meghatározta a MÁNE-táncok szűkebb közösséghez tartozó fiatal táncművészek néptánc-szemléletét, később egyre szélesebb teret nyert individuális előadásmódjukat és alkotó sajátosságait. Farkas Zoltán megvilágításában:

„Sokszor felmentünk Martin György lakására. Baráti viszony volt közöttünk, de persze mint egy professzor és a diákjai között lehet. A mi látásmódunkat is meghatározta a szellemiségük. Úgy éreztük, Pesovár Ferenc és Martin is támogatnak bennünket.[...] Finoman, de nagyon határozott utat mutattak nekünk.”³⁴

3. 1979-ben a második évfolyam szintén számos növendéke szerződött a Magyar Állami Népi Együttesbe, akik közül Besenyő Gábor³⁵ a következőképp ábrázolja az akkori évek atmoszféráját:

„Rábai balála rettenetes nagy úrt hagyott maga után az Állami Népi Együttesben. Timár érkezéséig az együttes gyakorlatilag vegetált, Rábai-műsorokat tartottunk repertoáron. Igazából olyan rettenetesen nagy szakmai munka nem folyt. Autentikus szinten pedig abszolút nem. Ennek a hiánypótlása volt, amikor Zsura a Párbusz Együttest létrehozta. Mi mint fiatal táncosok tudtuk, hogy inkább az autentikus vonal felé fogunk mozogni, mert mi abba nőttünk bele Timár Sándor által, akitől szinte első kézből kaptuk az eredeti táncokat.”³⁶

³³ Az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet Táncarchívumában katalogizált dokumentumok Kodály Kamara-mappájának eleme a táncegyüttes 1984-es három gépelt oldal terjedelmű alapító dokumentuma, melynek második oldalán (vélt szerzőként) Zsuráfszky Zoltán neve áll, aláírása nélkül.

³⁴ Saját gyűjtés: interjú Farkas Zoltánnal, 2024. január 26.

³⁵ Besenyő Gábor (Kőszeg, 1962. február 05. –) az Állami Balett Intézet Néptáncotagozatának második évfolyamán végzett 1979-ben, majd a Magyar Állami Népi Együttesbe szerződik. 1984-től 1987-ig a Kodály Kamara Táncegyüttes, majd a Honvéd Együttes táncművésze.

³⁶ Saját gyűjtés: interjú Besenyő Gáborral, 2024. január 21.

Az egymás mellé állított reflektív narratívák expliciten érzékeltetik azt a szemléletbeli és a hagyományos tánc kultúra-ismeretre vonatkozó differenciát, mely a tánckar „régí” és a Néptánc tagozaton végzett táncművészei között jelentkezett, s az együttes szakmai szempontból homogén jellegének, belső struktúrájának biztos változását vetítik elő. A csoportként vizsgált közösség (tánckar) jelzett szempont mentén jól elkülöníthető rétegeinek (színpadi)néptánc-felfogása, orientációi és munkamódszerei között húzódó különbségeket Kővágó Zsuzsanna, tánc történetész így írja le (utalva a fennálló feszültségre is):

„Az első évfolyamok tagjai frissen bekerültek a hivatásos néptáncművész-világba, jellemzően a Állami Népi Együttesbe. Ott létezett egyfajta szembenállás az idősebb generáció és ő közöttük. Az idősebbek nem ismerték annyira a paraszti tánc kultúra egyes anyagait. Más színpadi magatartás szerint, egyfajta stilizált formában tanulták és táncolták a koreográfiákat.”³⁷

Kővágó narratívája a külső szemlélő számára (is) kirajzolódó konfliktus kiindulópontjának tekinti a hagyományos táncmateriaik ismeretében mutatkozó eltéréseket. Az azonosított konfliktusforrás túlmutat önmagán: jelzi a Magyar Állami Népi Együttes által képviselt hivatásos magyar színpadi néptáncművészet néptánc-felfogásának túlhaladottságát, funkciója újra gondolásának, koncepcióváltásának szükségességét – a Rábai-hagyaték megőrzése mellett.

Farkas Zoltán az adott időszakra vonatkozó narratívájában világosan kirajzolódik a konfliktus képe, mely a fiatal táncművész aspektusából ragadja meg a feszültség mibenlétét:

„Lehetett érezni, hogy mi egy kicsit mást, egy kicsit többet, mélyebb anyagismeretet szeretnénk, és ez okozott egyfajta feszültséget a régebbi táncosok és közöttünk. Az együttesben határozott művészeti irányvonal volt jelen a Rábai-repertoárral, így mi nem igazán tudtuk kamatoztatni a Timártól származó néptáncismeretünket. Éreztük, hogy nagyon hiányzik valami, és létrehoztuk a Párbuzam-csoportot. [...] Az együttes KISZ Bizottságának elnöksége jóváhagyta, hogy a Párbuzam-csoport munka után ott próbálhasson a MÁNE termében. Majd a Bizottság arra is engedélyt adott, hogy bemutathassuk a Párbuzam c. műsort az együttes színpadán. Erre az előadásra mindenki felkapta a fejét. Ebből a Párbuzam-érzésből szökkent szárba később a Kodály Kamara. Felfigyelt ránk a művészeti vezetés is, és elkezdtek minket bevonni a szakmai munka tervezésébe. Ott még nem tartottak, hogy mi tanítsuk a táncanyagot, de gyakran előfordult, hogy Létai behívott minket magához, és a segítségünkkel elsajátított az archív felvételekről néhány táncfolyamatot, majd betanította, de később már ránk is bízott kisebb feladatokat. Ez azonban nem szült jó vért, mert az idősek nem nagyon bagyták, hogy mi ott tanítsuk őket. Kicsit talán irigyleté, hogy mi Timár révén ismerjük ezeket a táncokat.”³⁸

³⁷ Saját gyűjtés: interjú Kővágó Zsuzsával, 2024. december 07.

³⁸ Saját gyűjtés: interjú Farkas Zoltánnal, 2024. január 26.

Az ábrázolt konfliktus képét jelentősen árnyalja – illetve mindenképp új aspektust teremt – Létai Dezső 1979. május 30-án, a Magyar Táncművészek Szövetsége Néptánc tagozatának a Magyar Állami Népi Együttes munkáját értékelő programján előadott, vitaindító referátumának alábbiakban közölt részlete:

„Ugyanekkor került hozzánk 12 fiatal pályakezdő táncos, akik az együttes történetében először nagyjából homogén tömböt alkottak, de úgy, hogy az asszimilálódás szempontjából inkább gondot, és nem előnyt jelentett. Ezek a gyerekek a 18 évesek megszálloottságával és konokságával egy sor kérdést tettek föl. Vagy szóban vagy egyéb módon, ami az öreg tagoknak nem kérdés volt, hanem a megtestesült evidencia. Vagy kaptak választ, vagy nem. Mindenesetre kialakult egy áldatlan helyzet, amely a nemzedéki ellentét látszatát keltette, de valójában a különböző felfogások és megítélések hol hangosabb, hol csendesebb csatározását jelentette. A fiatalok egy része felületesen és vulgarizálva ítélte meg az ÁNE munkáját, az öreg tagok egy része pedig ugyanezt tette a fiatalok megítélésében. Ez sem tisztította a légkört és segítette elő az alkotó munkát. Ezek az ellentétek és viták az én munkámra is hatottak, hiszen akármilyen apróbb kérdésben kellett döntenem, az már ebben a kérdésben való állásfoglalást is jelentett.”³⁹

Létai a Timár-szemlélet szerint képzett fiatal tánckari tagok érkezésével kialakult helyzetre reflektálva a fentebb kiemelt narratívákhoz hasonlóan, de felelős művészeti vezetőként a kívülálló szerepébe helyezkedve azonosítja a kialakult konfliktus szereplőit, továbbá a feszültséget meghatározó tényezőket. A generációs különbségekből (is) fakadó eltérő habitussal szemben a nézeteltérések forrásaként sokkal nagyobb jelentőséget tulajdonít a timári néptánc-adaptáció és a Rábai-repertoár jelentette felfogás ellentmondásainak. A tánckaron belül kialakult két „tömb” szembenállását valójában a Rábai- és a Timár-koncepciók, vagyis a dramatizált, számos esetben stilizált formakincset alkalmazó táncművek és a paraszti táncalkotás mintájának ellentétéként írhatjuk le. A két réteg között feszülő képzettség béli különbségeket – így a konfliktus okának lehetséges magyarázatát – Falvy Károly, a hivatkozott Létai-referátumhoz hozzászólva az előadóművészeti kritériumok aspektusából világítja meg:

[...] nagyon nagy dolog, hogy a Balett Intézetben létesült egy néptánc tagozat, amelyik a hivatásos néptánc együttesek utánpótlását van hivatva fiatal előadóművészekkel feltölteni. [...] Előadóművészetet tanulnak? Vagy pedig néptáncművészetet tanulnak? Ez két élesen különböző dolog. [...] ezek a táncosok igen jól tudnak székít táncolni, igen jól tudnak palóc táncot táncolni [...], de nem lehet őket kellően, a hivatásos együttesekben előforduló sokrétű előadóművészi feladatokra használni.⁴⁰

³⁹ Létai 1979a: 5.

⁴⁰ Falvy 1979: 15.

Falvay gondolatai a Balett Intézet Néptáncotagozata – főként Timár – képzési módszereinek kritikájaként a színpadi néptáncművészet máig érvényes dilemmájára világít rá (idézőjelbe téve a Timár pedagógiai koncepciójának érvényességét a hivatásos néptáncművészet szempontjából): előadóművészekre vagy (nép)táncosokra számít a (nép)táncszínpad? Továbbá érzékelteti a tánckar fiatal tagjainak timári szemlélete – vagyis a lehetőség szerint minél alaposabb néptáncismereten alapuló megközelítés – és a „rég” táncosok előadóművészi attitűdje – vagyis a néptánc-felfogása – között húzódó különbséget. Vadasi Tibor szintén a Léтай-beszámolóra reflektálva az ÁNE-tánckar Néptáncotagozaton végzett tagjainak aspektusából ragadja meg a konfliktus forrását:

[...] jó négy évet dolgoztam azokkal a legfiatalabbakkal a táncházak során, akik az új generációt jelentették és jelentik táncosban és már koreográfusokként is. Úgy érzem, ha tudnak is valamit arról, hogy milyen volt az Állami Együttes, táncolják is az Ecserit, de valahogy szükséges rossznak és szégyelnivalónak is érzik, és hozzájuk méltatlan dolognak ezt az egész repertoárt.”⁴¹

Mindezek tükrében megállapíthatjuk: a közösség új tagjainak „asszimilálódási” folyamata az eltérő értékítélet és munkamódszerek, a néptáncismeret mélységeit érintő differenciák miatt akadozóvá vált, és Léтай beszámolója szerint az ezzel járó konfliktus élénk(ebb) kommunikációs procedúrákban jelentkezett.⁴²

A deklaráltan timári-koncepciót folytató, az ÁNE stúdióegyütteseként Zsuráfszky Zoltán és Farkas Zoltán irányítása mellett működő Párhuzam-csoport 1979. október 18-án mutatkozott be „Párhuzam” című műsorával az Állami Népi Együttes székházában. Az előadásról Cséky Gabriella és Maác László közös cikke jelent meg a Táncművészet hasábjain. A következőkben írásaik legjellemzőbb részeit kiragadva érzékeltetem a darab és az azt életre hívó művészi koncepció (szubjektív) hatását:

„Igen magas színvonalú előadásnak lehettünk tanúi [...]. Nehezen lehet visszaadni a kis csoport keltette hangulatot. [...] A hat pár olyan atmoszférát teremtett, mintha egy egész együttest láttunk volna, magas technikai felkészültségű előadókkal. [...] A bemutatott táncok nagy erénye, hogy nem keltették a nehezen betanult koreográfiák benyomását, sokszor inkább improvizatív táncnak tunk. [...] A táncosok a Balett Intézetben tanultak mellett ismerik a táncházak programjait, sőt a legújabb néptáncgyűjtések anyagát is. Formálásukban és előadásukban természetesen ma még

⁴¹ Vadasi 1979: 30.

⁴² Fontosnak tartom felhívni a figyelmet arra, hogy Léтай 1979-es beszámolója nem tartalmaz arra vonatkozó utalásokat, hogy az 1975-től jelentkező, a társulat belső működését befolyásoló konfliktus eltűnt volna. Arra vonatkozóan viszont már számos kutatási anyag és vizsgálati eredmény áll a rendelkezésre, mely szerint Timár Sándor 1981-es művészeti vezetővé történt kinevezésével a belső konfliktusok több oldalúvá váltak.

világosan felismerhető Tímár Sándor stílusának hatása, ami érthető is, hiszen nem olyan régen kapták meg a diplomájukat.”⁴³

Cséky megjegyzései kiemelik a paraszti táncművelés alkotási módjára jellemző improvizatív jelleget, mely Tímár a Néptáncotagozaton alkalmazott pedagógiai eszközárának, metodikájának szerves része volt.⁴⁴ A magas szintű (nép)tánctechnikai felkészültség mellett az ÁNE színpadán újszerű adaptáció fontos tényezőjeként említi a néptáncutatás eredményeinek felhasználását és az élő kapcsolatot a néptáncmozgalommal, melyeket a timári gondolatiság hatásának tulajdoníthatunk, így Tímár a szakmai kritika és a kultúrpolitikai irányítás által is támogatott koncepciója a hivatásos néptáncművészetben már 1979-ben megjelenik. (A Cséky által pozitívként említett tényezők majd’ teljes mértékben összeeszenek azokkal a kritikai szempontokkal, melyek mentén az ÁNE munkáját értékeli és számonkéri a Magyar Táncművészek Szövetsége Néptánc tagozatának tagsága, a Népművelési Intézet, illetve az együttes fenntartója, a Kulturális Minisztérium. Vagyis azok az érdemek, melyet az egyelőre timári szemléletben alkotó Párhuzam-csoport tevékenysége mellett felsorakoztat a cikk szerzője, a MÁNE értékelésekor hiányosságokként jelennek meg a külső környezet szempontjából).

„Stílis fogékonyság, technikai felkészültség, maradéktalan önátadás lüktetett a színpadon – csupa olyan vonás, amilyenre minden hivatásos táncos és együttes büszke lehet. S tartásban, érettségben az iskola óta fel is nőttek a táncosok: a már korábbról elismert Farkas Zoltán és Zsuráfszky Zoltán mellett legalább Végső Miklóst említsük meg. [...] Azt mondhatjuk, hogy földrajzilag szinte mindent felölel a fiatalok tudása, ami csak jelenleg elérhető, Palócföldtől Békésig, Somogytól Szatmárig és még tovább. E hatalmas terület néptáncátlátásának tolmácsolásában már csúcsteljesítményt táncolnak, nehéz lenne túlszárnyalni őket. [...] Valójában a szűk koreográfiai spektrum szorult bírálatra, amiben jelenleg mozognak. [...] Illő, hogy rámutassunk: a jelenleg uralkodó színreviteli mód a példaképnek választott Tímár Sándor életművéből is csak egy szerény periódust, megközelítési módot szakít ki, s abszolutizál egyedül követhetőnek.”⁴⁵

Maácz kritikája Csékyhez hasonlóan elismeri és példaértékűnek titulálja a Párhuzam-csoport (néptánc)színpadi teljesítményét, táncmatéria-ismeretét és megfogalmazási módját, de a Tímárt követő koreografálási szemlélet és módszer sablonszerű, egyöntetű és folyamatosan visszatérő alkalmazását nem tartja kielégítőnek. Másképp fogalmazva: kritikai gondolatai szerint a megnyerő tartalom egyelőre nem kapott újszerű formát. A két írás metszéspontjában viszont kiemelt pozitívként

⁴³ Cséky 1979: 24–25.

⁴⁴ Tímár Sándor pedagógiai környezetének, alkalmazott módszertani eljárásainak komplex szemléletű ábrázolását lásd Mikulics 2023.

⁴⁵ Maácz 1979: 25–26.

jelenik meg a paraszti tánc kultúra egyes elemeinek adaptálási technikája, melynek alapjaként a néptánc kutatás eredményeiben gyökerező, mély(ebb) anyagszerűt határozhatjuk meg.⁴⁶

B) KONFLIKTUS A MAGYAR ÁLLAMI NÉPI EGYÜTTES MŰVÉSZETI VEZETÉSE ÉS A SZAKMAI, VALAMINT FENNTARTÓI KÖRNYEZET KÖZÖTT

A MÁNE 1974/75-től 1980-ig terjedő korszakára jellemző konfliktushalmaz jelzett elemének kronológiai szempontból első forrásanyagát a fentebb már hivatkozott Létai-referátum jelenti.⁴⁷ A Magyar Táncművészek Szövetségének Néptánc Tagozata által 1979. május 30-án tartott tanácskozás témájaként a Magyar Állami Népi Együttes munkájáról szóló beszámoló megvitatását jelölte meg Galambos Tibor⁴⁸, a tagozat titkára. Létai Dezső, az együttes művészeti vezetőjeként tájékoz-

⁴⁶ Fontos kiemelni a jelzett szemléletbeli különbséget a MÁNE uralkodó koncepciójával szemben, hiszen a Magyar Táncművészek Szövetsége Néptánc tagozata részéről a néptánc kutatás eredményeihez fűződő viszony lesz az egyik legfontosabb kritikai pont az Állami Népi Együttes 1975 és 1979 közötti időszakra tehető munkásságával kapcsolatban, mely majd a fenntartói szerepkörben lévő Kulturális Minisztériumot is változási folyamatok elindítására sarkallja.

⁴⁷ A Magyar Táncművészek Szövetségének Néptánc Tagozata az 1977. június 13-i tanácskozásának témájaként „A hivatásos és amatőr néptánc együttesek feladata”-napirendi pontot határozta meg, előadói pedig Novák Ferenc, Simon Antal és Vásárhelyi László voltak. Ezen a tagozati ülésen Körtvélyes Géza, a Szövetség főtitkára tájékoztatta a jelenlévő tagságot hogy „[...] A közgyűlés határozatait, beszámolója, s a hozzászólások alapján az elnökség – összhangban a tagozatokkal – olyan munkatervet készített, hogy a következő közgyűlésig terjedő időszakban mind a balett, mind a néptánc területén tervezzük az egyes hivatásos társulatok mérlegelését.” (Körtvélyes 1977: 1.)

Novák, Simon és Vásárhelyi közösen jegyezték, a magyar színpadi néptáncművészet 1950-es évekre datált kibontakozásától az 1970-es évek második feléig terjedő korszakának általános problémáit, kihívásait, átalakulási folyamatait és jövőbeli feladatait taglaló referátum elemző bemutatására és reflexiójára jelen írásmű nem vállalkozik, hiszen mindez jelentősen túlmutat a meghatározott vizsgálati téma keretein.

Az elfogadott határozat értelmében a Szövetség Néptánc Tagozata a következő rend szerint hallgatta meg a hivatásos néptánc együttesek vezetőinek beszámolóit, és bocsátotta vitára azokat: 1. 1977. december 19. – az Állami Budapest Tánc együttes munkájáról szóló beszámoló és vitája; 2. 1979. május 30. – a Magyar Állami Népi Együttes munkájáról szóló beszámoló és vitája; 3. 1980. november 24. – tájékoztató és vita a Népszínház Tánc együttesének munkájáról; 4. 1981. február 16. – tájékoztató és vita a Néphadsereg Művész együttese tánckarának munkájáról; 5. 1982. augusztus 10. – tájékoztató és vita a BM Duna Művész együttes tánckaráról. (Az egyes vitáindító beszámolók és hozzászólások írott, dokumentált jegyzőkönyvi anyagát lásd az Országos Színház-történeti Múzeum és Intézet Táncarchívumának „MTSZ Néptánc Tagozat”-jelzéssel ellátott tárolójában.)

⁴⁸ Galambos Tibor (Budapest, 1931. szeptember 16. –) SZOT-díjas táncművész, koreográfus, szervező. Az Állami Balett Intézetben végez 1952-ben többek között Lőrinc György, Szentpál Mária, Rábai Miklós és Roboz Ágnes tanítványaként. Húsz éven hivatásos néptáncművészként

tatójában a Rábai Miklós 1974-es halála óta eltelt öt éves korszak eredményeit (számos szempontból eredménytelenségét) összegezte a belső feszültségekkel terhelt körülményekkel összefüggésben, reflektálva a társulatot érő éles kritikákra is:

„Mivel az Állami Népi Együttes az elmúlt öt évben drámai változások színtere volt, – Rábai Miklós halála és az ezt követő kusza vezetési helyzet – sok új probléma jelentkezett, illetve sok régi probléma került más megvilágításba. Igen sok és sokszor igen éles vita zajlott le az együttesen belül is, melynek tárgya az együttes további útja volt. Ugyanakkor kívülről az ÁNE a legkülönbözőbb irányokból érkező és mind gyakoribb kritikák tárgya lett. Ezeknek a kritikáknak az a közös vonása – és itt rögtön a lényegre térek –, hogy az együttes művészi irányvonalát túlhaladottnak, sőt élesebben fogalmazva retrográdnak tartják, mert nem, vagy nem a szükséges mértékben hatottak rá a szakmai nagy eredményei. Szintén ezeknek a kritikai észrevételeknek a summázása: az elmúlt öt évben az új művek komponálásának, bemutatásának a terén is nagy pangás volt. További idézet: » az Állami Népi Együttesen belüli közszellemre a bezártság, bezárkózás, az önelégültség és a kényelmesség a jellemzők. [...] Ezek a kritikák kimondva, vagy kimondatlanul az együttesen belüli gyökeres változásokat sürgetik és szorgalmazzák.”⁴⁹

Létai narratívája hatásosan festi le az öt éves periódus szakmai atmoszféráját, ezzel mintegy kijelölve a magyar színpadi néptáncművészet reprezentatív együttesének koncepcióváltását eredményező konfliktus-folyamat kezdőpontját és kiváltó okait. Ezek közül elsődlegesen a művészi koncepció, a hagyományos táncművelés színpadi megfogalmazása szemléletének elmaradottságára utal, mely tájékoztatójának következő részletében még hangsúlyosabb módon jelenik meg, érzékletesen kifejezve a külső környezettel való konfliktus jellegét:

[...] a néptáncmozgalom új hullámának a '60-as években való jelentkezése azzal járt, hogy az Állami Népi Együttes addigi irányvonalát tagadó nézetek egyre gyakrabban jelentkeztek. Ezek a nézetek az együttes műsorait revünek, népszínműnek, operettnek titulálták, sőt olyan is volt, aki egyenesen a tankok bevetését szorgalmazta a Corvin tér 8. ellen.”⁵⁰

A kritikák tárgyaként – így az együttest övező konfliktus forrásaként – határozza meg a korabeli néptáncutatás aktuális eredményeinek figyelmen kívül ha-

dolgozik a SZOT Együttesben, a Honvéd Együttesben, majd alapító tánckarvezetőként az Állami Budapest Táncgyüttesben. Az 1950-es években kiterjedt néprajzi gyűjtéseket végez. 1976 és 1987 között a Magyar Táncművészek Szövetségének titkára, majd 1990-ig főtitkára (Dienes 2008: 65).

⁴⁹ Létai 1979a: 1.

⁵⁰ Létai 1979a: 6.

gyását, a lehetséges néptáncismeret és a MÁNE színpadi kompozícióinak formanyelve között érezhető távolságot – elismerve a hiányosság leküzdésének szükségét:

„Újabb nagy problémacsoport az Állami Népi Együttes mai szintje, a szakmai elithez és önmaga legjobb eredményeihez viszonyítva. Hadd foglalkozzak első helyen a következő kérdéscsoporttal! A néphagyomány ismerete és használata. Nagyon röviden megfogalmazva, ezen a téren lemaradtunk, és az együttes kötelessége, hogy a tudományos folklórkutatás eredményeit megismerje és ezeket alkalmazza! Erre kötelezi az együttes neve és feladata.”⁵¹

Galambos Tibor, a Magyar Táncművészek Szövetsége Néptánc tagozatának titkáráként, Körtvélyes Géza a Szövetség főtitkári pozíciójában az együttes a dokumentált paraszti tánc kultúrához fűződő viszonyát a társulat kiemelt státuszának kontextusába ágyazza, ezzel még nagyobb súlyt helyezve a kérdésre:

„Nyílt titok, hogy a szakma egésze vagy nagy része, különböző testületei, együttesei és személyiségei is az utóbbi években az ÁNE munkájával nagy részben elégedetlenek voltak. [...] Az Állami Népi Együttes az országot reprezentáló hivatásos együttes, tehát nem az egyik reprezentatív együttes, hanem az országot reprezentáló hivatásos együttes. A mérce, a viszonyítás ehhez, és a néptáncművészet jelenéhez, a korszerű követelményekhez igazodott a szakmán belül az Állami Együttessel kapcsolatban. Mint állami bázisa a néptáncművészetnek, fölvetődik a kérdés tehát: munkásságát hogyan alapozza az Állami Együttes az élő néphagyományra, ugyanakkor a tánc-tudomány és a tánc-kutatás eredményeire?”⁵²

„Vajon lehet-e számonkérni az Állami Népi Együttestől, hogy mennyire felkészült a néptáncismeretben, amelyek ma megszerezhetők? Szerintem igen. [...] Nem lehet, hogy a néptáncot előadói és koreográfiai értelemben a ma lehetséges korszerű felkészültség birtoklása nélkül interpretálják a születő új művekben. Ez biztos.”⁵³

A megjelenő narratívák (is) a színpadi néptáncművészet kritériumaként, az Állami Népi Együttes számára követendő néptánc-értelmezésként határozzák meg a művészi kompozíciók és a hagyományos táncmatériák minél szorosabb kapcsolatát – e tekintetben az ÁNE nem tudott bekapcsolódni a környezet (kulturpolitika) által kívánt és elvárt változási folyamatokba, melyek egyik legfontosabb alak-

⁵¹ Létai 1979a: 9.

⁵² Galambos 1979: 12–13.

⁵³ Körtvélyes 1979: 19.

jaként több forrás Timár Sándort nevezi meg, munkásságával azonosítva a színpadi néptánc „folklor-irányzatát”. Ezt fejezi ki Vadasi Tibor⁵⁴ következőkben idézett hozzászólása, mely utal a kultúrpolitikai irányítás felelősségére is:

„Elemi erővel tört be az Állami Együttes a táncművészeti életbe akkor, amikor hivatásos együttesként még csak a Honvéd Együttes létezett egy éve. Irigykedve néztük az Állami Együttest, hogy milyen erővel, bővérűen táncolja a néptáncot. Pontosan az volt az érzésem, mint ahogy most, amikor megnézem a Bartók Együttesnek egy-egy jól, gyönyörűen előadott folklór számát [...]. Most viszont itt az a kérdés, hogy az utóbbi öt éve, mióta Miklós meghalt, mi legyen az Állami Együttessel? [...] De a bátorság a fenntartó szervben – vagy magyarul, aki a pénzt adja, – nincs meg, hogy na, kérem szépen ezt most tegyük el, és jöjjön más, hogy néven nevezzük, Timár Sándor vagy a tanítványa, és jöjjön ez a fajta irányzat!”[...] nem gondolom, hogy az Állami Együttesnek a koncepcióját kultúrpolitikailag kizárólag a Létai Dezsőnek kellene képviselnie teljes felelősséggel. Azt hiszem, van itt azért minisztérium is, kulturális osztály, valaminek kell lenni. Mégsem merik akkor teljesen ráállítani a különben lelkesen propagált, Vitányi Iván által is teljes mértékben egyedüli jónak kikiáltott folklór irányzatra.”⁵⁵

Vadasi narratívája tovább szélesíti a konfliktus körét a fenntartó szerv (Kulturális Minisztérium) és Vitányi Iván (Művelődési Intézet) említésével, éreztetve ezzel az Állami Népi Együttes kultúrpolitikai jelentőségét. Fontos kiemelni Vadasi hozzászólásának arra utaló megjegyzését, mely szerint a fenntartói környezet által preferált koncepció a timári szellemiség jegyében nyerhetne érvényt a társulat színpadi néptánc-felfogásában.

Az ÁNE-vezetés és a Néptánc tagozat mint irányadó szakmai szervezet konfliktusának mélységére utal Erdélyi Tibor⁵⁶ hozzászólása, aki élesen bírálja a Rábai

⁵⁴ Vadasi Tibor (1927–2006): néptáncművész, koreográfus, néptánckutató. Az ELTE BTK néprajz szakán szerzett diplomát, de közben már a Honvéd Együttes tánckarának táncművészeként, majd a BM Duna Művészegyüttes koreográfusaként és tánckarvezetőjeként tevékenykedett. A Színház- és Filmművészeti Főiskola koreográfus tanszakának néptánc-tanára volt 1952 és 1954 között, majd a Magyar Állami Népi Együttes koreográfusa 1955-től 1957-ig, később a Honvéd Együttes tánckarának vezetője lett. Nyugdíjazását követően a Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézetében, később a MÁNE archívumában kapott kutatói, archiválói feladatokat, illetve a Táncművészet c. lap állandó munkatársaként és a Magyar Táncművészek Szövetségének tudományos tagozata, a Magyar Táncstudományi Társaság tagjaként dolgozott. Hivatásos néptánc-együttesekben szerzett szakmai tapasztalatai révén nagyfokú rálátással rendelkezett a magyar színpadi néptáncművészet különböző periódusaiban lezajlott művészeti folyamataira (Kővágó 2008: 209; Felföldi 2006: 36).

⁵⁵ Vadasi 1979: 31–32.

⁵⁶ Erdélyi Tibor (Csenger, 1948. november 17. – Budapest, 2025. február 07.) Kossuth-díjas táncművész, koreográfus, 1952-től a Magyar Állami Népi Együttes táncművészeként dolgozik egészen 1978-ig, majd 1986-tól 1991-ig a BM Duna Művészegyüttes vezetője. Néptáncpedagógiai munkássága itthon és külföldön is ismertté tette (Kővágó 2008: 52).

halála óta eltelt öt év szakmai munkáját, annak eredménytelenségét, közvetett formában kifejezve az együttes kultúrpolitikai, szakmai súlytalanságát:

„Amit én súlyos bűnnek tartok és gondolom, ezt mindenki így gondolja: Rábai Miklós halála óta lényegében semmi, vagyis lényeges dolog nem történt. Nem tudom elfogadni a stressz állapotot Rábai halálára való hivatkozással, a vezetésváltást, és a többi, hiszen volt valaki, aki biztosította mindig a permanenciát. Ez a tehetetlenség súlyos bűn volt, és nem tudom, van-e erkölcsi alapja jelenleg még a vezetésnek, de az a véleményem, hogy igenis a kaput ki kell nyitni.”⁵⁷

A 1979. szeptember 26-án a Kulturális Minisztérium Színház-, Zene- és Táncművészeti Főosztálya Orosz László, főosztályvezető irányítása mellett „*A Magyar Állami Népi Együttes helyzete ma és az ebből adódó jövőbeni feladatok*” címmel értekezletet tartott, ahol előadói szerepben Létai Dezső, a Magyar Táncművészek Szövetségének főtitkáráként a szakmai szervezetet képviselve Körvélyes Géza⁵⁸ jelent meg.

Létai Dezső így ábrázolja az együttes jelenlegi helyzetét, reflektálva a néptánc kutatás eredményeinek és az együttes felkészültségének, néptáncismeretének relációjára:

„Ebben az időben elégségesnek bizonyult a folklór »felületesebb« kezelése, s ez törvényszerű is volt, hiszen az új folklór-kutatás eredményeinek összegzése a 60-as évek közepétől vált közzismertté. Az Együttes ezen új felfedezéseket nem vette megfelelő módon figyelembe, annak felkarolásában, megismerésében nem állt az élre, s tétlenül figyelte annak előretörését. [...] A mai helyzet kialakulásához vezetett még az amatőr-mozgalom minőségi megváltozása, egy »új hullám« kibontakozása és erősödése, [...] ami azt eredményezte, hogy a legjobb amatőrök utolértek, sőt bizonyos területeken meg is előzték minket. [...] Mindezek a körülmények oda vezettek, hogy az Állami Népi Együttes ma nem tölti be azt a szerepet, ami elvárható tőle, s adottságai, lehetőségei és elért sikerei ellenére sem tartozik ma a kulturális közélet élcsapatába”⁵⁹

⁵⁷ Erdélyi 1979: 29.

⁵⁸ Körvélyes Géza (Budapest, 1926. február 07. – Budapest, 2011. október 30.) Erkel Ferenc- és Széchenyi-díjas tánc-történész, esztéta és tánckritikus. A néptánc 1942-ben ismerkedett meg, és a Muharay Együttes tagja lett. Az ELTE BTK néprajz-társadalomtudomány-filozófia szakán végzett 1950-ben. A Népművelési Intézet oktatási osztályának csoportvezetője (1950–1955), majd a Magyar Táncművészek Szövetsége titkára, illetve főtitkára (1955–1985) volt, az elnöki pozíciót 1985-től 1986-ig töltötte be (Körvélyes 2008: 103).

⁵⁹ Létai 1979b: 1–2.

Létai „helyzetjelentésében” újra meghatározza a tradicionális tánc kultúra elvárt színpadi megfogalmazásának feltételét: a néptánc kutatás akkori eredményeinek ismeretét⁶⁰, a dokumentált paraszti tánc kultúra készsége szintű elsajátítását. Narratívája szerint az „új hullám”-ként aposztrofált színpadi néptánc felfogással működő amatőr éra inkább támaszkodik a tudományos kutatómunka eredményeire, mely szemléletről Létai is elismeri: minőségi változást jelent a színpadi kompozíciók szempontjából. A koncepcióváltás szándékát erősíti gondolatainak következő kiragadott részlete is, melyben világosan jelöli ki a hagyományos tánc kincs „hiteles” színpadi tolmácsolását célzó feladatokat⁶¹, és elismeri az Állami Balett Intézet Néptánc tagozatán, Timár irányítása alatt folyó munka érdemeit, melyre ő maga is támaszkodni kíván:

„Az új koncepció megfogalmazásának alapja és megvalósulásának biztosítója a szemlélet-változás, a megfeszített munka, alkotók és előadóknál egyaránt. [...] Mindenek előtt tisztázni kell a MÁNE feladatát a néphagyomány megőrzésében, a néprajztudomány eredményeinek felhasználásában. Bár ma még irreálisnak tűnik, de el kell érni, hogy az országban működő együttesek között a legjobban, a legmagasabb szinten végezzük ezt a tevékenységet. Ehhez ma már nagy segítséget nyújthat, hogy a 40-44 tagú tánc karból 21 fő az Állami Balett Intézet Néptánc tagozatán végzett, ahol ezt szervezetter, rendszeresen és rendszerezetter, a téma legjobb ismerőitől tanulták. Egy mondat: az anyanyelvet meg kell ismerni! [...] Be kell hozni a lemaradást, ami az anyanyelv ismeret, a néphagyomány, a tudományos eredmények megismerését és felhasználását illeti!”⁶²

1979. november 22-i keltezéssel Vitányi Iván⁶³, a Népművelési Intézet igazgatója tervezetet nyújtott be „az Állami Népi Együttes eredeti funkciójának visszaállítása

⁶⁰ Maácz László a *Táncművészet* egy 1976-os lapszámában Martin Györggyel készített, „Nemzeti táncgyűjteményünk” című interjújában Martin részletesen számol be a hazai, tudományos igényű néptánc kutatás kibontakozásának folyamatáról és eredményeiről. Ennek soraiban megjegyzi: „[...] folyamatosan segítjük a színpadi művészet fejlődését. Felvételeink alapján gyakran frissítik, gazdagítják tudásukat táncosok és koreográfusok” (Maácz 1976: 14–15).

⁶¹ Létai 1979-es nyilatkozatának tükrében érdekesnek tűnhet egy 1976-ban vele készült interjú rövid részlete: „Munkánkban a megoldást a hagyományörzés és az újrafelhasználás kiegyenlítésében látom. [...] az elmúlt évtizedben újból fellendült a néptánc kutatás, s következményként tisztább lett a hagyományok feldolgozása. Ez önmagában jó, csak nem jelentheti azt, hogy most már nyugodtan nekiállhatunk a másolásnak; nem hiszem, hogy a mi színpadunkon matricászerű táncoknak kellene élniük” (Sz.n. 1976: 1–2). Gondolatai halványan sugallják a koncepcióváltás lehetőségét, melyre való szándék majd csak később, a kritikák nyílt megfogalmazásakor, a konfliktus egyértelmű megjelenésekor válik egyértelművé. Továbbá, ha 1976-tól el is indult egyfajta átalakulási folyamat, a visszajelzések alapján aligha járt látható eredménnyel.

⁶² Létai 1979b: 3–4; 7.

⁶³ Vitányi Iván (Debrecen, 1925. július 03 – Budapest, 2021. szeptember 06.) szociológus, esztéta, tánc történetész. Az ELTE filozófia-esztétika szakán szerez diplomát 1950-ben. Népzenei tanul és

sára” a Kulturális Minisztérium számára, melyben a szakmai környezet képviselőjeként egyfajta összegzését készítette el az Állami Népi Együttes 1979-es helyzete, művészi ars poeticája megítélésének:

„Az amatőr néptáncmozgalom az utóbbi évtizedben rendkívül jelentős fejlődést ért el, színvonala – a szakma és a kritika általános megállapítása szerint – meghaladta a hivatásos együttesekét. [...] Az Állami Népi Együttes munkájában Rábai halálát követően tartós hanyatlás következett be. Ennek mélyebb oka van: az együttes legelső műsora is a népművészet egy régebbi koncepciójában fogant, melyet ma túlságosan lágynak, édeskésnek, »gyöngyösbokrétásnak« ítélnék. [...] A legújabb törekvések is ellentmondásosak. Legújabb egész estés műsora mintegy mélypontja a gyöngyösbokréta szemléletnek. [...] Az Állami Népi Együttesnek nem ezen az úton kell járnia. [...] A problémák gyökerében tehát az áll, hogy az együttes éppen népművészeti koncepcióját illetően elszakadt a mozgalmától. [...] Az Állami Népi Együttesnek, véleményünk szerint elsődleges feladata a folklór ápolása, hiteles és példamutató bemutatása, lehetőleg szorosabb kapcsolatban a mozgalommal.”⁶⁴

Vitányi vélekedése számos ponton összecseng a fentebb egymás mellé állított narratívák tartalmával, melyek közös pontja: az Állami Népi Együttes koncepciója túlhaladott, nem felel meg a néptánc kutatás eredményeire támaszkodó, azt – elsősorban timári szemlélettel – formanyelvként alkalmazó színpadi néptáncfelfogás akkor korszerűnek számító követelményeinek – a „hitelesség” minőségi kategóriájának megteremtését szintén a néptánc kutató munka eredményeinek alkalmazásában látja. A vizsgálat szempontjából megfogalmazhatóvá válik: a nézeteltérések oka a különböző néptánc-felfogások összeütközése, fókuszba állítva a hitelesség mint minőségi kategória kérdését.

Vitányi tervezetében az együttes kultúrpolitikai szerepvállalása is hangsúlyos pontként jelenik meg, melynek – narratívája szerint – nem tud eleget tenni:

„A művészeti problémák sorából mindenképp ki kell emelnünk a folklór szerepét. Egyre világosabb, hogy a népművészet ideje nem múlt el, fontos része ifjúságunk nevelésének a szocialista nemzeti öntudat szellemében. Ehhez azonban korszerűen kell ápolni a népművészetet, nem hagyhatjuk ezt a feladatot kiesni a kultúrpolitikánk irányítása alól. Példát kell mutatni a népművészet korszerű szocialista szellemben való ápolására és továbbvitelére.”⁶⁵

gyűjtőmunkát végez, a Muharay Együttes tagja 1943 és 1944 között. 1947-től a Magyar Táncművészek Szövetségének vezetőségi tagja, valamint a Színház- és Filmművészeti Főiskola tánc történet tanára 1949-től 1952-ig. 1972-ben nevezik ki a Népművelési Intézet igazgatói pozíciójába, majd 1980-tól 1986-ig a Művelődéskutató Intézet igazgatója lesz (Dienes 2008: 215).

⁶⁴ Vitányi 1979: 1–4.

⁶⁵ Vitányi 1979: 5.

A kultúrpolitikai vezetés fellépéseként Orosz László, a Kulturális Minisztérium Színház-, Zene- és Táncművészeti főosztályának vezetője 1979 decemberében – a Néptánc tagozat május 30-i vitájának hatására (is) – előterjesztést nyújt be a miniszterhelyettesi értekezlet számára, melynek tárgya: „*A Magyar Állami Népi Együttes*”⁶⁶. Szövegének tartalma szoros párhuzamot mutat Vitányi, Vadasi, Körtvélyes és Galambos narratíváival, továbbá éles ellentétbe állítja az ún. második koreográfusnemzedék alkotóinak szemléletét a MÁNE-konceptióval, az „eredetiség” kritériumaként kiemelve a konfliktus központi tényezőjét – a néptánc kutatás eredményeihez fűződő viszonyt:

„A néptánc eredeti megfogalmazására való törekvés a színpadon és azon kívül is a tudományos kutatás felhalmozódott eredményeinek elsajátításával, közkinccsé válásával függött össze, illetve a mozgalom élén egy új koreográfusnemzedék átütő erejű jelentkezésével. Ennek tagjai megváltozott szemlélettel, megnőtt tudással formálják színpadra a magyar táncfolklórt. [...] az Állami Népi Együttes esetében a népművészet – tehát az eredeti népdal, néptánc és népzene – ápolása az időközben született tudományos eredményektől, illetve a mozgalom erre épülő vívmányaitól elszakadt, elmaradt. Ezzel összefüggésben a társulat saját, kialakított művészeti tradíciója (alkotói és előadói viszonylatban) megmerevedett, elszürkült.”⁶⁷

A Magyar Állami Népi Együttes munkájának értékelésekor az előterjesztés a benne foglalt kritikákkal összefüggésben megfogalmazza a tánckar feladatait⁶⁸:

„Feladata az élő néphagyomány megőrzése és a tudományos eredmények felhasználásával történő magas színvonalú művészi továbbfejlesztése. »Folklor-színházként« mutassa be a színpadon néptáncainkat, illetve a tradícióból kiinduló invenciózus, ugyanakkor széles tömegekhez szóló táncműveket alkosson és tolmácsoljon.”⁶⁹

A kultúrpolitikai akarat ezzel határozottan deklarálja a Magyar Állami Népi Együttes koncepcióváltása, új irányvonala megteremtésének szándékát, melynek „eszközeként” 1981 januárjában Pozsgay Imre, regnáló művelődési miniszterként

⁶⁶ Az előterjesztés már sugallja az együttes vezetésében történő az esetleges személyi változások lehetőségét is:

„A feladatok megoldásának különféle meglévő vagy megteremtendő személyi és szervezeti feltételei vannak. Ezek egyik részénél a megoldás kézenfekvő, másik részénél alternatív változatok lehetségesek. Az egész együttes irányítását tekintve szükséges egy művészeti igazgató vagy művészeti vezető tevékenysége, aki elsősorban hivatott a kimunkálandó, átfogó művészeti koncepció konkretizálásának irányítására. Az ANE történetileg kialakult »tánc-centrikus« jellegét és munkáját tekintve e feladatkörre koncepciózus, felkészült és elismert táncszakember, koreográfus megbízatása látszik indokoltnak” (Orosz 1979: 7).

⁶⁷ Orosz 1979: 3.

⁶⁸ A jelzett előterjesztés tartalmát egy 1980. február 25-i miniszterhelyettesi értekezleten elfogadták, s az abban foglaltak végrehajtásáról határozatban döntött a Pozsgay Imre miniszteri vezetése alatt álló Kulturális Minisztérium (Pozsgay 1980).

⁶⁹ Orosz 1979: 5.

Timár Sándort nevezi ki a Magyar Állami Népi Együttes művészeti vezetőjévé – mely személyi váltás az együttes lassabb ütemű szerkezeti és koncepcionális átalakuláshoz, valamint több irányból jelentkező belső konfliktusokhoz vezet a későbbiek folyamán.

A kultúrpolitikai irányítás vezető szereplőinek idézett narratívái hatásosan jelzik a nemzeti kultúra⁷⁰ mint politikai, társadalmi eszméket és értékeket gyártó reprezentatív kultúra (ki)alakításának folyamatában a Magyar Állami Népi Együttesnek szánt szerepet. Barna Gábor felhívja a figyelmet arra, hogy a nemzeti kultúra megalkotásának és állandó újraserkesztésének folyamata egy minden korszakban jelen lévő feladat, melyben a népi kultúra – számos esetben válogatott – jelenségeinek nemzeti kultúrába emelése kiemelt szerepet kap.⁷¹ A népi kultúra értelmezése azonban egyáltalán nem statikus, sokkal inkább minden kor saját céljainak tükrében fogalmazza meg jelentését, és szerkeszti azt.⁷² A Népművelési Intézet, valamint a Kulturális Minisztérium hivatkozott dokumentumainak tartalmára Hofer Tamás szavaival reflektálva a nemzeti kultúra kialakításának folyamatába emelt népi kultúra lát(tat)ott képe

„visszatükrözte egyes korszakok, egyes ideológiai, művészeti, politikai irányzatok nemzetfelfogását, változó esztétikai ízlését.”⁷³

Barna szerint a szocialista érában maga a hatalom által is hivatkozási pontként emlegetett népi kultúra az

„elgyökértelenedés elleni fellépés alternatív eszköze és forrása lett”⁷⁴ és a korszak mindenképp „jelentős változásokat okozott a magyarországi népzene- és néptáncgyománnyok hordozóinak életmódjában.”⁷⁵

Mindezek tükrében a Magyar Állami Népi Együttes szerkezeti átalakulással (is) járó koncepcióváltásában a belső és a szakmai környezet oldaláról jelentkező konfliktusok mellett kiemelt jelentőséget kell tulajdonítanunk a megvilágított kultúrpolitikai szándéknak.

⁷⁰ A *nemzeti kultúra*-fogalom magyarázatait, értelmezési lehetőségeit lásd Barna Gábor *Népi kultúra – nemzeti kultúra – nemzeti identitás. A népi kultúra szerepe a nemzeti kultúra és a magyar identitás megszerkesztésében* c. írásában (Barna 2011).

⁷¹ Barna 2011: o.n.

⁷² Niedermüller 1991: 16.

⁷³ Hofer 1991: 7.

⁷⁴ Barna 2011: o.n.

⁷⁵ Felföldi 2024: 306.

Zárszó

A Magyar Állami Népi Együttes koncepcióváltásának történetére vonatkozó vizsgálat során a társulat a magyar színpadi néptáncművészet reprezentatív, állami fenntartású intézményeként áll a kutatás középpontjában, melynek kultúrpolitikai jelentőségét számos forrás hangsúlyozza. Színpadi néptánc felfogásának változására a kialakult konfrontációk aspektusából reflektálva láthatóvá válik a folyamat első szakasza: a Rábai Miklós 1974-es halálától Timár Sándor 1981-es kinevezéséig terjedő intervallum. Az adott korszakban jelentkező konfliktusok eltérő néptánc-koncepciók összeütközéseként írhatók le, s élesen körvonalazódnak a paraszti táncművelés és a művészi/színpadi megjelenítés viszonyára vonatkozó narratívákban. Az Állami Népi Együttes mind belső, mind a külső környezet irányából ható konfliktusainak központi elemeként jelentkezik a néptánc kutatás dokumentált eredményeire támaszkodó táncismeret és (újra)alkotói, koreográfusi szemlélet. A vizsgált időszak feltárt és narratívák mentén ábrázolt nézetkülönbségei közvetett formában a Rábai- és a Timár-koncepciók/néptáncértelmezések eltéréseit érzékeltetik, mely relációban a pozitív minőség, a „hitelesség” fokmérőjeként – a szakmai grémium és a kultúrpolitikai irányítás szempontjából is – a néptánc kutatás eredményeihez fűződő viszony rajzolódik ki. Az 1980-es évek elejétől az ÁNE szemléletében is jelentkező, a leírt konfliktusok által generált változási folyamat során a színpadi produktum és a táncgyűjtéseken rögzített matéria azonosságának mértéke válik a néptánc-kompozíciók minőségi mércéjévé.⁷⁶ Így adekvát módon állítható fel a következtetés, miszerint a színpadi néptáncművészet is azon kulturális jelenségek csoportjába tartozik, mely *„legitimációját az eredetiség, autentikusság fogalmára építi.”*⁷⁷ Pusztai Bertalan a turizmus kutatás aspektusából folytatott, az autentikus-fogalmára vonatkozó szemantikai vizsgálatainak eredményeként világít rá annak társadalmilag konstruált, relatív jellegére,⁷⁸ mely megközelítés releváns módon alkalmazható az 1980-as és ’90-es évek néptáncművészetének vizsgálatakor is.

⁷⁶ Az eredeti vagy legalább is az adott kulturális közeg által annak tartott paraszti táncmatéria színpadi környezetbe adaptálásával a 20. század során Európa-szerte felmerül a néprajzi és színpadi hitelesség viszonyának kérdése, problémája (Székely 2024: 54).

⁷⁷ Pusztai 2011: 18.

⁷⁸ Pusztai 2011: 27.

Irodalom

BARNA Gábor

- 2011 *Népi kultúra - nemzeti kultúra - nemzeti identitás. A népi kultúra szerepe a nemzeti kultúra és a magyar identitás megszerkesztésében.* <https://mek.oszk.hu/09300/09396/html/01.htm> (Letöltés: 2024. 10. 12.)

BOLVÁRI-TAKÁCS Gábor

- 2020 Két elképzelés a hivatásos néptáncgyűttesek utánpótlásának biztosítására – Lőrinc György és Rábai Miklós javaslatai (1959, 1962). In Pál-Kovács Dóra – Szőnyi Vivien (szerk): *A mozgás misztériuma. Tanulmányok Fügedi János tiszteletére.* Budapest: L'Harmattan Kiadó. 191–201.

CSÉKY Gabriella

- 1979 A párhuzamról párhuzamban. Bizonyítottak a diplomások. *Táncművészet.* IV. 1. 24–25.

DIENES Gedeon

- 2008 Galambos Tibor. In Dienes Gedeon (szerk): *Magyar Táncművészeti Lexikon.* Budapest: Planétás Kiadó – Magyar Táncstudományi Társaság. 65.
- 2008 Vítányi Iván. In Dienes Gedeon (szerk): *Magyar Táncművészeti Lexikon.* Budapest: Planétás Kiadó – Magyar Táncstudományi Társaság. 215.

DIENES Maya

- 2008 Létai Dezső. In Dienes Gedeon (szerk): *Magyar Táncművészeti Lexikon.* Budapest: Planétás Kiadó – Magyar Táncstudományi Társaság. 113.

FELFÖLDI László

- 2006 Úgy ment el, ahogy jött – Vadasi Tibor 1927-2006 –. *Folkmagazin.* XIII. 3. sz. 36.
- 2024 *A magyarországi néptánc-újjaélesztési mozgalom jogi és politikai kereteiről a XX. század második felében.* https://www.educultcentre.hu/_data/_vfs/2024-05-07-tancantropologia-hu-digi-a4-l.pdf (Letöltés: 2024. május 07.)

GIDDENS, Anthony

- 2008 *Szociológia.* Budapest: Osiris Kiadó

HOFER Tamás

- 1991 A „népi kultúra” örökségének megszerkesztése és használata Magyarországon. Vázlat egy kutató vállalkozásról. In Hofer Tamás (szerk): *Népi kultúra és nemzettudat.* Budapest: Magyarországi Kutató Intézet. 7–13.

KISS Krisztina

- 2020 *Tímár a Mesti.* Budapest: Püski Kiadó

KÖRTVÉLYES Géza

- 2008 Körtvélyes Géza dr. In Dienes Gedeon (szerk): *Magyar Táncművészeti Lexikon*. Budapest: Planétás Kiadó – Magyar Táncstudományi Társaság. 209.

KŐVÁGÓ Zsuzsa

- 2008 Erdélyi Tibor. In Dienes Gedeon (szerk): *Magyar Táncművészeti Lexikon*. Budapest: Planétás Kiadó – Magyar Táncstudományi Társaság. 52.
- 2008 Györgyfalvai Katalin. In Dienes Gedeon (szerk): *Magyar Táncművészeti Lexikon*. Budapest: Planétás Kiadó – Magyar Táncstudományi Társaság. 70.
- 2008 Németh Ildikó. In Dienes Gedeon (szerk): *Magyar Táncművészeti Lexikon*. Budapest: Planétás Kiadó – Magyar Táncstudományi Társaság. 149–150.
- 2008 Vadasi Tibor. In Dienes Gedeon (szerk): *Magyar Táncművészeti Lexikon*. Budapest: Planétás Kiadó – Magyar Táncstudományi Társaság. 209.
- 2008 Zórándi Mária. In Dienes Gedeon (szerk): *Magyar Táncművészeti Lexikon*. Budapest: Planétás Kiadó – Magyar Táncstudományi Társaság. 217–218.

MAÁCSZ László

- 1976 Nemzeti táncgyűjteményünk. *Táncművészet*. I. 2. 15.
- 1979 Párhuzamról párhuzamban. Tojáshéj. *Táncművészet*. IV. 1. 25–26.

MIKULICS Ádám

- 2022 „Az eredeti tánc ösztönzött arra, hogy magam is formáljam a táncnyelvet” – adalékok a magyar színpadi néptáncművészet egy lebetséges útvonálának kibontakozásához. Interjú Timár Sándorral <https://mte.eu/wp-content/uploads/2023/01/Mikulics-A.-Interju-Timar-Sandorral-1.pdf> (A letöltés időpontja: 2025. január 16.)
- 2023 „...jó, ha valami megszületik” – források és reflexiók az Állami Balett Intézet Néptánctagozata első évfolyamáról és indulásának előzményeiről. *Kultúra és Közösség*, XIV. 3. 149–157.

NÁDUDVARI Anna

- 2020 A konfliktuselemzést megalapozó kutatási irányzatok áttekintése. In Kovács Katalin – Tóth Péter (szerk): *A konfliktuselemzés módszertani iskoláiról*. Budapest: Dialóg Campus Kiadó. 49–89.

NIEDERMÜLLER Péter

- 1991 A népi kultúra képének megszerkesztése. Adatok a magyar folklór szövegbázisának megkonstruálásához a 19. században. In Hofer Tamás (szerk): *Népi kultúra és nemzettudat*. Budapest: Magyarországi Kutató Intézet. 15–23.

NOVÁK Ferenc

- 2023 Megjegyzések a FolkMAGazin különkiadásához, amely a táncházmozgalom ötvenedik születésnapjáró emlékszik meg – nyílt levél a szerkesztőséghez. *Folkmagazin*. XXX. 1. 8.

O'SHEA, Janet

- 2021 A táncstudomány gyökerei és elágazásai. In Fuchs Livia – Fügedi János – Péter Petra (szerk): *Táncstudományi Tanulmányok 2020–2021*. Budapest: Magyar Táncművészeti Egyetem – Magyar Táncstudományi Társaság. 23–42.

PÁLFI Csaba

- 1970 A Gyöngyösbokréta története In Dienes Gedeon – Maácz László (szerk): *Táncstudományi Tanulmányok 1969–1970*. Budapest: Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Tagozata. 115–161.

PESOVÁR Ernő

- 2008 Rábai Miklós. In Dienes Gedeon (szerk): *Magyar Táncművészeti Lexikon*. Budapest: Planétás Kiadó – Magyar Táncstudományi Társaság. 173–174.

PUSZTAI Bertalan

- 2011 Paradigmaváltások a kultúrakutatás autentikusság értelmezésében. In Fejős Zoltán (szerk): *Színre vitt helyek*. Budapest: Néprajzi Múzeum. 18–31.

SASFY György Zoltán

- 2018 *Konfliktuskezelés, stresszkezelés*. Budapest: Dialóg Campus Kiadó

SZÉKELY Anna

- 2024 *Közösség és autenticitás: a kortárs magyar néptáncos revival mozgalom vizsgálata*. Szegedi Tudományegyetem, PhD-disszertáció

SIMON, Fritz B.

- 2015 *Bevezetés a konfliktus rendszerelméletébe és a konfliktusmegoldásba*. Budapest: In Dynamics Consulting Kft.

SZ.n.

- 1976a Hírek. *Táncművészet*. I. 1. 23.
1976 Körinterjú hivatásos néptáncgyűjtéseinkkel. *Táncművészet*. I. 2. 1–2.

SZÚDY Eszter

- 1984 Őszi Táncfórum. *Táncművészet*. IX. 12. 3–9.

ARCHÍVUMI FORRÁSOK

KÖRTVÉLYES Géza

- 1977 A Magyar Táncművészek Szövetsége Néptánc tagozatának „A hivatásos és amatőr néptáncgyűjtések feladata” c. tanácskozásán elhang-

- zott referátum (*Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet Táncarchívuma* – „MTSZ, Néptánc tagozat” tároló; „Néptánc tagozat vitája”-mappa)
- 1979 Hozzászólás Létai Dezső a Magyar Táncművészek Szövetsége Néptánc tagozatának a Magyar Állami Népi Együttes munkáját értékelő tanácskozásán elhangzott vitaindító referátumához (*Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet Táncarchívuma* – „MTSZ, Néptánc tagozat” tároló; „MÁNE munkájának vitája”-mappa)
- ERDÉLYI Tibor
- 1979 Hozzászólás Létai Dezső a Magyar Táncművészek Szövetsége Néptánc tagozatának a Magyar Állami Népi Együttes munkáját értékelő tanácskozásán elhangzott vitaindító referátumához (*Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet Táncarchívuma* – „MTSZ, Néptánc tagozat” tároló; „MÁNE munkájának vitája”-mappa)
- FALVAY Károly
- 1979 Hozzászólás Létai Dezső a Magyar Táncművészek Szövetsége Néptánc tagozatának a Magyar Állami Népi Együttes munkáját értékelő tanácskozásán elhangzott vitaindító referátumához (*Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet Táncarchívuma* – „MTSZ, Néptánc tagozat” tároló; „MÁNE munkájának vitája”-mappa)
- GALAMBOS Tibor
- 1979 Hozzászólás Létai Dezső a Magyar Táncművészek Szövetsége Néptánc tagozatának a Magyar Állami Népi Együttes munkáját értékelő tanácskozásán elhangzott vitaindító referátumához (*Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet Táncarchívuma* – „MTSZ, Néptánc tagozat” tároló; „MÁNE munkájának vitája”-mappa)
- LÉTAI Dezső
- 1979a A Magyar Táncművészek Szövetsége Néptánc tagozatának a Magyar Állami Népi Együttes munkáját értékelő tanácskozásához kapcsolódó vitaindító referátuma. (A dokumentum terjedelme 12 A4-es méretű gépelt oldal, aláírás nélkül. (*Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet Táncarchívuma* – „MTSZ, Néptánc tagozat” tároló; „MÁNE munkájának vitája”-mappa)
- 1979b *A Magyar Állami Népi Együttes helyzete ma és az ebből adódó jövőbeni feladatok* c. beszámoló a Kulturális Minisztérium Színház-, Zene- és Táncművészeti Főosztályának értekezletén. A dokumentum terjedelme 9 A4-es gépelt oldal, aláírással. (*Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet Táncarchívuma* – „MTSZ, Néptánc tagozat” tároló)

OROSZ László

- 1979 Előterjesztés – A Magyar Állami Népi Együttes. A dokumentum terjedelme 9 A4-es méretű gépelt oldal, aláírás nélkül. (*Országos Színház-történeti Múzeum és Intézet Táncarchívuma* – „MTSZ, Néptánc tagozat” tároló)

VADASI Tibor

- 1979 Hozzászólás Létei Dezső a Magyar Táncművészek Szövetsége Néptánc tagozatának a Magyar Állami Népi Együttes munkáját értékelő tanácskozásán elhangzott vitaindító referátumához (*Országos Színház-történeti Múzeum és Intézet Táncarchívuma* – „MTSZ, Néptánc tagozat” tároló; „MÁNE munkájának vitája”-mappa)

VITÁNYI Iván

- 1979 Tervezet az Állami Népi Együttes eredeti funkciójának visszaállítására c. beadvány. A dokumentum terjedelme 6 A4-es méretű gépelt oldal, aláírás nélkül. (*Országos Színház-történeti Múzeum és Intézet Táncarchívuma* – „MTSZ, Néptánc tagozat” tároló)

ZSURÁFSZKY Zoltán

- 1984 Kodály Kamara Táncegyüttes 1984-es alapító dokumentuma. A dokumentum terjedelme: három gépelt oldal. A második oldal végén Zsuráfszki Zoltán neve áll gépelt formában, aláírás nélkül. (*Országos Színház-történeti Múzeum és Intézet Táncarchívuma; Kodály Kamara-mappa*)

Ádám Mikulics

VARIOUS FOLKDANCE CONCEPTS AS SOURCES OF CONFLICT IN
THE HISTORY OF THE ARTISTIC SHIFT WITHIN MAGYAR ÁLLAMI
NÉPI EGYÜTTES [HUNGARIAN STATE FOLK ENSEMBLE] (1974/75-
1980)

Traditional dance represented in the theater in the 1970s and 1980s from the point-of-view of the relationship between the (re-) constructing concept and the previously documented traditional folk dance is in the center of my analysis of how the artistic vision of MÁNE [HSFE] has changed.

The analysis, which depicts a specific historical period of the emblematic ensemble of Hungarian stage folk dance, mainly focuses on interview segments of major dancers of the period as well as the decision makers of cultural politics, the narratives of archived debates of Magyar Táncművészek Szövetsége [Union of Hungarian Dancers], as well as the documents and publications in the contemporary press connected to Népművelési Intézet [Institute of People's Education] and Kulturális

Minisztérium Színház-, Zene- és Táncművészeti Főosztály [Department of Theatre, Music and Dance of the Ministry of Culture], which illustrate the cultural policy and the tense inner environment of MÁNE.

Due to the aspect that focuses on the above conflict, it is possible to shed light on the clash of different folkdance concepts as well as on the role of the ensemble in conserving and producing traditional dance culture. The major elements of the conflict are the relationship between the dance knowledge based on the documented results of folkdance research and the choreographer's vision.

This research paper focuses on the period following the death of Miklós Rábai in 1974. In the following five years, while the ensemble was led by Dezső Létai, there were personal and public conflicts, harsh professional criticism and debates on ideological and artistic visions colliding with the traditional dance material performed on stage.

A testi kifejezés antropológiai megközelítése és a zenei koncepció összefonódása a színpadi térben

– *a bartóki út és a koreográfusi habitus összehasonlító elemzése Györgyfalvy Katalin munkássága alapján*

ÁBRAHÁM NÓRA

Bevezetés

Írásom Györgyfalvy Katalin (1937–2012) koreográfusi attitűdjét, kontextusba helyezett alkotásait egy lehetséges értelmezési módszerben vizsgálja. Györgyfalvy műveltsége és táncelméleti felkészültsége a koreográfiáiban követhető nyomon. Tanulmányom megírását az a népszerű kutatói vélekedés indokolja, ami sokszor feltételezte (és láttatni igyekezett) a színpadi néptáncművészetben alkotók munkásságában a „bartóki út”, mint alkotói látásmód megjelenését, ám annak definiálása általában elmaradt vagy nem konkrétan a tárgyra koncentrált.¹ Ki mondható tény: az avatatlan fül számára Bartók zeneiségét megérteni nem könnyű vállalkozás. Bartók modern felfogása és újító szemlélete – mindkettő alkotói habitusának markáns jellemzője – hozta létre az *új magyar zenét*, ami programzenei koncepciójának deklarálását jelentette. Még nehezebb talán a színpadi tánc műfajában a bartóki elveket hűen alkalmazó alkotók művészi eszköztárában felfedni az említett szemlélet adaptálását bizonyító elvet és kifejezési formát. A bartóki elv adaptálására példaként – eddigi kutatásaim alapján – a magyar színpadi néptáncművé-

¹ A bartóki utat részletesen kifejtve lásd: Ábrahám 2020: 89–90.

szetben Györgyfalvy Katalin munkássága, különösen életművének utolsó alkotásai szolgálnak. Dolgozatomban e téma kifejtésére, vagyis a zenei koncepció és a táncalkotás metodikájának körvonalazására, valamint ezek összehasonlítására töreksem. A témát pedig a városi közösség térbeli szimbolikus reprezentációjához kapcsolom, amelyben szerepe van a kollektív emlékezetnek, a térben megjelenő mozgásnak, valamint a kompozíció építkezési elvének is.

Az összehasonlító elemzés metodikája

Az általam alkalmazott látásmód, a testi kifejezés antropológiai megközelítése magában foglalja a mozgásdramaturgia és a színpadra vitt folklór esztétikai értelmezését.² Ebben a megközelítési módszerben egyrészt a történetiség értelmezése, másrészt a városi térben megjelenő test szimbolikus reprezentatív megjelenése, illetve e reprezentáció jelentéstartalmának felfejtése is lényeges. A testi kifejezés térbeli kötöttségének meghatározói, illetve módjai a közösség kollektív emlékezetéhez és a közösség életében betöltött funkciójához is kapcsolódnak. Az elemzés tehát olyan, a testi kifejezés vizsgálatára vonatkozó társadalomelméleti megközelítéseket illeszt össze, mint a térbeli morfológia,³ a közösségnek a város reprezentatív tereihez kötődő szimbolikus testi megjelenésére és annak közléstartalmára vonatkozó kutatások,⁴ valamint ezek kollektív emlékezetre gyakorolt hatásainak mikro- és makroszintű vizsgálata a közösség szórakoztató funkciójú cselekvéseiben.⁵

A városi térben élő közösségek kollektív emlékezetéhez köthető tudástartalmak a színpadi térben is megjelenhetnek. A magyar színpadi táncművészet, különösen a dramatikus táncok a 20. század első negyedétől kezdődően ekként jelenítenek meg az identitáshoz is köthető tartalmakat.⁶ A népi tradícióból származó motívumok ennek okán nem az eredeti formában kerülnek a színpadi térbe, hanem feldolgozott változatban, amit az adott előadó önt formába, alkotóművésztének stílusa, műfaji, valamint formai szabályainak megfelelően.

A kollektív emlékezeti tartalmak színpadra alkalmazott formája függ az aktuális kultúrpolitikai szemlélettől, annak elfogadott esztétikai szabályrendszerétől. A Rákosi-korszak „szocialista realizmust” tükröző esztétikája a színpadi táncművészetben elsődlegesen a „szocialista falu” közösségi gyakorlatát, táncfolklórját az

² Ábrahám 2024b.

³ Halbwachs 2021; Berger 2018: 93–95.

⁴ Turner 1987: 76–84.

⁵ Turnert idézi Ortner 1988: 63; 73.

⁶ Kavecsánszki 2021: 165–166.

életképek, táncjátékok formai alkalmazásában látta.⁷ Ez esztétikatörténeti aspektusban a modernizmus gazdag esztétikai hagyományai helyett a 19. századi naturalizmust kritikusan ártértékelve alkalmazza.⁸ Ebben az értelmezésben a szocialista színházi térben az embernek társadalmi funkciója van, amely Istentől elfordulva egy közös, az egész társadalmat ábrázoló „hatalmas én” megteremtését tekinti céljának.⁹ Ettől eltérő esztétikai értelmezést vall a Kádár-korszak (1958-tól kezdődő) Aczél György nevével fémjelzett „szocialista realizmusa”, amely a felszínen támogatottként láttatja a „szovjet mintát”, mégis visszaemeli a modernizmus újításait, ahogyan azt tanulmányom is bemutatja.

A 20. századi színpadi táncban a táncszínház műfaja dramatizáló tematikus kifejezési forma, ami a misztérium-, vagy moralitásjáték hagyományait őrízve az ember személyes küzdelmeit, morális problémáit formálja cselekménnyé. A dramatikus kifejező tánc a 20. század elején jelenik meg a mozgásművészet stílusát felhasználva.¹⁰ Azonban a kutatás azt bizonyítja, hogy a történeti konfliktusok hatásai (mint a II. világháború után legördülő vasfüggöny és az 1956-os forradalom kultúrában is érezhető változásai) ellenére a dramatikus kifejező tánc mégis megmarad (még a keleti blokkon belül is) és a magyar színpadi táncművészet széleskörű stílusa is alkalmazza. A táncszínház epikus, illetve dramatizáló kifejezést alkalmazó táncdráma előadási formája a tánc dramaturgiai eszköztárában nemcsak a színházi dramaturgia, hanem a zenedramaturgia elveit ötvözi. Ez – kutatásaim szerint – egyaránt megjelenik a balett, a néptánc és a kortárs tánc technikáját és stílusát alkalmazó alkotók munkáiban.¹¹ A zeneiség kérdése az alkotó eszköztárában a színpadra alkalmazott mozgás elméleti és gyakorlati ismereteinek összekapcsolását jelenti: a tempó, a ritmus, a motívum, a stílus, a kifejezés és a műfaji forma ismeretében.

Ez a testi kifejezés művészi eszköztárában az 1980-as évekre olyan, a koreografálás történeti hagyományaihoz kapcsolódó technika, jellemző stílus, valamint a

⁷ A Révai-féle szocialista realizmus ideológiájának színpadi táncra gyakorolt hatását Szentpál Olga foglalta össze az 1949-es II. Világifjúsági Találkozó tanulságait összegző aktiván, kiemelve a népi kultúrából táplálkozó nemzeti kultúra ügyét, amely a szocialista realizmus „harcos lendületét” reprezentálja. Lásd Szentpál 1949: 3–14.

⁸ Heller (szerk.) 1953.

⁹ A „hatalmas én” példaképei: Prométheusz vagy Spartacus. Lásd Piscator szocialista dramaturgiája Piscator 1970: 148–151.

¹⁰ Ábrahám 2023.

¹¹ A 20. század elején megszülető modernizmus eszmeisége a testi kifejezés megújítására törekszik a színpadi táncművészetben. Ez a kifejező tánc táncesztétikai fogalmában azt jelenti, hogy az irányzat tartalmi és formai kérdései ártértelmezésre kerülnek. Fontos szegmensei a folklór adaptációja a kortárs alkotókör közös munkájaként megszülető alkotásokban, valamint az aktuális történeti korszakban élő embert jellemző és őt foglalkoztató témák színpadra alkalmazásai. Lásd Fokin 1968, Wagner és Appia nézeteit valló Craig 1911; 1970; Reinhardt (1910)1970; Dalcroze 1909(2007); Copeau (1913)1970; Pavis 2013: 8–15; Murray–Keefe 2016: 23; 57–69.

folklór esztétikájára¹² is építő műfaji forma és szerkesztési elv kialakítását jelentette, amely az akkori kultúrpolitikai elvek határmezsgyéjén ugyan, de még bemutatható, színpadon maradó, játszható előadások megalkotását eredményezte. Az alkotó célja ezzel saját véleményének színpadi megfogalmazása volt, amit az előadást befogadó közösségnek címzett. A darab közösségre gyakorolt hatásmechanizmusa formálja a kollektív emlékezeti tartalmat, szélesítve a város kulturális életét, a közösség érdeklődését, azt kortárs és a közösséget foglalkoztató releváns tartalommal (is) bővíti. Ez – ahogyan a táncfolklór elemeinek adaptálása is – Györgyfalvy Katalin munkásságának meghatározó alapeleme. Szerinte a néptáncművészet és a folklór viszonyában született alkotás a tánc tartalmi és formai elemeire együttesen támaszkodik, amit a 20. századi művészet funkciójának megfelelően alkalmaz.¹³

Az alkotó bemutatásához szükséges a történeti kontextusok megrajzolása, amelyhez hozzátartozik a magyarországi színpadi tánckultúra műfaj történeti áttekintése is.

A magyarországi színpadi tánckultúra műfaj történeti áttekintése

A dramatizáló-kifejező színpadi tánc megjelenése kutatásaim szerint Budapesten a táncdrámák és a táncballadák színpadi alkalmazásához köthető. Röviden felvázolva, a következő történeti korszakokat és kifejezési formákat különböztethetjük meg:¹⁴

1920–1945 KÖZÖTT A MODERNIZMUS KORSZAKÁBAN

Ebben a korszakban Budapesten megjelenik a nemzeti balett „Ballets Russes” képzési metodikája Nádas Ferenc iskolájaként az Operaházban. Emellett a mozulatművészek iskoláiban a német expresszionizmusból táplálkozó *kifejező tánc*

¹² Az 1930-as évektől kezdődően a város terében a folklór jelenségeit új, kifejező stílusként színpadra alkalmazott műfaji formákban (lira, epika, dráma) adaptálják. Hont 1932:29–34; A tartalom és a forma kérdéseiben lásd Voigt 2014: 110, 443.

¹³ Györgyfalvy 1983: 28.

¹⁴ Ezen megállapításaimat az általam 2018 óta folytatott táncelméleti és a színpadi táncot vizsgáló doktori kutatásaimra alapozom, ebből számos tanulmányom megjelent, valamint az MMA–MMKI művészetelméleti kategóriában elnyert ösztöndíjas kutatásom részét képezi. Lásd Ábrahám 2020; 2021; 2022; 2023; 2024a; 2024b.

mozgásetűdjei, táncmesejátékai is színpadra kerülnek. A kortárs művészek közös munkájaként, érdeklődésüket formába öntő témák színpadra alkalmazásaként új műfajok jelennek meg: a folklórból táplálkozó, magasművészeti műalkotásokból születő *táncdrámák* és a magyar folklórból építkező *táncballadák*. A Madzsar-iskola *avantgárd táncelőadásai* mellett a *szovjét profán mitológiát alkalmazó „proletár-revü”* egyaránt a színpadi táncművészet részei. Zeneileg javarészt Bartók Béla, Liszt Ferenc és Volgy István műveire készülnek a darabok.

1945–1949 KÖZÖTT A MODERNIZMUSBÓL A SZOCIALISTA REALIZMUSBA ÁTTÉRÉS, A TÁNCMOZGALOM KIÉPÍTÉSÉNEK ÉS A VASFÜGGÖNY LEGÖRDÜLÉSÉNEK RÖVID ÁTMENETI IDŐSZAKÁBAN

A fordulat éveinek időszakában a *mozgásművészet kifejező tánc átalakul ritmikus tornává, valamint színpadi néptáncá*. A létrejövő *Táncszövetség* a *tömegtáncok* kialakítását és terjesztését tekinti feladatának, mozgalmi dalok és indulók komponálásával *új társasági táncművészet* alakítanak ki a táncmozgalom felépítésével egyidőben. A táncgyűjtések indulása, az adatok feldolgozása szolgál alapul a táncmozgalom számára kialakított *színpadi néptánc* új műfajához.

1949–1957 KÖZÖTT, A RÉVAI KULTÚRPOLITIKÁJÁHOZ KÖTHETŐ SZOCIALISTA REALIZMUS KORSZAKÁBAN

Az alkotó koreográfusok műveit magába foglaló színpadi táncművészet ebben az időszakban a *szokáscelemekhez rögzített táncszívek, táncjátékok* mellett *szovjét katonatáncokat* alkalmaz a színpadi néptáncot reprezentáló, újonnan megalakuló hivatásos együttesek műsorpolitikájában. Az Operaház műsorpolitikájában teret nyert az orosz *klasszikus balett* a petipai művek adaptálásával. A táncgyűjtéseket adaptáló, abból koreográfiát komponáló *tájegységi táncok* válnak a színpadon alkalmazott néptánc témájává. Emellett a fiatal zeneszerzők és koreográfusok *új magyar társastáncokat* is alkotnak. Az ekkor született kompozíciók az akkori kultúrpolitika elveinek megfelelően írt, az „új embertípus” megszületését éltető és ünneplő zenék szolgálnak a színpadi táncművészetet és a társasági táncokat egyaránt.

1958–1989 KÖZÖTT, AZ ACZÉLI KULTÚRPOLITIKÁT TÜKRÖZŐ SZOCIALISTA REALIZMUS KORSZAKÁBAN

Ebben a korszakban megmaradnak a *szokáscelemekhez rögzített táncszívek, táncjátékok, tájegységi táncok* a támogatott *színpadi néptánc lírai műfajában*. A színpadi néptánc mellett második kiemelt táncstílusként megmarad a *klasszikus balett*. Ugyanakkor a korszak kultúrpolitikája szerint visszatérhet a „Ballets Russes” alapjaiból táplálkozó *kifejező „kortárs” balett*, valamint a *táncballadák túrt epikus műfaja tematikus kortárs színpadi néptáncként*. A színpadi néptáncban az 1970-es években megjelennek a *verstáncok*, visszatér a *pantomim*, amiből folyamatosan fejlődve *kortárs fizikai színház* lesz, de visszatérhet a „nyugat-európai” *táncdivatot jelző társasági táncok táncstílusa* is, valamint megjelenik a *jazz*, mint a „folklór” *könnyű táncstílusa*. Az alkotók személyes elköteleződésének köszönhetően visszatérhet Bartók Béla zeneisége az alkotó koreográfusok inspirációs alapjaként, valamint kortárs fiatal zeneszerzők alkotásaira készülnek újszerű táncelőadások.

A történeti kontextus feltérképezése előtt – ami Györgyfalvy koreográfiájának elemzéséhez szükséges – az itt megemlített utolsó időszakot meghatározó, a színpadi táncművészetet (is) befolyásoló aczéli kultúrpolitika elveit mutatom be.

Aczél György „szocialista realizmusát” jellemző kultúrpolitikai elvek (1958–1989)

Aczél György kultúrpolitikája, a szocialista realizmus szellemét szem előtt tartva, folyamatosan tágitotta a kultúrát szabályozó elvek szigorú cenzúráját.¹⁵ Aczél 1968-as előadása szerint a szocialista realizmus művészete többféle stílust és kifejezési módot is magában foglalhat. Ezért és ennek okán ideológiai jelentése (a zsdanovi elveknek megfelelően továbbra is) a formának van, a művészi kifejezés sajátosságainak önmagában nincs.¹⁶ Aczél meglátása szerint:

„Az irodalom és művészetek helyes megítélésének [...] feltétele, hogy helyzetüket az egész magyar társadalom ideológiai állapotával összefüggésben lássuk. [...] Miért nem kizárólag a szocialista műveknek [...] nyitunk utat, s miért van szükség nem szocialista, nem marxista-leninista világnézetű alkotások publikálására vagy bemutatására? Az ilyen [...] kérdés szem elől veszti, [...] hogy az ország általános ideológiai helyzete [...] ellentmondásos képet mutat. Ha ennek az irreális követelménynek helyt adnánk és a művészeti életben csak a szocialista vagy ehhez nagyon közel álló alkotásoknak biztosítanánk kizárólagos megjelenési lehetőséget, ezzel az ország általános

¹⁵ Romsics 1999: 494.

¹⁶ Aczélt idézi Bolvári-Takács 2019: 42.

ideológiai helyzete és a művészeti élet ideológiai állapota közt teremtenénk indokolatlan feszültséget. Ez pedig menthetetlenül az adminisztratív korlátozás túlsúlyra jutását idézné elő, s végső soron az elvi vitát, az érdemleges eszmei harcot akadályozná.”¹⁷

Az aczéli kultúrpolitika három T (támogatás, tűrés, tiltás) fogalmának érvényesítése érdekében megfogalmazásra került, hogy az akkor hatalmon lévő kormány és párt szempontjából:

„Kulturális politikánk elvei torzulnak el akkor is, amikor valódi művészi értékű alkotásokkal úgy vagyunk türelmesek, hogy passzívan tűrünk ott, ahol az alkotónak és alkotásainak megbecsülése [...] türelmes elvi vitát igényel [...] amelynek segítenie kell abban, hogy ezek az alkotók is továbblépjének. [...] A »tűrés« azonban nem jelentheti, hogy az ilyen termékek arányát felduzzasztjuk a valódi művészet rovására.”¹⁸

A megtűrt alkotóművészek, művészi alkotások tehát elviekben fontossá váltak az akkori rendszer számára, hiszen ez jelentette a művészeti korszakokat jellemző stílusirányzatok elveinek¹⁹, alkotási metodikájának ütköztetését, a keleti blokk szocialista szövetségének demokráciát védő nyílt harcának felvállalását²⁰, helyt adva a „Nyugatot” jellemző humanista művészi értékek megismerésének. Ez a helyzet adta a parázs viták és a kultúrpolitikai érdekek ütköztetésének lehetőségét.

A (folyamatosan formálódó) tűréshatárok kitolása az 1980-as évekre már azt jelentette Aczél kultúrpolitikájában, hogy:

„a párt [...] alapvető jelentőséget tulajdonít az alkotói szabadság biztosításának. Stílusirányzatoktól, a művészi tárgyválasztástól és alkotói módszerektől függetlenül támogat minden olyan művészi törekvést [...] amely hozzájárul a kultúra humánus küldetésének teljesítéséhez [...]. Ugyanakkor [...] fellép minden emberellenes, a szocializmus eszményeit, értékrendjét, közösségi normáit romboló törekvés ellen.”²¹

A szigor és a törvények ebben a szellemben adtak teret a kulturális liberalizmus számára. Az 1970-es évekre a fiatal alkotóművészek ars poétikájában megerősödött az a Bartók-i és Kodály-i életműhöz való hűség önként vállalt képvisellete, amely az európaiság, a magyarság, a modernség és a hagyomány szintézisét vallotta magáénak (a modernizmus eszmeiségéhez hasonlóan).²²

¹⁷ Aczélt idézi Bolvári-Takács 2019: 44–45.

¹⁸ Aczélt idézi Bolvári-Takács 2019: 46.

¹⁹ Ábrahám 2024b.

²⁰ Ábrahám 2024a.

²¹ Aczélt idézi Bolvári-Takács 2019: 46–47.

²² Az 1960-as években ezt a gondolkodást a *Behúrosi Kör* tevékenysége képviselte, tagjai között helyet foglalt Konrád György, Csoóri Sándor, Jancsó Miklós, Gyurkó László is. Lásd Romsics 1999:

A „művészet irányvonalát és törvényességét” biztosító intézmény: a *Népművészeti Intézet* helyét 1958-ban a *Népművelési Intézet* vette át, amely már a *Népművelési Propaganda Iroda* által megjelentetett kiadványokban elvi kérdéseket is tárgyaló, kidolgozott táncoktatási metodikát közölt és külföldi szakirodalom cenzúrázott megjelenését is engedélyezte. Ebben az időszakban Györgyfalvy Katalin a Népművelési Intézetben (is) Pór Anna vezetésével dolgozott. Munkássága a táncos képzés metodikájának kidolgozására, a gyermektánc oktatására és koreográfiai munkáiban a dramaturgiai szabályok kíméletlen alkalmazására is kiterjedt. Györgyfalvy személye ezért kiemelten fontos az akkor alkotó koreográfusok között, hiszen jelenléte a színpadi néptáncművészet szcénáján ellentétpontozta a kiemelt pozícióban lévő koreográfusok alkotói szemléletét, ami egyre inkább a tánc-folklor adaptálását, annak „eredetiségére és autentikusságára fókuszálva”, azt kompozícióba emelve igyekezett megőrizni.

Az alkotó: Györgyfalvy Katalin rövid bemutatása

Györgyfalvy Katalin pályája mozdulatművészként indult, Jármay Edit mozdulatstúdiójában Bartók koreográfiával debütált.²³ Ezt követően az 1949-ben megalakuló Néphadsereg együttesben táncolt, már hivatásos táncosként 1954–1956 között. Ezután a *Bihari*, majd a *Vasas* amatőr táncegyüttesekben (1962–1978) koreografált férjével, Szigeti Károllyal. Györgyfalvy a Népművészeti²⁴, majd a Népművelési Intézetben a néptánc tanításának metodikai kidolgozásában is részt vett, megjelent írásaiban zeneismereti tájékozottsága, elkötelezett alkotói habitusa egyértelműen megmutatkozik.²⁵ Ebbéli ismereteire támaszkodva alkotta meg legendásnak is nevezhető koreográfiáit: az *Aszinkront* (1970), a *Káin és Ábel*t (1972), a *Montázs*t (1973) és az *Ostinát*ot (1976). Ezzel párhuzamosan a Györgyfalvy–Szigeti páros dolgozott az 1970-ben megalakuló 25. *színház* színészeivel, Jancsó Miklós filmjeihez koreográfiákat (*Fényes szelek* 1968, *Szerelmem*, *Elektra* 1974) készítettek.²⁶ Györgyfalvy az *Állami Balettintézetben* 1971-ben induló néptánc tagozat képzési

498. Közülük Jancsó Miklós és Gyurkó László személye fontos, hiszen az 1970-ben megalakuló 25. *színház* eszmeisége az ő koncepciójukat képviselte. Lásd Koltay–Majoros (szerk.) 1999: 9.

²³ Forrás: Kállai Lili kéziratok hagyatéka, fond 28.

²⁴ Fuchs 2012a: 32.

²⁵ Györgyfalvy 1964; 1983.

²⁶ Györgyfalvy koreografálta a Jancsó Miklós – Hernádi Gyula szerzőpáros a 25. *színházban* 1971-ben bemutatott *Fényes szelek* darabját. Itt dolgozott ekkor Sebő Ferenc és Halmos Béla is. Koltay–Majoros (szerk.) 1999: 32–33.

konceptiójának kialakítója, vezető tanára volt.²⁷ A Szigeti-Györgyfalvy alkotópáros koncepciózus munkájának eredményeként az 1970-es évek végére nyerte el újra létjogosultságát az általuk alkalmazott táncszínházi stílus, amit az 1978-ban megalakuló *Népszínház táncgyűttes* képviselt. Itt Györgyfalvy már (a *Vasas*-ban is) kinevelt táncosaival dolgozhatott, ami nagyban megkönnyítette dolgát. Az alkotómunkában saját technikai tréningjével képzett táncosaival értő közreműködésben valósította meg elképzeléseit. Ez az együttes a „szakmában” megalakulásától kezdődően hangos viták tárgya volt. Ennek ellenére Györgyfalvy itt hozta létre és álmolta meg bemutatott műsorait: a *Mindenki táncát* (1980), Cseh Tamás és Törőcsik Mari közreműködésével a *Micsoda vidéket* (1985), a Szigeti emlékének ajánlott *Nézd komédiának...* (1986) című alkotásait.²⁸

Györgyfalvy alkotói munkásságában legfőbb támasza, inspirációs forrása Bartók Béla alkotói elve volt, minden körülmények között a Bartók breviáriumhoz tért vissza. A bartóki-elv Györgyfalvy értelmezésében (is) azt mondja ki, hogy az alkotómunkában a folklór motívumainak megismerése, az abban való megmerítkezés és az abból származó elemek felhasználása a színpadi néptáncművészet kiindulási alapja. Kiemeli azt is, hogy a táncfolklórból kiemelt motívum az alkotó eszköztárában saját véleményét, saját művészi attitűdjét kortárs mondanivalóként is közvetítheti. Ehhez felhasználhat gyermekjátékokat, dalokat, balladákat, de mitológiai történeteket vagy zenei kifejezéseket is. A komponálás szerkesztési elvei között szerepelhet a variáció, a kánon, a kontrapunkt, az ostinato, az augmentáció, vagy épp a diminúció. A test dramatizáló kifejezési módjának tehát lehet motivikus, többszólamú formája is, a rondó vagy a szvit formai elemeibe rejtve. Ez a táncos testén is megvalósulhat, de a többszólamú kórus elvében is. Ehhez kortárs zeneszerzőktől kérhet és felhasználhat tánchoz komponált műveket.

Györgyfalvy okos, motivált és következetesen építkező alkotói énje megtört a nehezen alakuló és buktatókkal teli „karriernek” köszönhetően 1988-ban, kényszernyugdíjazással eltávolították a Népszínház együttes éléről. Ezután dramaturgként dolgozott, valamint táncgyűtteseknél és a Táncművészeti Főiskola képzésein tanított. Az elemzés, épp ezért, arra az utolsó, talán nem mindenki számára ismert műsorára fókuszál, amelyben igazán eredeti alkotói énje mutatkozott meg.

Györgyfalvy alkotói énjének, habitusának megértéséhez szükséges elemzői szemléletének megismerése is. Az írás következő része ennek bemutatását tekinti tárgyának.

²⁷ A néptánc tagozat Rábai Miklós instrukciója nyomán létesült. Györgyfalvy mellett Timár Sándor is vezető tanára volt. Fuchs 2012b: 38.

²⁸ Lásd Táncművészeti Repertórium: Maác László (szerk.) 1980: 146; Kaposi–Kővágó (szerk.) 1985: 201–202; Péter (szerk.) 1987: 180.

A mozgáselemzés szerepe (a test szólamai, hangjai, az ehhez társuló zenei elvek) és alkalmazása a tánckompozícióban

Fentebb említettem, hogy Györgyfalvy mozgásművészként kezdte pályafutását. A mozgásművészet szemlélete bizonyíthatóan továbbra is jellemezte kompozícióelméleti felfogását, táncalkotói indíttatását. Ez a mozgásművészeti szemlélet – amit *Szentpál Olga* (1895–1968) és *Rabinovszky Máriusz* (1895–1953) *Rendszertan*ak nevezett elmélete is bizonyít – ötvözi a táncesztétikát a *Bartók Béla* (1881–1945) *Mikrokoszmusz*ában szereplő zenei kompozícióelméleti elemekkel és a műformai szabályokkal.²⁹ E megközelítés a táncalkotásban és a táncelemzésben alkalmazva feltételezi a test (a kar és a lábszólamok mellett a hangsúlyozáshoz kapcsolódó dinamikai elemek: a toppantás, dobbantás, taps, csettintés, csapás révén) többszólamú instrumentum voltát, a testi kifejezés tartalmi struktúráját, funkcióhoz illeszkedő típusát és formáját.³⁰ Az alábbiakban ezek kifejtésére térek rá.

A testi kifejezés tartalmi struktúrájának értelmezése: a technika alapvető elemei a szukcesszív és szimultán mozgásfázisok kombinációból épülnek fel.³¹ Ennek alkotóelemei és értelmezési tartománya:

A testi kifejezés stílusát jelző ritmika (amely lehet szimmetrikus vagy aszimmetrikus).

A testi kifejezés egyidejű és egymást követő fázisainak mozgáskiterjedése, mozgáspasztyikája: a test mozgásszekvenciáinak motivikus vagy tematizáló szerkezete; a test mozgástengelyeinek (síktengelyek: vertikális, horizontális, dimenzionális tengely: szagittális) mentén elkülöníthető testszólamai, pozíciói (láb, kar, törzs, fej).

A testi kifejezés előadásmódjának dinamikája (ehhez társulhat tempó, tánctechnika, táncforma, vagy az előadásmód belső dinamikája is).

A testi kifejezés elemzéséhez ezeket az elemeket tagolni szükséges, hiszen ennek révén állapítható meg, hogy milyen nagyságrendű részek alkotják az egész kompozíciót. A tagoltság adja meg az egymástól elkülönített részek mozgásanyagát (amelyből felépül a technika), az egymástól elkülönített részek egymáshoz való viszonyulását (a kompozíció felépítését adó mozgáselemek – nyitás, főtéma, zárlat –

²⁹ Ábrahám 2024.

³⁰ Ezt Szentpál Olga elméletére alapozza Sz. Szentpál Mária is a koreográfiáelemzés táncfolklórra alkalmazott összehasonlító elemzésében. Lásd Sz. Szentpál 1981. Györgyfalvy Szentpál Olgával barátságban volt, ami alkotói szemléletén egyértelműen megmutatkozik. Ezen kijelentés a tanítványaiával készített interjúi alapján bizonyítható.

³¹ Szentpál–Rabinovszky 1928; 1940; Szentpál 1958; 1961.

frázist építő szakaszait) és a kompozíció egészében betöltött stílusjelző szerepét.³² Ennek meghatározó tényezői az ütem (metrum, tempó) a hangsúlyos és hangsúlytalan (ütemhangsúlyos és kontrahangsúlyos) helyzetek feltárása és a zárlat. Ez magában foglalja a motívumok, motívum-ízek belső szerkezetének vizsgálatát, az azonos vagy eltérő motívumok izopódikus (azonos) vagy heteropódikus (eltérő) alkalmazását, a szerkezet felépítése szempontjából lényeges visszatéréseket, ismétléseket. Emellett, a kompozíció nagyságához képest, a tételt alkotó elemek egymáshoz való kapcsolatát, egymáshoz illeszkedését, valamint az egymáshoz kapcsolódó tételek önmagában is befejezett szerkezetének vizsgálatát. Ez adja meg a kompozíció témáját, amely a testi kifejezés tánccá váló folyamatának tartalmi struktúrájából és formai funkciójából áll.³³

A testi kifejezés formai funkciója a tánc típus, a műfaji forma térbeli kiterjedésének és gyakorlati alkalmazása révén feltáruló tagoltság vizsgálatából áll. Ennek vizsgálandó formai elemei:

A sorszerkezet, a periódusszerkezet (alapvető szekvenciák: nyitás, főmotívum zárlat, ütemelőző előtagok) ütemhez vagy témához rögzítettsége: sorszerkezetet adó pódia (tripódia, tetrapódia és a dipódia) egymáshoz való viszonyulása és kapcsolódásai.

A szerkezet építettségét adó formai egységek (ismétlés, variáció, kánon, fuga, moduláció) felismerése és alkalmazásának gyakorlata: a rendhagyó periódusok bővített, augmentált szimmetrikus formái; a rendhagyó periódusok szűkített, diminuált aszimmetrikus formái.³⁴

A variációs formák: kontrapunkt, ostinato, kánon kompozíciós elvei.

Az egyszerűbb formák (lassú és gyors tételek) kapcsolódásai: a proportio.

Az összetett formák: a rondó, a szvit, a concerto, a szonáta.³⁵

A test kifejező mozgása reprezentatív terekhez és technikákhoz kapcsolódik. A színpadi tér üressége a koreográfia kompozíciója szempontjából a tánchoz szorosan hozzátartozó térhasználatot igényel. A koreográfus perspektívája feltételezi a közönség befogadó attitűdjét. Ezért a struktúra és a forma elveinek alkalmazása mellett lényeges, hogy a táncos honnan érkezik, hol és mit táncol a térben, azt hogyan adja elő, hiszen ez garantálja a koreográfia életre keltését. Ez Györgyfalvy koreográfiáinak kulcsfontosságú tartozéka. A billegő aszimmetrikus térformák, a test tánca, a test és a tánc mozgásszólamai, pozíciói, a kar és a kéz gesztusai egyaránt lényegesek. A színpadi térben önmagát reprezentáló test a kar és a láb elkülönülő mozgathatósága révén többszólamú is lehet. Ezért szükséges kibontani a test polifonikus mozgásának elkülönülő szólamait.

³² Bartók: *Mikrokozmosz 1932–1939*. Lásd még: Gárdonyi (1963; 1979) 1990: 8–10.

³³ Gárdonyi (1963; 1979) 1990: 14. Lásd még Györgyfalvy 1983: 28; 33–39.

³⁴ Gárdonyi (1963; 1979) 1990: 32.

³⁵ Gárdonyi (1963; 1979) 1990: 63–69.

Azt gondolnánk, hogy a testi kifejezés vizsgálata a láb mozgását helyezi előtérbe. Ez azért sem lehet igaz, mert a lábak a törzshöz kapcsolódnak, csakúgy, mint a fej és a karok, ami a test egybetartozó egésze. A kutatás azt emeli ki, hogy a test kifejezése egybetartozó szólamrendszert alkot, hiszen a testi kifejezés arcmimikája, láb- és kargesztusai nélkül nem volna teljes a test reprezentatív mozgása. A végtagok taglejtése akkor jelez technikát, ha ezek harmonikusan összehangolva folyamatos motívumokat és mozgásokat egyesítő gesztusrendszerként homogén technikává válnak.

A láb- és a karszólamok általában egymástól függetlenül, de egymáshoz harmonizálva alkotnak stílust jelző technikát. A láb ütemhez és tempóhoz idomulását, stílust meghatározó hangsúlyozását a vertikális tengelyen végzett pulzáló mozgása jelzi. Ehhez társulhatnak a láb dinamikáját jelző különböző testhangok, mint a hangsúlyozást is jelző dobbantás és toppantás (ez lehet főhangsúlyos vagy kontratempós is). A láb mozgásának díszítő elemei a lábujjal vagy a sarokkal végzett koppintás, ami akár akusztikai minőséget is képvisel. A kar szintén ütemhangsúlyhoz, tempóhoz és technikához idomuló mozgása a kar pozícióit bejáró, a test előtti szagitális tengelyen végzett mozgása. Ehhez társulnak a kar dinamikájából adódó testhangok: az ütemhangsúlyokat vagy kontratempót jelző taps és csettintés. Ezeknek a gesztusoknak lehetnek dinamikai kitérései is (crescendo-decrescendo). A karok és a lábak összehangolt mozgásához idomul általában a törzs mozgása is.

A törzs mozgása a solar plexust tekintő középpontjának (ettől eltérhetnek a különböző tánc technikák testértelmezései). A törzs mozgásában különleges szerep juthat a vállaknak és a csípő mozgatásának, ami a mozgás karakterét, annak színesítését eredményezheti. A fej a testi kifejezésben a törzs vagy a kar pozíciókhoz rögzített mozgását követi. A törzs mozgáshatára a vertikális síktengely mellett nem korlátozódik a test első szagitális dimenziótengelyére. Több tánc technikában a kar szagitális dimenziótengelyének hátsó szegmense is megjelenhet. A kar érintheti a törzset és a lábat is, amelynek ritmizált ütése szintén a testhang kategóriájába tartozik. A kar és a láb gesztusai, technikához és stílushoz kapcsolódó hangsúlyozása, testhangja, a törzs egyes szegmenseinek (váll és csípő) kiemelt mozgása, a test- és a testtagok mozgásszólamai a koreográfus interpretációjában karaktereket jelenítenek meg, ami a táncszínház epikus dramatizáló műfajának alapvető sajátossága. Következzen az előadás bemutatása.³⁶

³⁶ Györgyfalvy Katalin munkáját bemutató interjúért és az előadás videófelvételének megosztásáért köszönetet mondok Fodor Katalinnak és férjének, Kovács József (alias Jackie) -nek.

A Nézd komédiának című előadás elemzése

Az egyfelvonásos darab hat tételből áll. Az előadás zeneszerzői *Bartók Béla* (1881–1945) mellett *Selmeczi György* (1952–), *Orbán György* (1947–), *Vajda János* (1949–) és *Csemiczky Miklós* (1954–) voltak: Bartókon kívül mind kortárs, fiatal zeneszerzőkként az Eck Imre vezetésével működő *Pécsi Balett* számára is írtak tánczenét.

Az első tétel a *Scherzo*, Selmeczi György darabja. A vidám, élénk zenei textúrára Györgyfalvy kiesős játékot komponált. A mondókák elmondása mellett egymást is szólítják a táncosok, ami egyrészt a táncba hívás, majd az abból kiállás jelzése is. A tétel végére a tánc három szolamúvá válik.

A második tétel Bartók *Mikrokosmos*ának zenéjére készült *Bűjöska I.* címet viselő változata. Az 1981-ben készült *Bűjöska* Györgyfalvy munkásságának legtöbb formában előadott darabja, készített nagygyüttesi, női és férfi variációt is. Ezt a darabot ebben az előadásban Hargitai Zsuzsa (alias Luci) szólóban adja elő. A *Bűjöska* gesztusai egyedi történetmesélő funkciót kapnak, mint mindegyik verzióban. A rövid kargesztusokkal ritmikusan elbeszélő történet Györgyfalvy nevét fémjelző alkotásává vált. A táncos előadói pontossága kulcsfontosságú a tétel hitelessége szempontjából. A nagygyüttesi változattal ellentétben, ez a nő narratívájában egy könnyed, parolázó hangvételű variáció. Bartók zeneisége és Györgyfalvy alkotói eszköztárának táncban megfogható elemei a diminúció eszközével a tételben szintézist valósítanak meg.

A harmadik tétel Orbán György *Klarinét-Zongora Szonátájának* lassú tétele. Ez a tétel táncballada, a társadalom belső konfliktusát fogalmazza meg. A fekete ruhás közösség, valamint a férfi és a nő össze nem illő szerelmét mutatja be a tétel. Az össze nem illés motívuma a férfit felemelő nő gesztusában és a közösség felé megfélemleni akarásában mutatkozik meg. Fontos jelképként jelenik meg a piros kendő, ami a pár szerelmét jelképezi. A ballada műfaját a rondó forma is erősíti. A tétel a férfi halálával zárul.

A negyedik tétel Vajda János *Das Wohltemperierte Computer* című zenéjére készült kamaradarab. Ez a tétel a Györgyfalvy poéziseként említhető, 1970-ben készült Aszinkron koreográfiájának átdolgozott változata.³⁷ A három szereplő: a lány, a fiú és a mindig akadályozó harmadik. Az önmagában is kétszólamú tánc variációi a szabályok szigora, a korlátok közé szorítottság érzésével indul. A koreográfia építkezésében a korlátok közé szorítottság a korlátokra támaszkodássá fejlődik, majd ezt is meghaladva, a korlátokon való túllépésben teljesedik ki. A fiú és a lány, egymást követve, azok mindenképp feletti összetartozásának megjelenítője Györgyfalvy ezen koreográfiája.

³⁷ Fuchs 2012b: 37.

Az ötödik tétel a szintén Vajda János zenéjére készült *Passacaglia és fuga* címet viseli. Ez az egész együttest mozgató tétel. A passacaglia szó jelentése utcai séta, amit a zenei kifejezés variációs témákkal együttesen használ. Az utcai séta tempót is jelez. Györgyfalvy ezen koreográfiájában megjelenik a színpadon háttal álló test szimbolikus jelentést is magában hordozó alakja. A háttal álló szereplők a kívülállóság szimbólumaiként értelmezhetők a tételben. A csoport „utcaképében” a csoportot alkotó egyedi karakterek is megmutatkoznak, saját mozgásban megfogalmazott történeteiket mesélik el. A mozgásokból összecsengő motívumok, mozgásszólamok alakulnak. A zene gyorsulásával a motívumokból témavariációk bomlanak ki. A fuga váltása dühös és zaklatott polifonikus férfi variációvá válik. A férfiak és nők egyre gyorsuló tömeggé alakuló csoportja egymás között zajló személyes konfliktusait jeleníti meg. Ezt „oldja fel” a „görkorcsolyán érkező, műanyag olajágot tartó felszabadulás” jelképe: a szabadság-szobor.³⁸

Az utolsó tétel Csemiczky Miklós *Commedia senza parole* című művére készült tánckompozíció. A címben is szerepel, hogy a szerzők Szigeti Károly emlékének ajánlották e tételt. A tételben meg is jelenik Szigeti személye: egy fehér kabátos és egy vörös inges alakban. A tételcím ismét beszédes: szavak nélküli komédia, azaz instrumentális párbeszéd a zenei kifejezés jelentése. Ez talán Györgyfalvy legkövetkezetesebben építkező, kortárs hangvételű koreográfiája. A kezdetektől két szólamú darab mozgáskarakterben is ellentétezteti egymást. A szólamok önmagukban is többszólamúvá válnak. Fontos pontja, hogy a szvit-forma gyors és lassú tételének változásánál a koreográfus a szólamok egy szereplőjét cseréli. A két szólam kontaktusában a külön szólamokra váló párok egymással enharmónikusan, aszinkronban táncolnak. Ettől belső feszültség keletkezik az eddig együttműködő csoportok táncában. Ez a visszatérő két szólam kontrapontozásával folytatódik, amelyben a zeneváltással újabb szerepcsere is helyet kap. Ezt rövid időre aszimmetrikus együtt-mozgássá alakítja, amit két férfi versengő szólója tör ketté.

Ekkor jelenik meg a fehér kabátos férfi személyében Szigeti alakja, aki lehajtott fejjel, karmester módjára irányítja a mozgást. A szépen építkező és egymással szinkronban mozgó két szólamból kiválik a fehér kabátos férfi, aki egy lánnyal aszimmetrikus gyimesi sirülőt táncol. Majd a lehető legnehezebb kontakt-gesztus történik meg a szólót táncoló férfi és a nő között: olyan pozícióban emeli a férfi a

³⁸ A budapesti legenda szerint a ma Gellért hegyen álló szabadság-szobor eredetileg Horthy Miklós fiának állított volna emléket. A nőalak kezében eredetileg egy repülő tartott volna. Mivel nem készült el a II. világháború vége előtt a szobor, ezért „áttervezésre került” és az oroszok bejövetelét és uralmát dicsőítő „felszabadító szabadság” szimbólumává vált. Ez a legenda pusztán abban igaz, hogy ugyanaz az alkotó, Kisfaludy Stróbl Zsigmond tervezte, de valójában két külön szobrot alkotott és a repülőgép légszavarja az eredeti *szabadság-szobor* terveken szerepelt. A Gellért-hegyen álló szoborcsoport a rendszerváltással is változott. Lásd Eperjesi 2023.

nőt a feje fölé, hogy az derékban majd kettétörik. A kétszólamban folytatódó, kánonban építkező kompozíciót ismét megtöri egy szerepcsere, amiben megjelenik a másik vörös inges férfi (Szigeti másik, népi kollégista alteregója), aki az ölelésben összetörő nőt a színpad közepére viszi és otthagyja. Ezt a csoporttól elkülönülő férfi belső zaklatottságát megjelenítő szólója váltja. A koreográfusnő búcsúzó gesztusa a háttal álló csoport folyamatos integetése, amit a fehér kabátos férfit körbe ölelő közösség alakja is szimbolizál. Az egész tételt a vörös inges férfi jelképes halála zárja le, amit továbbra is zaklatott mozgás kísér. A feloldást a testen átlépés hozza el, ami megoldja a mű egészen átvonuló belső zaklatoló feszültséget is.

Összegzés

A tanulmány célja az 1980-as években alkotó művészek színpadi táncban megvalósuló szemléletének bemutatása volt. Az eddigi, a színpadi táncművészetet elemző narratíva nem kötötte össze a stílustörténeti korszakok változását a kultúrpolitikai kontextusokkal. A kutatás eredményei viszont egyértelműen láttatják, hogy a mikro- és makroszintű kultúrávizsgálat átformálja az eddig „magyar tánc-történetként” ismert narratívát, az alkotót hozzákapcsolja saját közegéhez, így az alkotó cselekvési motivációja kristályosodik ki, ami egyedi alkotásait és saját közösségét is jellemzi. A szemléleti sajátosságok pedig alkotókat, alkotói köröket láttatnak, akiknek igen koncepciózus mondanivalójuk volt, amit az elemzés tárgyaként megjelölt időszakban is meg tudtak fogalmazni.

Az elemzett darab alapján Györgyfalvy munkája egészen bonyolult absztrahált szimbolikát és zenei kompozíciós elemeket ötvöz. Györgyfalvy alkotói pályájának csúcspanaszán összegezte mindazt a tudatosan felépített szemléletet, amiben éppen a kortárság alkotói attitűdje a legmeghatározóbb elem. A Népszínház Táncgyűttes tájékoztatásait övező, közönséget megszólító beszélgetések rögzítették, hogy az előadás utáni párbeszéd segítette a darab megértését a falusi közönség számára is, ami fontos (a háborúban, a „felszabadulás” és az 56-os forradalom alatt megélt) traumák megértéséhez segítette hozzá a nézőközönséget.³⁹ Az általam elemzett darab azonban Györgyfalvy személyes traumáját is megjeleníti: a távozó alkotótárs és az új szerelem között gyötrődő nő is kitapintható a darab háttérében. Az előadásban (és az életműben) szereplő Györgyfalvy koreográfiák a színpadi néptáncművészetben Bartók kompozíciós elveinek táncba adaptált szintézisét valósították meg, létrehozva a mozgásművészet nyomdokain haladó polifonikus táncdráma műfajának táncfolklórból építkező stílusát.

³⁹ Györgyfalvyval készült interjúra hivatkozva: Bujtás–Jászi (rendezte) 1975.

Összegezve tehát elmondható, hogy a térbeli morfológia, mint a közösség városi térhez kapcsolódó testi megjelenése, közléstartalma, kollektív emlékezetre gyakorolt hatása a közösség szórakoztató funkciójú szimbolikus reprezentációjában egymásra épülő kategóriákat jelenít meg, ami a közösség kultúrájának változó jelenségeiben azok mikro- és makroszintű folyamatait tárja elénk. Ebben a vizsgálatban azonban kiemelt szerep jut a kontextusoknak, hiszen az alkotót saját közegével kapcsolja össze, láttatva az egyes művészeti stílusirányzatok közötti művelődéstörténeti kapcsolódási pontokat. Így a táncelőadásokat elemző elméletekhez képest nem az alkotó és alkotásának egyediségét láttatja, hanem a táncfolklór hagyományát tudatosan alkalmazó – kultúrát formáló, struktúrát és funkciót elemző – haladó kortárs eszméket, így a hagyomány és a modernitás kapcsolatát, a tánc-kultúra európai kötődéseit példázza. Ez az alkotói szemlélet érvényes lehet ma is, de lényeges kiemelni, hogy ehhez ismerni kell a tánc-kultúrát – benne a táncfolklórt, a színpadi táncot és a táncelméleti szabályokat – amely ezek kölcsönhatásai révén épül, változik. Ennek okán kiemelten fontos a korábbi korszakok elméleteit, koreográfiai koncepcióit, illetve koreografálási tendenciáit megismerni, hiszen azok a jelenkor számára alapvető tudásként, építkezési alapként használhatók, a színpadi táncalkotásban alkalmazhatók.

Irodalom

ÁBRAHÁM Nóra

- 2020 A 20. századi néptáncművészet táncantropológus szemmel. *Kultúra és közösség művelődéstudományi folyóirat*, IV./IX: IV. 89–100.
- 2021 Antropológia és tánc. *Kultúra és közösség művelődéstudományi folyóirat*, IV./XII: I. 83–96.
- 2022 Hagyomány a városban. *Kultúra és közösség művelődéstudományi folyóirat*, IV./XIII: IV. 101–122.
- 2023 A dramatikus színpadi tánc művészetelméleti megközelítése és színpadi előadásformái az 1930-as években Magyarországon. *A tánc-kultúra antropológiája konferenciakötet*. Debrecen: Csokonai Színház, 417–439.
- 2024a Youth Education Efforts of the 1940s. *Ethnographica et Folkloristica Carpathica*, 26. 51–93.
- 2024b A Szentpál–Rabinovszky-féle rendszertan elméleti háttere és alkalmazási lehetőségei az 1940-1950-es években. *Parlando internetes folyóirat* 2024. 5. szám. <https://www.parlando.hu/NEWPROBE/PARLANDO.html> (A letöltés dátuma: 2025. 03. 20.)

BARTÓK Béla

1932-1939 *Mikrokoszosz I-VI.*, Budapest: Editio Musica

BERGER Viktor

2018 *Térre szőtt társadalmiság.* Budapest: L'Harmattan – Könyvpont

BOLVÁRI-TAKÁCS Gábor

2019 Aczél György művészetpolitikájának fogalomkészlete. *Zempléni mű-
za*, 1. 39–61.

CRAIG, Edward Gordon

1911 *On the Art of the Theatre.* London: Heinemann

1970 A színház művészete (fordította Csillag Ilona). In Lengyel György
(szerk.): *A színház ma – írók, rendezők, színészek vallomásai korunk szín-
házáról.* Budapest: Gondolat Kiadó, 103–111.

COPEAU, Jacques

1970 A Vieux Colombier kiáltványa (fordította Csillag Ilona). In Lengyel
György (szerk.): *A színház ma - írók, rendezők, színészek vallomásai ko-
runk színházáról.* Budapest: Gondolat Kiadó, 112–115.

FOKIN, Mihail Mihajlovics

1968 *Az ár ellen.* Budapest: Gondolat Kiadó

FUCHS Livia

2012a Egy pálya emlékezete I. Beszélgetés sorozat Györgyfalvay Katalinnal.
Parallel. 25. 24–35.

2012b Egy pálya emlékezete II. Beszélgetés sorozat Györgyfalvay Katalin-
nal. *Parallel.* 26. 26–42.

GÁRDONYI Zoltán

1990 *Elemző formatan.* Budapest: Editio Musica

GYÖRGYFALVAY Katalin

1964 Bevezető és a gyermektáncok oktatási metodikájának elméleti része.
In Sz. Szentpál Mária (szerk.): *Gyermektáncok I.* Budapest: Tankönyv-
kiadó, 5–30.

1983 Az ének-zenetagozatú általános iskolákban folyó néptánc oktatásról
(1962). In Kaposi Edit (szerk.): *Táncstudományi dokumentumok 1983.*
Budapest: Magyar Táncművészek szövetsége, 27–42.

HALBWACHS, Maurice

2021 *Az emlékezés társadalmi keretei.* Specimina Ethnographica sorozat. Bu-
dapest: L'Harmattan Kiadó – Debreceni Egyetem Néprajzi Tanszék

HELLER Ágnes (szerk.)

1953 *Erdélyi János: Válogatott esztétikai tanulmányok.* Budapest: Művelt Nép
könyvkiadó

HONT Ferenc

1932 *A színjáték.* Szeged: Délmagyarország Hírlap és Nyomdavállalat R.T.

JACQUES-DALCROZE, Emile

2007 *The Eurhythmics of Jaques-Dalcroze.* Wildside Press

KAVECSÁNSZKI Máté

- 2021 Színpadai néptánc és a modern balettművészet a két világháború közötti Magyarországon – Háttérrajz Milloss Csupajátékához. In Bólya Anna Mária – Windhager Ákos (szerk.): *Magyar Csupajáték – A modern magyar összművészeti előadás*. Budapest: Magyar Művészeti Akadémia Módszertani Kutatóintézete 163–178.

KOLTAY Gábor – MAJOROS József (szerk.)

- 1999 *Huszonötödik Színház 1970-1977*. Martonvásár: Szabad tér

MURRAY, Simon – KEEFE, Simon

- 2016 *Physical Theatres, a Critical Introduction*. Abingdon: Routledge

ORTNER, Sherry B.

- 1988 Az antropológia elmélete a hatvanas évektől. In Hofer Tamás – Niedermüller Péter (szerk.): *Nemzeti kultúrák antropológiai nézetben*. Budapest: MTA Néprajzkutató csoport, 19–96.

PAVIS, Patrice

- 2013 *Contemporary Mise en Scène: Staging Theatre Today*. London – New York: Routledge

PISCATOR, Erwin

- 1970 A szocialista dramaturgia alapvonásai. In Lengyel György (szerk.): *A színház ma – írók, rendezők, színészek vallomásai korunk színházáról*. Budapest: Gondolat Kiadó, 148–153.

REINHARDT, Max

- 1970 A Mirakel című misztériumjáték rendezőpéldányának előszava. In Lengyel György (szerk.): *A színház ma – írók, rendezők, színészek vallomásai korunk színházáról*. Budapest: Gondolat Kiadó, 116–119.

ROMSICS Ignác

- 1999 *Magyarország története a XX. században*. Budapest: Osiris Kiadó

SZENTPÁL Olga – RABINOVSKY Máriausz

- 1928 *Tánc, a mozgásművészet könyve*. Általános Könyv- és Lapkiadó Vállalat RT. VI. Nagymező ucca 3.
- 1940 [Rendszertan – kiadatlan kézirat] forrás: OSZMI Táncarchívum fond 32.

SZENTPÁL Olga

- 1958 Versuch einer Formanalyse der ungarische Volkstänze. In Ortutay Gyula (redigit.): *Acta Ethnographica*. Budapest: Akadémiai Kiadó
- 1961 *A magyar néptánc formai elemzése*. Különlenyomat az Ethnographia 1961. 1. számából.
- 1949 Aktíva a Táncszövetségben 1949. szeptember 28-án, Táncoló Nép 1949 november-december 3-14. Újraközlés: Kaposi Edit – Kővágó Zsuzsa (szerk.): *Táncművészeti Dokumentumok 1985*. Budapest: Magyar Táncművészek Szövetsége 132–137.

SZ. SZENTPÁL Mária

- 1981 A magyar néptáncelemzés néhány problémája. In Béres András – Sz. Szentpál Mária (szerk.): *Táncstudományi tanulmányok 1980–1981*, Budapest: Magyar Táncművészek Szövetsége, 159–238.

VOIGT Vilmos

- 2014 *A folklorisztika alapfogalmai*. Budapest: Argumentum Kiadó

EGYÉB FORRÁSOK

BUJTÁS János – JÁSZI Dezső (rendezte)

- 1975 *Emlékek a magyar táncművészet történetéből. Filmsorozat – a 60-as évek néptánc* – <https://nava.hu/id/3082636/> (Utolsó megtekintés: 2025. 03. 13.)

EPERJESI Marcell

- 2023 *A budapesti szabadság-szobor eredetileg Horthy István emlékművének készült.* https://tevhitoszlitas.blog.hu/2023/08/21/a_budapesti_szabadsag-szobor eredetileg_horthy_istvan_emlekmuvenek_keszult (Utolsó megtekintés: 2025. 03. 13.)

KÁLLAI Lili

- é.n. *kézírtos hagyatéka*, OSZMI Táncarchívum fond 28.

SZERZŐ nélkül (A Népszínház együttesének bemutatói):

- 1980 Mindenki tánca, Repertórium az 1979/1980-as évad táncbemutatóiról. In Maác László (szerk.): *Táncművészeti dokumentumok 1980*. Budapest: Magyar Táncművészek Szövetsége, 146.
- 1985 Micsoda vidék, Repertórium az 1984/1985-ös évad táncbemutatóiról. In Kaposi Edit – Kővágó Zsuzsa (szerk.): *Táncművészeti dokumentumok 1985*. Budapest: Magyar Táncművészek Szövetsége, 201–202.
- 1987 „Nézd komédiának...”, Repertórium az 1986/1987-es évad táncbemutatóiról. In Péter Márta (szerk.): *Táncművészeti dokumentumok 1987*. Budapest: Magyar Táncművészek Szövetsége, 180.

Nóra Ábrahám

THE INTERTWINING OF THE MUSICAL CONCEPT AND THE
ANTHROPOLOGICAL APPROACH TO BODILY EXPRESSION IN THE STAGE
SPACE: *A COMPARATIVE ANALYSIS OF BARTÓK'S PATH AND THE
CHOREOGRAPHIC BEHAVIOR, BASED ON THE WORK OF KATALIN
GYÖRGYFALVAY*

The objective of my paper is to highlight the role of stage dance in urban culture. In the course of my work, remaining under the umbrella term of cultural anthropology, I intend to adapt the historical and symbolic anthropological approach of body culture and bodily expression to the examination of stage dance culture, which extends to the issues of stage folklorism, the identity construction processes of the community, the knowledge of current cultural policy regulations and the examination of the creative behavior that realizes the individuals' independent aspirations. The dance theatre genre, which is formed from the gestures of stage space and bodily expression, has not received special attention in Hungarian research on dance so far. According to my research findings, the symbolic meanings of the choreographies interpreted as artistic works in this way can also have an impact on the community that receives them. My thesis focuses on the similarities between Bartók's new Hungarian music and Katalin Györgyfalvay's choreographic concept. My comparative analysis presents one of the last shows of Népszínház együttes [Folk Theatre Ensemble], the 1986 production titled *Nézd komédiának* [Consider It a Comedy]. My questions formulated in the paper are as follows: What does the contemporary interpretation of folklore mean in the theatrical application of dance? What principles does this require the choreographer to adapt? How does dance applied to the stage become a trustworthy individual opinion? Can this be valid in the artistic concept of contemporary dance applied to the stage?

Műhely

Magyar Zoltán

A népmesék nemzetközi tudományos regisztere

*Hans-Jörg Uther új mesekatalógusa*¹

MAGYAR ZOLTÁN

Immár több mint száz esztendeje a nemzetközi folklorisztika egyik leghasznosabb és legeredményesebb kutatási iránya a népköltészeti szövegek tipológiai rendszerezése. Mára szinte olyan önálló tudományos szakterületté vált, amely mesék, mondák, anekdoták, exemplumok, balladák, proverbiumok etc. sokaságát foglalja rendszerbe, ezáltal téve áttekinthetővé a főbb típusok és/vagy motívumok szerint a világ/Európa/egy adott nép vonatkozó népköltészeti hagyományait. E művek – többnyire kézikönyvek – ezredfordulóig teljes körű repertóriumra Heda Jason könyve,² amely nemzetenként és műfajonként egyaránt kiváló kereshetőséget biztosít a narratív folklóralkotások iránt érdeklődők számára.

A neves bloomingtoni professzor, Stith Thompson munkássága a mesekutatás történetében is megkerülhetetlen. Ő volt az, aki Antti Aarne finn folklórtudós (az induló *Folklore Fellows Communications* sorozat harmadik köteteként német nyelven közzétett) mesejegyzékét³ (a nemzetközi mesekatalógusok őst) átdolgozta, kibővítette és részben az Európán kívüli meseanyagra is adaptálta. Az 1961-ben megjelent *The Types of the Folktale* (közkeletű rövidítése szerint: AT vagy AaTh) vált közel fél évszázadon át a nemzetközi mesekutatás első számú kézikönyvévé⁴, inspirációt adva sok helyi és nemzeti redakció létrejöttéhez, köztük a nemzetközileg is jelentős 11 kötetes magyar népmese-katalógus⁵ összeállításához is.⁶ A folklorisztikai ismeretanyag nagyfokú bővülésével e mű adta át helyét 2004-ben a német Hans-Jörg Uther által kiadott új, bővített és átdolgozott mesetípus-jegyzéknek (*The*

¹ Uther 2024.

² Jason 2000. E kézikönyv előzménye: Azzolina 1987.

³ Aarne 1910.

⁴ Aarne–Thompson 1961.

⁵ Kovács főszerk. 1982–2001: 1–10/1. – rövidítése: MNK.

⁶ E kézikönyvsorozatról szóló eddigi legteljesebb elemzések: Voigt 1993; Magyar 2018: XI: 71–98.

Types of International Folktales), amelyet a meserendszerező kutatók (Aarne, Thompson, Uther) vezetékneve után azóta az ATU betűszóval hivatkoznak a műfaj kutatói világszerte.⁷ Egy kutatást azonban többnyire csak abbahagyni lehet, befejezni nem, így került sor arra, hogy húsz esztendő múltán – akárcsak Alexandre Dumas *A három testőr* című regénye esetében – a folytatás, az 1910-es első közzététel óta a nemzetközi mesekatalógus immár negyedik átdolgozása is megszülessen.

Jelen idő szerint tehát ez a mű a világ mesével foglalkozó szakembereinek, valamint a műfaj iránt érdeklődő szélesebb olvasóközönség számára az a legfőbb kézikönyv, amelynek a kultúrtörténetben is emblematikus mesegyűjtemények⁸ mellett a könyvespolcokon ott a helye. A Hans-Jörg Uther és közvetlen munkatársai (Sabine Dinslage, Sigrid Fährmann, Christine Goldberg és Gudrun Schwibbe), azaz a göttingeni egyetem folklór tanszéke mellett működő meseenciklopédiai kutatócsoport által kibővített és kis mértékben ismét átdolgozott nemzetközi mesetípus-katalógus három kötete szerkezetileg megegyezik a 2004-ben publikált trilógiával. Mint azt Uther az átdolgozott és kiegészített kiadás bevezetőjében írja:

„Az ATU jelen kiadása frissíti a nemzetközi mesetípusok 2004-es, átfogóan átdolgozott katalógusát. Az elmúlt húsz évben – különösen Európában – számos új típuskatalógus jelent meg, amelyek bővítették a népmesékről, azok terjesztéséről, azoknak a közvetítési folyamatban betöltött különböző funkcióiról szerzett ismereteinket. Ezért tűnt logikusnak az ATU típuskatalógus felülvizsgálata és bővítése. A korábbi kiadás szócikkeinek szerkezete nagyrészt változatlan maradt, de az Irodalom/Változatok rovatba felvettem a Katalógusok kategóriát, hogy hangsúlyozzam e művek fontosságát. Mivel a típuskatalógusok a legfontosabb gyűjteményeket dokumentálják, nem volt szükség az egyes változatok ennél részletesebb megadására.

A változatok csak akkor kerülnek említésre, ha az adott régióhoz nem áll rendelkezésre típuskatalógus. Mindazonáltal nyilvánvaló, hogy az ATU sem fedheti le egy mesetípus összes változatát. A fő típusoknak azonban felismerhetőnek kell lenniük az adott országokban és régiókban. A 2004-ben bevezetett új mesetípusok mellé – az addigi taxonómia jelentősebb megterhelése nélkül – további négy típus (214*, 425O, 653C, 756*) került újonnan a kézikönyvbe. Továbbra is érdemes figyelemmel lenni arra, hogy e taxonómiát kifejezetten az (észak)európai népmesékhez fejlesztették ki, releváns hivatkozásokkal a velük összehasonlítható európai narratív hagyományra, valamint az európaiak által befolyásolt Európán kívüli kultúrákra. Ebből a szempontból nem minden világszerte ismert téma, narratív cselekmény és motívum található meg e katalógusban. De mint látható, az eddigi osztályozási rendszer Afrikát, Ázsiát, valamint Észak- és Dél-Amerikát illetően is bevált, megragadva és leképezve a regionális nyelvi és kulturális sajátosságokat.”⁹

⁷ Uther 2004: I–III.

⁸ Straparola 1550–1553: I–II.; Basile 1634–1836: I–II.; Perrault 1697; *Az ezeregyéjszaka meséi* 1706–1721; Grimm – Grimm 1812–1822: I–III.; Andersen 1835–1837.

⁹ Uther 2024: I: 13. (Magyar Zoltán fordítása.)

A katalógus első és második kötete a nemzetközi repertoárból számbavett és leszűrt mesetípusok jegyzéke. Felöleli mind az öt kontinenst, azonban csak olyan típusok szűzséit közli, amelyek legalább három nép (nemzet vagy kulturális csoport) köréből adatolhatók. A típusmutató használatát segítő rövid bevezető tanulmányt 1151 oldalon keresztül követi a nemzetközi mesetípusok jegyzéke a már Aarne és Thompson által kialakított műfaji rendben: I. kötet: Állatmesék (ATU 1–299); Tündérmesék (ATU 300–745); Legendamesék (ATU 750–849); Novellamesék (ATU 850–999). II. kötet: Ostoba ördög-mesék (ATU 1000–1199); Tréfás mesék (ATU 1200–1965); Formulamesék (ATU 2000–2399). A típusmutató tagolása, tipográfiája világos és áttekinthető, hovatovább tetszetős: ez még a 2004-es harmadik kiadás szerkesztőinek (Uthernek és a sorozatszerkesztő Lauri Honkonak) az érdeme, és e sémát követi azóta a legtöbb rokon kiadvány, így a portugál,¹⁰ a katalán¹¹ és görög¹² mesekatalógus, sőt még az utóbbi években publikált magyar mondakatalógusok¹³ is. A kiemelt betűtípussal szedett típuszámot és típuscímet (például: ATU 300: *The Dragon-Slayer*) követi a mese tartalmának rövid, többnyire csupán néhány soros összefoglalása (a szűzsé a tündérmesék, legendamesék és a novellamesék esetében – praktikus okokból – értelemszerűen hosszabb a többi alműfajhoz képest). Majd következik az adott mesetípus sokrétű annotációja: a típusok kombinációjának jelzése, tartalmi és történelmi vonatkozású megjegyzések, a szakirodalmi tételek (katalógusok, gyűjtemények), valamint a főbb variánsokat közreadó művek jegyzéke, végül pedig a földrajzi előfordulások listája, a típus földrajzi elterjedésének a jelzése kontinensenként és népenként a szövegeket tartalmazó főbb lokális kiadványok feltüntetésével. Nagy kár, hogy akárcsak a harmadik kiadás esetében, a 2024-es kiadás sem tartalmazza azt, hogy az adott típus hány szövegváltozatban ismert az egyes népeknél,¹⁴ amely azért sajnálatos, mert ezáltal nem derül ki, hogy egy-egy típus mely nemzeti kultúrákban igazán népszerű és széleskörűen elterjedt, míg másutt csak szórványosan fordul elő.

A katalógus harmadik része az első két kötetben szereplő típusmutató tudományos segédlete. Tartalmazza mutatók formájában a típusok előfordulásakor hivatkozott földrajzi és etnikai terminusok listáját, az Uther által megszüntetett, megváltoztatott és újonnan bevezetett típuszámok jegyzékét, valamint hosszú oldalon keresztül a mesetípusok konkordanciáját Stith Thompson *Motif-Index*ének¹⁵ analóg részével. Ezt követi több mint száz oldalon keresztül a típusmutatóban

¹⁰ Cardigos 2006.

¹¹ Oriol-Pujol 2008.

¹² Megas et al. 2012.

¹³ Magyar 2018: I–XI.; Magyar 2021: I–IV.; Magyar 2022: I–II.

¹⁴ Az 1961-es Thompson-féle kiadásban e statisztika még jelezve volt: Aarne–Thompson 1961: 21–539.

¹⁵ Thompson 1955–1958. I–VI.

hivatkozott forrásművek bibliográfiája, végül pedig a kötet nagyobbik részét kitevő motívumindex, amely alfabetikus rendben, a tárgyszó szöveggörnyezetére is utalva segít eligazodni a kézikönyvben szereplő mintegy 2400 mesetípus tengerében, a népi képzeletvilág e már-már beláthatatlan rengetegében.

Részletekbe menő, aprólékos mikroanalízisre lenne szükség annak érdekében, hogy kimutassuk, miben több e 2024-es kiadás a korábbinál. Fő vonalakban, a már említett négy új mesetípus bekerülésén kívül érzékelhető változás, hogy számottevő mértékben nőtt az Európán kívüli mesék aránya és a rájuk történő hivatkozások mennyisége, továbbá recens művek hosszú sorával jelentősen frissült a mesekutatás kiadványainak bibliográfiája (így került be a kézikönyvbe többek között Raffai Judit egyelőre csak kéziratban hozzáférhető vajdasági magyar mesekatalógusa is). A harmadik kötet 11. oldalán olvasható lista (földrajzi és etnikai terminusok) világít rá arra leginkább, hogy Stith Thompson sokat idézett, folklorisztikai szállóigévé vált definíciója a mese műfajának „Írországtól Itáliáig” történő elterjedéséről, már a múlté. Bizonyítva, hogy a mese nem csupán két kontinenshez köthető, hanem a világ népeinek általánosan elterjedt narratív műfaja, olyan, a múltba vesző távlatokkal, amely körülmény és rengeteg adat alapjaiban cáfolja meg ama napjainkban divatos folklorisztikai hipotéziseket,¹⁶ miszerint a mese (a tündérmese) európai (italiai) eredetű, és létrejött, elterjedése a kora újkor századaival (16–17. század) köthető.

Már más recenzensek is leírták (a 2004-es kiadás kapcsán), hogy az Uther által átdolgozott mesekatalógus egy évszázados kutatás betetőzése. Ez a megállapítás teljes mértékben igaz, sőt még inkább érvényes e mostani negyedik kiadásra vonatkozóan. Néhány kritikai megjegyzés azonban e mű minden vitathatatlan érdeme mellett is ide kívánczok. Habár a harmadik kiadás már jelentős mértékben megrostálta az Aarne és Thompson által az egyes típusok meghatározásánál a nemzeti variánsokra utaló típusszám-mellékjeleket (lásd: A, B, C stb., csillagok), még e legújabb kiadásban is sok olyan mellékjel maradt benne, amelyek alkalmazása nem feltétlenül indokolt, hiszen adott jelzet több ízben is a korábbi tipológiai rendszerhez történő kényszerű alkalmazkodás miatt lett/maradt speciális altípus, holott valójában egy már egy másik, önálló típusról van szó.

További kritikai észrevétel, hogy habár a második kötet túlnyomó részét a különféle tréfás jellegű mesék teszik ki (510 oldalon keresztül, a rászedett ördögről (ostoba ogréről) szóló meséket, a falucsúfoló történeteket és a hazugságmeséket is ide sorolva), e fejezet rendkívül csonkának hat azáltal, hogy hiányzik belőle rengeteg Közép-Kelet-Európában általánosan elterjedt hazugságmesetípus. És még inkább hiányzik belőle az erotikus és obszcén mesék ama népes és több évszázados múltra visszatekintő csoportja, amely az európai kultúrkörben rendkívül elterjedt

¹⁶ Bottigheimer 2002; Bottigheimer 2009; Bottigheimer 2014; de Blécourt 2012.

(a magyar népmesekutatás utóbbi négy évtizedes történetének egyik fő innovatív fejleménye éppen e műfaji alcsoport nagyarányú feltárása volt).¹⁷ Ezeknek a pikáns, helyenként obszcenitásba hajló tréfás meséknek a tipológiai számbavétele talán egyfajta rosszul értelmezett prűd kutatástörténeti szokás miatt maradt el (már Thompson is csak annyit árult el egyes vonatkozó típusok – például: 1355*, 1356*, 1470* – tartalmáról, hogy obszcén (*obscene*), és néhány kivételtől eltekintve (például ATU 1355, 1829) az ilyen – általa ismert – történeteket „vegyes típusok” gyanánt Uther is egyetlen, tartalmi leírás nélküli típusszám alá (ATU 1488: *Miscellaneous Tales of Old Maids*) sorolta be. Ha egyszer még lesz a nemzetközi mesekatalógusnak egy további, bővített ötödik kiadása is, e történetek klasszifikálhatók lennének az index – egyébként most is meglehetősen szellős – ATU 1475–1499 közötti regiszterében.

Műfajelméleti szempontból némiképp zavaró, hogy Uther – Thompsontól megörökölt – katalógusában benne maradt számos olyan típus is, melyek lényegében mondának minősíthetők, vagy olyan típusok, melyek a mese és monda határterületén vannak, ám redakcióik többnyire lokalizált és aktualizált formában, mondaszöveggként terjedtek el. *A magyar történeti mondák katalógusában* 137,¹⁸ az *Erdélyi magyar biedelemmonda-katalógusban* 50,¹⁹ a *Moldvai csángó mondakatalógusban* 88²⁰ olyan ATU típus tűnik fel, amely a magyar folklórban mondaként (vagy mondaként is) szerepel. Hogy csak néhány példát idézzek: az ATU 1590 típusszám alatt szereplő (*The Trespasser's Defense*) szövegtípus valójában egy szinte minden esetben konkrét helyhez (határrészhez) és valóságos (történelmi) személyhez kapcsolt történeti monda (alapítási monda vagy bűn és bűnhődés típusú történet). Thompsonnál és Uthernél a tündérmesék között 736A szám alatt szerepel a Polükratész gyűrűje (*The Ring of Polykrates*) típusú, az antik időkig visszanyúló történet, amelynek narratív előfordulásai többnyire szintén mondaként tűnnek fel. Az apokrif evangéliumi szövegektől adatolható ATU 967 (*The Man Saved by a Spider Web* – vö. Mot. B489.1.) a magyar mondaklasszifikáció és a Klintberg-féle svéd mesekatalógus szerint is neves történelmi személyiségek kapcsán tűnik fel.²¹ Ilyen a Thompsonnál még 717* típuszámmal jelzett, Uther által 713 típus alá beolvasztott *A rózsává vált étel* (*Meat Stolen for Poor Turn to Roses*) típus is, amelynek legismertebb adaptációja az ártatlanul üldözött nő toposzaként a középkori keresztény világ egyik legnépsze-

¹⁷ Raffai Judit már említett kéziratot vajdasági magyar mesekatalógusába már e szövegek is nagy számban bedolgozásra kerültek: Raffai 2007: 628–793. A vajdasági magyar népmesék típusmutatója: Raffai 2016: 115–129.

¹⁸ Magyar 2018: X: 675–679.

¹⁹ Magyar 2021: IV: 293–294.

²⁰ Magyar 2022: II: 219–222.

²¹ Klintberg 2010: 417; Magyar 2018: III: 36–37.

rűbb női szentjének, az 1231-ben elhunyt Árpád-házi Szent Erzsébet ikonográfiájában (valamint egyházi életrajzában és mondáiban) kap kitüntetett szerepet.²² Szintén a tündérmesék között található Uther klasszifikációjában (ATU 701 jelzettel) az a típus (*The Giant's Toy*), amely lényegileg szintén nem mese, hanem vagy őstörténeti monda, vagy hiedelemmonda fabulat – Carl Wilhelm von Sydow terminológiája szerint²³ műfaji besorolhatósága a benne való hit intenzitásától is függ. Jelzés értékű, hogy még a Grimm testvérek is a mondagyűjteményükben, és nem a mesék között szerepeltetik a szántóvető embert a kötényébe szedő óriáslánnyról szóló történetet, az óriás eszkatológikus jövődőlésével egyetemben.²⁴

Még egyértelműbb a műfaji besorolás ambivalenciája egyes eredetmondák, valamint számos, a hiedelemmondák világával érintkező, vagy kifejezetten oda sorolandó típusok esetében. Az ATU 365 (A halott vőlegény/*The Dead Bridegroom Carries off His Bride: Lenore*) még köztes jellegű típus, hiszen mesemondói repertoároknak is gyakori darabja és organikus része, azonban többnyire hiedelemmondák társaságában jegyezték fel a folklórgyűjtők ezeket a szövegeket. A Grimm testvéreknél és több más európai népköltészeti indexben is így szerepel. Még egyértelműbb a mondai jellege a jószérével csak európai előfordulásokkal adatolt ATU 779F* (A halottak miséje/*Mass of Dead*) típusnak, amely a folklórszövegek tanúsága szerint pontosan lokalizált fabulat, illetve többnyire egy-egy falubeli személyhez kapcsolt élménytörténet. Ugyanez mondható el az ATU 990 típusról is (A halott feléled/*The Seemingly Dead Revives*), amely szintén nem mese, hanem Boccaccio óta adatolhatóan (lásd: *Decamerone*, II: 5; X: 4) a hiedelemmonda-korpusz organikus része. E szövegtípusok szisztematikus felsorolása és összehasonlító folklorisztikai vizsgálata egy külön tanulmány feladata lehetne, itt mindössze néhány kiragadott példa által jelezni kívántam, hogy a nemzetközi mesekatalógus típus-regisztere nem csak további tematikai és tipológiai bővítést, hanem még némi átdolgozást, „finomhangolást” is igényel.

E további, eljövendő munkákban segítségül szolgálhat az online archívumok használata és a számítógépes szövegrendszerezés eszköztárának alkalmazása is. Uther saját bevallása szerint csak a nyomtatott művek alapján dolgozott, amely munka egy ilyen grandiózus méretű adatbázis esetén is már-már emberfeletti volt, a digitális fejlődés és a mesterséges intelligencia által kínált lehetőségeket azonban a következő generáció(k) folkloristáinak hiba lenne nem kihasználni.²⁵ Uther műve

²² Vö. Magyar 2007: 63–65; 163–150.

²³ Sydow 1948: 60–146.

²⁴ Grimm–Grimm 1816: I: 17. és 324. számú mesék. Magyar kiadása: Grimm–Grimm 2009.

²⁵ Meder 2010; Tangherlini 2013. Ezzel a témakörrel foglalkozik a *Fabula* 64. évfolyamának számos tanulmánya is (*Fabula* 2023: 1–2. 1–172).

még egyértelműen a 20. század népköltészeti ismeretanyagának összegzése, folklorisztikai szintézise, olyan megkerülhetetlen kézikönyv, amely azonban minden bizonnyal még száz év múlva is a mesekutatók „bibliája” lesz.

Irodalom

AARNE, Antti

- 1910 *Verzeichnis des Märchentypen*. (Folklore Fellows Communications 3.) Helsinki: Academia Scientiarum Fennica

AARNE, Antti – THOMPSON, Stith

- 1961 *The Types of the Folktale. A Classifications and Bibliography*. Translated and Enlarged by Stith Thompson. Second revision. (Folklore Fellows Communications 184.) Helsinki: Academia Scientiarum Fennica

ANDERSEN, Hans Christian

- 1835-1837 *Eventyr, fortalt for Børn. Første Samling*. Copenhagen: C. A. Reitzel

AZZOLINA, David S.

- 1987 *Tale Type- and Motif-Indexes. An Annotated Bibliography*. (Garland Folklore Bibliography 12.) New York – London: Garland

BASILE, Giambattista

- 1634-1636 *Pentamerone. Lo cunto de li cunti* I–II. Napoli.
2014 *Pentameron. A mesék meséje avagy a kicsik mulattatása*. (Fordította, az előszót írta és a jegyzeteket összeállította: Király Kinga Júlia.) Pozsony: Kalligram

BLÈCOURT, Willem de

- 2012 *Tale of Magic, Tales in Print. On the Geneology of Fairy Tales and the Brothers Grimm*. Manchester: Manchester University Press

BOCCACIO, Giovanni

- 2001 *Dekameron*. (Ford.: Szalkai Szőke Annamária.) Budapest: Librotrade

BOTTIGHEIMER, Ruth B.

- 2002 *Fairy Godfather: Straparola, Venice, and the Fairy Tale Tradition*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press
2009 *Fairy Tales: A New History*. Albany: New York: State University of New York Press
2014 *Magic Tales and Fairy Tale Magic from Ancient Egypt to the Italian Renaissance*. London: Palgrave Macmillan

GRIMM, Jacob – GRIMM, Wilhelm

- 1812-1822 *Kinder- und Haus-Märchen* I–III. Berlin: Realschulbuchhandlung
1816-1818 *Deutsche Sagen* I–II. Berlin, Realschulbuchhandlung

- 1989 *Gyermek- és családi mesék.* (Ford. és utószó: Adamik Lajos és Márton László.) Budapest: Magvető Kiadó
- 2009 *Német mondák.* (Ford. és utószó: Adamik Lajos és Márton László.) Pozsony: Kalligram
- JASON, Heda
- 2000 *Motif, Type and Genre. A Manual for Compilation of Indices & A Bibliography of Indices and Indexing.* (Folklore Fellows Communications 273.) Helsinki: Academia Scientiarum Fennica
- KOVÁCS Ágnes (főszerk.)
- 1982-1990 *Magyar népmesekatalógus* 1–9. Budapest: MTA Néprajzi Kutatócsoport
- MAGYAR Zoltán
- 2007 *Árpád-házi Szent Erzsébet. Történelem, kultusz, kultúrtörténet.* Budapest: Kairosz Kiadó
- 2018 *A magyar történelmi mondák katalógusa. Típus- és motívumindex* I–XI. Budapest: Kairosz Kiadó
- 2021 *Erdélyi magyar hiedelemmonda-katalógus. Típus- és motívumindex* I–IV. Budapest: Kairosz Kiadó
- 2022 *Moldvai csángó mondakatalógus. Típus- és motívumindex* I–II. Budapest: Kairosz Kiadó
- MEDER, Theo
- 2010 From a Dutch Folktale Database towards an International Folktale Database. *Fabula*. 51. 6–22.
- N. N.
- 1706-1721 *One Thousand and One Nights: The Arabian Nights.* London
- 1999-2001 *Az Ezeregyéjszaka meséi* I–VII. (Ford.: Prilenszky Csilla és Tótfalusi István.) Budapest: Atlantisz Könyvkiadó
- PERRAULT, Charles
- 1697 *Les Contes de ma Mère l'Oye.* Paris
- RAFFAI Judit
- 2007 *Vajdasági magyar népmesekatalógus.* PhD Diss: Budapest: ELTE Folklore Tanszék. <http://doktori.btk.elte.hu/folk.raffai/diss.pdf>
- 2016 *Mesemondók és mesetípusok. Értekezés a vajdasági magyar mesemondásról.* Szabadka: Életjel Könyvek
- STRAPAROLA, Giovanni Francesco
- 1550-1553 *Piacevoli notti* I–II. Venice
- SYDOW, Carl Wilhelm von
- 1948 *Selected Papers on Folklore. Published on the Occasion of his 70th Birthday.* Copenhagen: Rosenkilde og Bagger
- TANGHERLINI, Timothy
- 2013 The Folklore Macroscope. Challenges for a Computational Folkloristics. *Western Folklore*. 72. 1. 7–27.

THOMPSON, Stith

- 1955-1958 *Motif-Index of Folk-Literature. A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books and Local Legends* I–VI. Copenhagen–Bloomington: Rosenkilde & Bagger

UTHER, Hans-Jörg

- 2004 *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography* I–III. (Folklore Fellows Communications 284–286.) Helsinki: Academia Scientiarum Fennica
- 2024 *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography* I–III. Revised and Supplemented Edition. (Folklore Fellows Communications 284–286.) Helsinki: The Kalevala Society Foundation

VOIGT Vilmos

- 1993 Az új magyar népmesekatalógus kérdései. *Ethnographia*. 104. 167–180.

Könyvészet

Kavecsánszki Máté – Vadász Márton (szerk.): Kortárs terepmunkák. Tanulmányok a Hatvani István Szakkollégium Néprajzi és Múzeumtudományi Szakcsoportjának Műhelyéből. Debrecen: Debreceni Egyetem Néprajztudományi és Muzeológiai Intézet, 2024. 227 p.

A Notitae Iuvenum harmadik köteteként jelent meg 2024. októberében a *Kortárs Terepmunkák* című tanulmánykötet abból a jeles alkalomból, hogy a Hatvani István Szakkollégium berkein belül működő Néprajztudományi és Muzeológiai Szakcsoport öt éves fennállását ünnepelte. A kötetben a szakcsoport mostani, illetve egykori hallgatói mutatták be egy-egy tanulmány keretein belül kutatási eredményeiket. A kötetet Kavecsánszki Máté a Néprajztudományi és Muzeológiai Intézet egyetemi docense és Vadász Márton a HUN-REN DE Néprajzi Kutatócsoport tudományos segédmunkatársa, egyben a Néprajztudományi és Muzeológiai Szakcsoport szakcsoportfelelőse szerkesztette.

Kavecsánszki Máté *A Debreceni Egyetem Hatvani István Szakkollégium Néprajzi és Múzeumtudományi Szakcsoportja* címet viselő tanulmányában a 2019-ben alakult szakcsoportot helyezi el az egyetemi tehetséggondozó egységek szférájában. (9–21. o.) A szerző a tanulmányban kitér az egyetemi tehetséggondozás újfajta kihívásaira, az egyetemi tehetséggondozó intézmények céljaira, úgy, mint a tudományos utánpótlás biztosítása. Ezután a szakcsoport azon szegmensei kerülnek bemutatásra, amelyek biztosítják a hallgatók tehetséggondozását: mint a szerző írja, a Néprajzi és Múzeumtudományi Szakcsoport egyszerre tudásépítő, tanulói és felfedező közösség, mindemellett pedig ún. harmadik missziós tevékenységet is végez, hiszen a hallgatók aktívan részt vesznek a Néprajzi Tanszék által életre hívott Kortárs Szabadegyetem programjában, amely tudásátadó tevékenységével társadalmi igényeket elégít ki.

Barna Anita *Kockaház-variánsok hajdúnánási esetpéldáinak alaprajzi vizsgálata* című tanulmányában a kockaház-jelenség elterjedését vizsgálja a címben megjelenő település esetpéldáján keresztül. (22–39. o.) A szerző arra fókuszál, hogy az 1950-1970 közötti időszakban milyen variánsok jelentek meg ennek az építkezési stílusnak a tekintetében Hajdúnánáson, milyen változások történtek az évek során és milyen folyamatok húzódnak meg ezek mögött. Az építkezési tervdokumentációk felhasználásával járja körül a témát, elemezve a különböző alaprajzú háztípusokat, a ház kialakítását és ennek okait. Vizsgálatát az épített generációval készített interjúkkal egészíti ki, amik rávilágítanak a kockaház elterjedésének társadalmi vetületeire. A szerző a tanulmány végén kitér a kutatás további irányára, mivel véleménye szerint az építkezési viszonyok részletesebb megismeréséhez részletesebb életmód- és mentalitásvizsgálat szükséges, amelynek alapját az épített generáció tapasztalatai adhatják.

A hajdúnánási Újbázhely kialakulása a levéltári források alapján címet viseli Kutasi Imre munkája, amelyben az említett településrész létrejöttét mutatja be különböző írott források – például rendeletek, házhelylajstromok, törvények – által. (40–58. o.) Nagy hangsúlyt fektet az 1945-től végbemenő házhelyosztás bemutatására, rávilágítva arra, milyen nehézségekkel kellett a juttatottaknak szembe nézniük annak érdekében, hogy a megigényelt házhelyet megkaphassák – a szerző szerint a folyamatot nehezítette az összehangolatlan hivatali munka és a háború utáni évek rossz gazdasági környezete is. A tanulmány részletesen járja körbe ezt az összetett, a korban igen égető társadalmi problémát egy település esetpéldáján keresztül, így az egyébként egész országot érintő folyamatot egy közösség tapasztalatai alapján láttatja, ami hozzásegíthet a folyamatok mélyebb megértéséhez.

Kalmár Zsombor munkájában, amely a *Mentalitástörténeti vizsgálódások egy 18. századi boszorkányper alapján* címet viseli Benkő Anna boszorkányperét vizsgálja néprajzi, történeti antropológiai szempontok érvényesítésével. (59–68. o.) A történeti források vizsgálatával (amelyek a peranyagokon kívül személyes leveleket, vallomásokat is tartalmaznak) a szerző azt igyekszik felvázolni, milyen boszorkányképzet élt ekkoriban Háromszék vármegye egyes településein, betekintést nyerve ezáltal a közösség mentalitásába. Véleménye szerint a boszorkányper „elhelyezése történeti kontextusban megvilágítást adhat arra, hogy a különböző jogi változások milyen mentalitásbeli folyamatokat eredményezhetnek.”

Örökséghelyzeti elemzések Biharban: Szentpéterszeg és Gáborján esetpéldája címmel olvasható Vadász Márton tanulmánya, amelyen keresztül képet kaphatunk arról, hogyan változott meg a két településen az épített környezet az elmúlt évtizedekben. (69–95. o.) Varga Gyula néprajzkutató 1960-2004 között folyamatosan kutatott a térségben, illetve Pataky Emőke műemlékvédelmi szakmérnök az akkori KLTE Műszaki Főiskola építészhallgatóival 1999-ben Szentpéterszegen, 2000-ben pedig Gáborjánban végzett felmérést. A szerző a két korábbi felmérés eredményeit kívánta újra gorcsó alá venni, megvizsgálva azt, milyen az egykori épületek jelenlegi állapota. A szerző azt a konklúziót vonja le a kutatásából, hogy a helyiek sok esetben nem tekintik értéknek a kutatók által fontosnak és megőrzendőnek tartott épületeket, ugyanakkor vannak a népi építészetnek olyan elemei, amelyek a modern viszonyok közé is integrálhatóak és az adott közösség esetében identitásképzőként is funkcionálhatnak. A szerző kiemeli az örökséghelyzeti elemzések ritkaságát, épp ezért a további kutatások elengedhetetlenek, hiszen az ilyen jellegű vizsgálatok által lehetősége van a kutatónak még többet megtudni az adott településen élők hozzáállásáról saját környezetükhöz.

Porkoláb Benedek *Hortobágyi pásztorok börmunkái a XX-XXI. század fordulóján két juhász példáján keresztül* című munkájában először a címben említett térség lehatárolására tesz kísérletet, bemutatva a különböző kutatók álláspontjait a témával

kapcsolatban. (96–122. o.) A dolgozat a hortobágyi pásztorok mindennapi tárgykultúráját helyezi előtérbe, bemutatva a különböző általuk használt eszközöket és ezek elkészítési lehetőségeit részletesen leírva a bőrfeldolgozás különböző szakaszait, lehetőségeit. A szerző kitér arra is, milyen változáson mentek át ezek a használati tárgyak, történt-e esetükben funkcióváltás, egyszóval hogyan jelennek meg a XXI. század mindennapjaiban a pásztorok életében.

Vona Zoltán a Debrecen-től északra eső térségek temetőinek fejfaművészetét vizsgálja a *Debrecen környékének temetőtörténete és fejfaművészete* című tanulmányában, melynek szűkebb környezeti lehatárolását az alcímben említi meg. (123–175. o.) A szerző a dolgozatában először a Debrecen térségében megtalálható egykori szőlőskertek (Józsa, Bodaszőlő, Bocskaikert, Martinka) történetének, majd temetkezési kultúrájának, fejfaművészetének bemutatásával kezdi. Ezt követi a Debrecen-től északra eső erdős pusztarészek (Apafa, Dombostanya, Pallag) temetőtörténetének a vizsgálata, amely területekre a zárt erdők és a tőlük külön álló pusztarészek jellemzőek. A tanulmány részletesen bemutatja, milyen eltérések jelentkeztek a két eltérő rész temetőkultúrájában annak köszönhetően, hogy más gazdaság és életmód alakult ki bennük.

Papp Bernadett Kitti *Fennmaradt református fejfák az érmelléki településeken* című munkájában három érmelléki település, Bagamér, Álmosd és Kokad fejfaművészetét járja körbe az alábbiakat helyezve a középpontba: megvizsgálni a fejfákra jellemző feliratot és a mintakincs felépítését, annak sorrendjét, a fejfákon megjelenő motívumkincset és a fejfák formáját. (175–202. o.) A tanulmány hangsúlyozza az ilyen jellegű kutatások fontosságát részben a fejfák gyors elhasználódása, pusztulása okán, részben pedig azért, mert manapság már nem elterjedt ennek a sírjelfajának a használata.

Az *Álmosd településszerkezeti változásai a középkortól a jelenkorig* című tanulmányban Nagy Gergő az etnikai és felekezeti csoportok térszerkezetét, térformáló hatását és struktúráját mutatja be a vizsgált településen. (203–227. o.) Álmosd térbeli elhelyezését követően ennek történeti, társadalmi, gazdasági, ökológiai változását mutatja be a X–XVI. majd a XVII–XVIII. században. A településközpont változására, illetve az évszázadok során folyamatosan alakuló etnikai szerkezetre helyezi a hangsúlyt a továbbiakban, majd a XIX–XX. századi eseményeket taglalja, úgy, mint az első világháború okozta változásokat és az ezt követő földosztást. Az etnikai megoszlás mellett a felekezeti viszonyok változását is elemzi, amelyről elmondható, hogy a XIX. századtól a korábban jellemző etnikai-felekezeti szegregálódás oldódásnak indult.

A *Kortárs Terepmunkák* tanulmánykötet által az olvasónak lehetősége van bepillantást nyerni egy továbbra is aktívan működő, a tudomány iránt elkötelezett hallgatói közösség első fél évtizedébe. A különböző témájú tanulmányok rávilágí-

tanak a hallgatók eltérő érdeklődési körére, ugyanakkor ez esetükben nem a szét-húzást, hanem egymás segítségét, támogatását vonja maga után, ami – szubjektív véleményem szerint – nagyban hozzájárult ahhoz, hogy a szakcsoporthoz egy – a kötet által is reprezentált – termékeny és tevékeny öt évet tudhat a háta mögött.

Homorics Panna

Gyarmati János: A gyűjtés rabszolgája. A múzeumalapító Xántus János és az osztrák-magyar kelet-ázsiai expedíció. Budapest: Néprajzi Múzeum, 2020. 260 p.

A mű a Néprajzi Múzeum gondozásában jelenet meg 2020-ban. A könyv nyolc fejezetben mutatja be Xántus János életútját.

Az *előszó*ban a könyv szerzője ismerteti Xántus János életútjának és tudományos munkájának a létrejöttét és folyamatát, a magyar múzeumi struktúra kialakulását, tudományossá válását. Az olvasó számára megmagyarázza Xántus utazásainak célját és Eötvös József szerepét az expedíció politikai és tudományos összefüggésében. Cél a magyar múzeumi gyűjteményeket európai színvonalúra fejleszteni. A Xántus által hazaküldött gyűjtemény képezte az alapját a Néprajzi és az Iparművészeti Múzeumnak. A könyv szerzője Xántus küzdelmes életútján keresztül mutatja be az utazások és a gyűjtések nehézségeit, a kelet-ázsiai felfedezőutat a legfontosabb expedícióként kezeli. Xántus és a magyar múzeumi élet számára ezzel kezdődött az önálló múzeumi rendszer átalakulása. A könyv előszava Gyarmati János köszönetnyilvánításával kezdődik, amelyben a könyv létrejöttében segítséget nyújtott személyeknek köszöni meg a munkáját. Ezt követően egy rövid bevezetőben a kutatás forrásait képező bécsi levéltárból származó dokumentumokat, és Xántus által írt leveleket mutatja be. Bemutatja, levelezését, amit édesanyjával, családjával és barátaival folytatott. A Xántus által átadott listák, kiadványok, gyűjtemények és egyéb dokumentumok képezik az író kutatásának a forrásait, amelyek az amerikai kontinensről és Kelet-Ázsiából származnak. Az osztrák-magyar kelet-ázsiai expedíció előzményeinek részében az osztrák kormányzat által elérni kívánt célokról értekeznek. Az osztrákok szerettek volna tudományos sikereket is elérni, mint a többi európai nagyhatalom. Az utazás eredménye a hatalmas természetrajzi, néprajzi és antropológiai gyűjtemény.

A *Csokonyától Manzanillóig* szóló fejezet családja bemutatásával kezdődik. Az édesapja döntése alapján költöznek át a mai Magyarország területére. Az író bemutatja Xántus ifjúkori tanulmányait és rövid pályafutását az iskolai elvégzése után.

A magyar forradalomban való részvétele után Angliába, majd az Egyesült Államokba ment, az ottani földeken dolgozott. Belép a hadseregbe és bekapcsolódik az amerikai kongresszus által létrehozott expedícióba, ahol az államok természetrajzi viszonyait kívánták feltérképezni. Ügyes preparáló munkájának köszönhetően, gyűjteménye rengeteg jó minőségű állatból és növényből állt. Ezután leszerelt a hadseregből és kalandos út után jelentkezett szolgálatra a Partkutató Testületnél. A munka elvégzéséhez biztosított források sem bizonyultak elegendőnek a feladat elvégzéséhez. Az árapály méréssel kapcsolatos eszköz kezelését is nehezen sajátította el. A nehézségek ellenére megérkezett a Szent Lukács-fokra. Igyekezett a környéket körbejárni, halakat, hüllőket, bogarakat gyűjtött. Az anarchiába süllyedt Mexikóban a kalózok, a helyi kormányzók és a hadurak is veszélyes fenyegetettséget jelentettek mindenki számára. Az addig elvégzett munkájáért nem akarták a neki járó fizetést kiutalni. Sikeres gyűjtői tevékenységet hagyott maga mögött a botanikától a zoológián át a geológiáig és a paleontológiáig. Hazaérkezése után bekapcsolódott az Akadémiai életbe. Az akkori politikai helyzetben megfelelő jól fizető állást nem kapott, hiszen a kiegyezés még nem jött létre, ezért ismét visszautazott Amerikába. Xántust konzulnak nevezte ki az USA kormányzata Mexikóba. Az itt eltöltött időszakról is küldött beszámolókat a családjának, barátainak. Anyagi helyzetét ezzel a küldetéssel stabilizálta, még korábbi tartozásait is rendezte. Ezt követően összegzi a gyűjtései eredményét, és úgy dönt, hogy hazatér Magyarországra.

A *Végleg itthon* fejezet azzal kezdődik, hogy az állatkerteket tanulmányozta, de nemcsak a látványosságaikat, hanem a gazdasági működésüket is. Állatkert felállítását tervezte itthon, amelyet gazdaságosan lehet működtetni. Figyelme rövidesen a Nemzeti Múzeum felé fordult és több javaslattal is élt az átszervezése érdekében. Javasolta a teljes átszervezést, új osztályok kialakítását, a szakember gárda javaslatainak figyelembevételét. A források jobb felhasználását, a tételek számmal való ellátását, jegyzék készítését is szorgalmazta.

Ha időmnek ura leszek, a kelet-ázsiai expedíció című részben indult el a kelet-ázsiai expedíciójára egyiptomi kitérővel Szuezbbe. Itt a franciák által készített kotrógép keltette fel a figyelmét, halakat, puhatestűeket, és csótányokat gyűjtött be. Colomboban az eddigi gyűjtéseit néprajzi, iparművészeti tárgyakkal, könyvekkel és érmékkel egészítette ki. Útja Sziámba, Kokinkínába vezetett, itt tovább gyarapította a gyűjtését. Majd tovább utazott Kínába, járt Kantonban, a Jangcén főleg etnográfiai tárgyakat gyűjtött. Az expedíció útja innen Japánba vezetett, ahol két hónapig időzött. Nagaszaki, Hiógó, Jokohama, Tokió állomáshelyeken további tételeket gyűjtött. Külön meg kell említeni, hogy a japán műtárgyak később nagy sikert arattak. Az 1862-es Világkiállításon kezdett elterjedni a japonizmus, ami a dísz tárgyak keresletét indította el. A magyar és birodalmi minisztériumok döntése után Xántus nem ment tovább az expedícióval, hanem saját maga folytatta tovább az útját. Ellátogatott Borneó szigetére, ahol főleg a néprajz szempontjából fontos

tárgyakat gyűjtött. Ezek után átutazott Szingapúrba, utána Jávát és környékét járta be, aztán ismét hazatért. A kelet-ázsiai expedíció azért jelentős, mert nem magánemberként, hanem a magyar kormány megbízásából végezte munkáját.

A következő *Természetbúvárból néprajzos* fejezetben már itthon látjuk, amelyben Xántust, az amerikai hazaérkezése utánihoz hasonló ünneplés fogadta Győrben. Hamarosan azonban a politikai viták kereszttüzebe került. A magyar érdekek önálló képviselését, és az elköltött pénzt kérték rajta számon. A szakmai támadások fő érve az volt, hogy a saját értékeket kell bemutatni nem az idegen kultúrákat. A gyűjteményt a Nemzeti Múzeumban kívánták az érdeklődők számára bemutatni, a kiállítás végül megnyitotta a kapuit a nagyközönség előtt.

Gyűjteményből múzeum fejezetben, a világkiállításra bemutatni kívánt hazai tárgye gyűjtes összeállítására kérték fel, az ország háziiparát szándékozott bemutatni. A sikeres világkiállítás után Xántus megnősült, de a házasság rövid életűnek bizonyult, később elvált asszonnyal lépett frigyre, akivel leélte élete hátralevő részét.

Múzeumba zárva fejezet az 1873-as világkiállítás utáni önálló Iparművészeti Múzeum megalapításával kapcsolatos eseményekkel ismerteti meg az olvasót. A hazai iparosok ekkoriban elsősorban az ipari műtárgyak kiállítását helyezték előtérbe.

A záró fejezet, az *Útóélet*-gyűjtő és gyűjteménye, azzal kezdődik, hogy a magyar országgyűlés bizottságot küldött a Nemzeti Múzeum, valamint az Iparművészeti Múzeum „személyi és dologi ügyeinek” a kivizsgálására. Vizsgálta, hogy az ország vezető tudományos intézetének a szerepét el tudja-e látni és európai kitekintésben megállja-e a helyét. Ennek eredményeképpen új erőre kapott a gyűjtő munka, nemcsak a magyar, hanem az itt élő nemzetiségek tárgyait is gyűjteni kezdte az akkori országhatárok között. Új ügyrendi tervezetet hozott létre a tárgyak leltározása kapcsán, a megfelelő dokumentálás érdekében. Megkezdte egy múzeumi szakkönyvtár kialakítását is, amelyben friss publikációk is jelen voltak. A Magyar Néprajzi Társaság örökös tiszteletbeli elnökének választották, az Ethnográfiai osztály, igazgatójává. A millenniumhoz közeledve nagyszabású néprajzi kiállítás megszervezését határozták el. Az akkori népcsoportok ruházatát, használati tárgyait, lakóépületeit is szeretne volna bemutatni. Tervei nem teljesültek, hamarosan megbetegedett és meghalt.

Összegzőként elmondható, hogy Xántus János életútja nagy hatást gyakorolt a Nemzeti Múzeum fejlődésére. A kor viszonyai között gyűjtéseivel elsősorban Magyarországnak szeretett volna a távoli tájakról korszerű gyűjteményt biztosítani. Ez a tevékenysége a kiegyezést megelőző időszakban nemcsak tudományos, hanem hazafias cselekedet is volt. A hazai múzeumi gyűjtemények között elsőként küldött tárgyakat messzi idegen tájakról. Az első tudományos jellegű osztály-magyar szervezésű külföldi expedícióra kérték fel. Kétség sem férhet hozzá,

hogy az Amerikában végzett munkájának és a hazaküldött tárgyaknak köszönhetette a küldetését. A kiegyezést követő időszakban a magyar tudományos élet és a közélet is megváltozott. Erős törekvés alakult ki a hazai és a külföldi gyűjteményekhez hasonló etnográfiai, néprajzi, természettudományi értékek bemutatására. Szerencsés korszak volt, sok nagyhatású karakter volt hatással a kulturális életre. Ezek az események, folyamatok megalapozták a jelenkori nagy múzeumjaink létrejöttét. A könyv elolvasása során Xántus jellemrajzának a fejlődése is nyomon követhető. A kezdeti időszakban még mások utazásait is sajátjaként írta le és küldte haza tudósításként, majd aztán saját utazásai következtek és szépen lassan a gyűjtés rabszolgájává vált. Hazaérkezett a kelet-ázsiai expedícióból és múzeumi szakemberré vált, a történelmi Magyarország területén az összes népcsoport tárgyait elkezdte gyűjteni és a magyar néprajz meghatározó alakjává fejlődött.

A könyvet mindenki számára csak ajánlani tudom, akit a muzeológia és a tudományos felfedezők is érdekelnek.

Kovács Attila Károly

ETHNOLOGIC HORIZONS

Published by Györffy István Ethnological Association

Volume 34 Number 1 (2025)

Founders

IVÁN BALASSA and ZOLTÁN UJVÁRY (1992)

Editor-in-chief

RÓBERT KEMÉNYFI

Editor

HENRIETT SZABÓ

Head of the Editorial Board

RÓBERT KEMÉNYFI

Members of the Editorial Board

ANNABELLA GECSE (Szolnok), MÁTÉ KAVECSÁNSZKI (Debrecen), TAMÁS CSÍKI (Miskolc), ANNA KESZEG (Kolozsvár), MARGIT KÉSZ (Salánk/Kárpátalja), ANNA SZŐKE (Vajdaság)

Translation and language proofreading

PÁL CSONTOS

Illustration

MONIKA SZABÓ M.

This publication has been realized in the frame of research conducted by OTKA NKFI K 143711

HUN-REN-DE Ethnology Research Group Department of Ethnology,
Institute of Ethnology and Museology, University of Debrecen,
Hungary

Published by

ELEK BARTHA, President of Györffy István Ethnological Association

ISSN 1215-8097

Printed in Debrecen by *Kapitális Ltd.*

www.neprajzilatohatar.hu



HUN-REN
Magyar Kutatási Hálózat